

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

Dipartimento di Studi umanistici e del patrimonio culturale
Corso di Dottorato di Ricerca in Studi Storico Artistici e Audiovisivi
Ciclo XXVI

UNIVERSITÉ PARIS 8 VINCENNES-SAINT-DENIS

École Doctorale 159 « Esthétique, Sciences et Technologies des Arts »
Doctorat d'Études Cinématographiques

Martina Panelli

**LA RÉÉCRITURE COMME AUTO PORTRAIT
MÉDIAS, CORPS ET ARCHIVES DANS LE CINÉMA D'AVANT-GARDE FÉMININ**

Thèse dirigée par :

Christa Blümlinger (Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis)

Leonardo Quaresima (Università degli studi di Udine)

Jury :

Linda Bertelli (Professeure Assistante en Études Visuelles de la Science, IMT – School for Advanced Studies, Lucca)

Christa Blümlinger (Professeure en Études Cinématographiques, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis)

Emanuela De Cecco (Professeure en Histoire de l'Art Contemporain et Culture Visuelle, Università Libera di Bolzano)

Leonardo Quaresima (Professeur en Histoire et Critique du Cinéma, Università degli studi di Udine)

Sylvie Rollet (Professeure en Études Cinématographiques, Université de Poitiers)

Antonio Somaini (Professeur en Études Cinématographiques, Études Visuelles et Théorie des Médias, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle)

Soutenue le : 1 décembre 2016

Table des matières

La réécriture comme autoportrait Médias, corps et archives dans le cinéma d'avant-garde féminin

Avant-propos

Introduction	1
Partie I – Théories	23
Chapitre 1. La réécriture comme problème de la critique littéraire et de la théorie du cinéma.	24
1.1. Des théories de la réception (école de Constance) à la naissance du <i>scripteur</i> (Roland Barthes).....	25
1.2. Lire et (d)écrire un film.....	39
1.3. Écriture et montage : <i>Le Texte divisé</i> de Marie-Claire Ropars.....	49
1.4. Le film comme lecteur/ <i>scripteur</i> : la notion de <i>réécriture</i>	60
Chapitre 2. La réécriture et l'autoportrait	66
2.1. La réécriture comme condition de l'autoportrait vidéo.....	70
2.2. Le « remploi » dans les pratiques artistiques contemporaines.....	82
2.3. L'autoportrait et l'expérience médiale.....	88
Chapitre 3. « Liens vitaux » : corps et matière dans l'avant-garde féminine.	97
3.1. Sujets et objets de la vision : l'autoportrait féminin au cours du vingtième siècle.....	99
3.1.1. Auto-représentation et féminisme.....	110
3.2. Science, technologies de la vision et corps féminin.....	120
3.3. Le problème de la non-originalité : mort et renaissance de l'avant-garde cinématographique dans les années quatre-vingt.....	128
3.4. Originaux et copies : réécriture et performativité de genre.....	141

Partie II – Analyses	149
Chapitre 1. L'attaque du corps du film : l'incision et le retrait de l'émulsion comme formes d'une (ré)écriture incarnée	150
1.1. <i>Found footage</i> , remploi, réécriture : quelques précisions terminologiques et méthodologiques.....	151
1.2. La détérioration de la surface. Frédérique Devaux, les lettres, les lettrismes, et le plaisir de la ciselure.....	161
1.3. La détérioration de la surface. Répétitions subversives, réécritures et formes de subjectivation dans deux films de Su Friedrich.....	175
1.4. La détérioration de la surface. Surimpressions, décollage et retrait de l'émulsion : l'image féminine qui disparaît.....	192
Chapitre 2. Réécriture artistique du paradigme scientifico-médical. Corps, incarnation et pratiques expérimentales	212
2.1. Remploi d'archives scientifico-pédagogiques dans les œuvres de Lynne Sachs, Chick Strand et Barbara Hammer.....	213
2.2. Incarnation du regard médical : Louise Bourque entre analyse et traitement des images de la mémoire.....	233
2.2.1. Diagnostic.....	241
2.2.2. Survivance.....	253
Chapitre 3. Chirurgie, collage, <i>found footage</i> : somato-politique dans les approches transféministes contemporaines	261
3.1. Paul B. Preciado : une histoire de la techno-sexualité.....	263
3.2. <i>Christine in the Cutting Room</i> : fabrication de l'image de soi de Christine Jorgensen à Susan Stryker.....	272
Conclusion	283
Filmographie	290
Bibliographie	297

Avant-propos

Ce travail se présente comme l'aboutissement d'un parcours d'études initié à l'université d'Udine, en Italie où – en 2010 – j'ai écrit le mémoire de recherche intitulé « *Frammenti. Riscrittura e soggettività, da Maurice Blanchot al found footage* »¹ dans lequel je commençais à m'interroger sur les relations possibles entre la notion de réécriture élaborée par Marie-Claire Ropars dans le sillon de la pensée de Blanchot, les pratiques du « remploi » et le domaine de l'auto-représentation.

Depuis 2011, et dès le début du doctorat à l'université d'Udine sous la direction de Leonardo Quaresima, j'ai approfondi des thèmes spécifiques liés aux problématiques de ma recherche, comme la relation entre les pratiques d'archive dans le domaine de l'art visuel, la valorisation historico-artistique de la matérialité d'archives provenant de collections privées d'amateurs ou d'institutions publiques et le domaine des études sur l'autoportrait et de l'écriture subjective.

Parallèlement, depuis 2011 également, j'ai développé avec Federica Villa, professeure à l'université de Pavia, un parcours de recherche sur le thème de l'autoportrait qui a conduit à la publication en 2012 du livre collectif *Vite Impersonali. Autoritrattistica e medialità*² et à la création du *Self Media Lab* (Università degli studi di Pavia) en 2015.

Dès ce moment inaugural, j'ai commencé à émettre l'hypothèse que la réécriture pouvait être interprétée comme une spécificité de l'expérience médiale contemporaine, ayant opéré un changement radical aussi bien dans les dynamiques productives et réceptives que dans la conception même de l'auto-représentation à partir des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, c'est-à-dire au moment où la dimension indexicale de l'image est fortement remise en question par la multiplication de nouveaux supports et de nouvelles technologies.

Dans cette perspective, la participation à une série de colloques et séminaires a été

1 Mon mémoire de recherche a été conçu – et soutenu devant un jury italien en 2010 – dans le cadre d'un master international conjoint entre les universités d'Udine (Italie) et de Paris 3 Sorbonne Nouvelle (France).

2 Cf. Federica Villa (sous la direction de), *Vite Impersonali. Autoritrattistica e medialità*, Pellegrini, Cosenza, 2012.

pour moi essentielle. Parmi ceux-ci, les colloques « L'archivio / The Archive »³, organisé sous la direction de Leonardo Quaresima à Udine en avril 2011 ; « Technologies of the Self. New Departures in Self-Inscription »⁴, organisé sous la direction de Laura Rascaroli à Cork en septembre 2011 ; « Film che producono film. Verifiche incerte sul cinema senza macchina da presa »⁵, organisé par Monica dall'Asta à Bologna en avril 2012, aussi bien que la programmation afférente – conçue par le biais d'une collaboration entre la Fondazione Cineteca di Bologna et l'organisme de distribution/conservation du film expérimental « Light Cone » de Paris – intitulée « Donne senza macchina da presa »⁶ et basée sur la projection de films de *found footage* réalisés uniquement par des femmes cinéastes.

Pendant la période de recherche entamée à Paris en 2012 dans le cadre de la cotutelle avec l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis sous la direction de Christa Blümlinger, j'ai donc saisi une période et un contexte spécifique de production filmique, en établissant (principalement chez Light Cone) un *corpus* de cas d'études que j'ai analysés dans le sillage de la conception – chez Blümlinger – du « emploi » comme stratégie spécifique pour analyser et interroger « l'historicité esthétique » de la cinématographie aussi bien que la relation entre « corps et machines » à l'époque des transformations ayant affecté l'« ancien » médium cinématographique – cette dernière étant l'une des problématiques du projet de recherche, démarré en 2013 et couronné par un colloque de 2015, dirigé par Blümlinger et intitulé « Le geste filmé : temporalité, mémoire »⁷.

La réécriture, dans le champ de la cinématographie féminine des années quatre-vingt, quatre-vingt-dix et deux mille, m'a ainsi semblé naturellement le domaine le plus approprié pour étudier les transformations du dispositif classique et des dynamiques de production-réception, mais également – et surtout – pour vérifier l'hypothèse que

3 *L'archivio / The Archive*, XVIII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema / International Film Studies Conference, Università degli studi di Udine, 5-7 avril 2011.

4 *Technologies of the Self. New Departures in Self-Inscription* – University College Cork, 2-3 septembre 2011.

5 *Film che producono film. Verifiche incerte sul cinema senza macchina da presa* – Università degli studi di Bologna, 19-20 avril 2012.

6 *Film che producono film. Donne senza macchina da presa*, programmation conçue par Enrico Camporesi, Alessandra Chiarini, Francesco Duverger, Lucia Tralli, en collaboration avec Fondazione Cineteca di Bologna, Home Movies et Light Cone, 18-20 avril 2012.

7 *Le geste filmé: temporalité, mémoire* – Projet de recherche afférent à l'ESTCA de l'Université Paris 8 Vincennes/Saint-Denis (Laboratoire d'excellence des arts et médiations humaines) dirigé par Christa Blümlinger et Mathias Lavin, colloque organisé le 16-17 novembre 2015, à l'INHA (Institut national d'histoire de l'art) de Paris.

l'autoportrait définit aujourd'hui non pas un objet, mais un « geste » d'auto-représentation basé justement sur l'appropriation, l'emploi et la re-signification d'images préexistantes.

Plus récemment, suite à la participation au *Forum Annuale delle Studiose di Cinema e di Audiovisivi (FAScinA, Università degli studi di Sassari)* et du groupe de recherche *International Forum of Medical Humanities, Staging and Performance* (universités de Pavia et Bergamo, Italie), j'ai choisi de m'approcher des théories post et transféministe, aussi bien que des problématiques liées à la relation corps-technologies, avec l'objectif de saisir dans la réécriture – comme nous espérons l'avoir démontré au long de ce travail – le sens d'une pratique identitaire déployant un horizon de résistance et d'autonomie bio-politique.

Depuis septembre 2015, mon travail à la Galerie Jocelyn Wolff de Paris (où je suis en charge de l'inventaire des œuvres et des archives) m'a également permis de m'interroger sur une problématique plus vaste concernant le rapport entre réécriture et répétition dans le domaine de l'art visuel contemporain.

Remerciements

Je remercie sincèrement Christa Blümlinger et Leonardo Quaresima pour avoir dirigé ce travail, pour m'avoir permis de participer à des séminaires, colloques et journées d'études qui ont été fondamentaux pour moi et pour le développement de cette recherche; pour avoir enfin rendu possible ce parcours de doctorat en co-tutelle.

Je remercie Sandra Lischi et Gabriele Jutz, qui ont dédié temps et attention à mon travail dans les dernières phases de sa rédaction.

Merci aux professeurs et professeures, aux collègues et aux amis qui m'ont soutenue en m'invitant à participer à des groupes de recherche, des séminaires, des *workshops*, des colloques, en me permettant l'accès à leurs archives ou à leurs œuvres, en lisant mes écrits ou simplement en m'écoutant et en échangeant avec moi leurs idées. Merci à Francesco Casetti, Carmelo Marabello, Antonio Somaini, Lucia Cardone et l'équipe de *FAScinA* (Università degli studi di Sassari), Constanze Ruhm, Emilien Awada, Frédérique Devaux, l'équipe de la Galerie Jocelyn Wolff, Light Cone, Roy Menarini, Simone Venturini, Francesco Pitassio, Mariapia Comand, Cosetta G. Saba, Giovanna

Maina, Federico Zecca, Roberto De Gaetano, Monica dall'Asta, Barbara Grespi, Laura Rascaroli, Muriel Tinel-Temple, Andrea Mariani, Giuseppe Fidotta, Lorenzo Donghi, Giacomo Di Foggia, Giacomo Coggiola, Giada Cipollone et Deborah Toschi (*Self Media Lab*, Università degli studi di Pavia), Enrico Camporesi, Benjamin Léon, Giuseppina Sapio, Lucie Picandet, Eline Grignard.

Tous mes remerciements et mon affection vont à Louise Muller et à son talent.

Merci à Francesco Federici, mon voisin, ami et collègue, pour ses mots, pour son réconfort et son aide; à Maria Ida Bernabei, pour notre échange de doutes et de points de vue.

Merci à Cristina, Roberto et Davide, pour leur foi, leur amour, leur soutien.

Mes plus grands remerciements vont enfin aux deux personnes sans lesquelles ce travail n'aurait pas pris forme.

Merci à Federica Villa pour son travail, son engagement et sa force, merci pour y avoir été dès le début jusqu'à la toute fin, et dans chaque minute. Merci pour les conseils, pour les journées et les soirées, et pour beaucoup d'autres choses.

Merci à Francesca, à qui cette thèse est dédiée, à son intelligence, à sa présence, à notre vie.

Introduction

Contexte

Les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix du siècle passé sont caractérisées par la multiplication des études sur l'écriture subjective : à partir du débat inauguré, dans le domaine littéraire, par Philippe Lejeune avec *Le pacte autobiographique* (1975), décliné ensuite, dans le domaine cinématographique, avec les réflexions d'Elisabeth W. Bruss (1980) et de Raymond Bellour (1988-90), les hypothèses sur les modalités et les formes de l'autobiographie et de l'autoportrait sont adoptées par les théories du cinéma en redéfinissant, ou en conférant de nouvelles nuances, aux questions de l'énonciation, du point de vue, des processus de la réception et de l'identification spectatorielle¹.

Le phénomène, de nature déjà protéiforme, se développe à la mesure de la révolution technologique en cours depuis plus d'une décennie : la mise à disposition élargie de matériaux légers (le 16mm, le super 8, puis la vidéo) contribue à la prolifération de films, vidéos et documentaires produits dans la sphère privée et amateur, de manière diffuse et hors du cadre institutionnel. Les plate-formes productives-réceptives, aussi bien que les formes du récit, changent : face à une fragmentation plus générale de l'expérience humaine dans la « liquidité » du monde post-moderne, l'*autobiographisme* est interprété comme une forme de recrudescence subjective, une réponse « technologique » à la nécessité de créer de « points d'appui » qui permettrait de se référer à des principes d'unité et d'ordre dans des existences de plus en plus disjointes et désarticulées².

-
- 1 Cf. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975 et id., « Cinéma et autobiographie. Problèmes de vocabulaire », *Revue belge du cinéma*, n° 19, printemps 1987, pp. 7-12 ; Elisabeth W. Bruss, « Eye for I : Making and Unmaking Autobiography in Film », dans James Olney (sous la direction de), *Autobiography : Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princeton, pp. 296-320, tr. fr. « L'autobiographie au cinéma : la subjectivité devant l'objectif », *Poétique*, « l'Autobiographie », n° 56, novembre 1983 ; Raymond Bellour, « Autoportraits », *Communications*, n° 48, 1988, pp. 327-387, repris dans id., *L'Entre-Images. Photo, cinéma, vidéo*, La Différence, Paris, 1990, pp. 271-337.
 - 2 Nous nous référons en particulier à la réflexion proposée par Laura Rascaroli dans id., *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*, London-New York, Wallflower Press, 2009, en particulier pp. 1-21 et id., « Autoethnography : Essaying the I », dans Alice Cati, Glenda Franchin (sous la direction de), « L'impulso autoetnografico. Radicamento e riflessività nell'era intermediale »,

Au cours de la même période, on assiste à un autre phénomène dont l'impact est remarquable : parallèlement à la vague autobiographique, une attention particulière est donnée aux pratiques du « remploi »³ qui, bien que répondant à différentes déclinaisons stylistico-formelles, se retrouvent dans le courant du *found footage film*, formule définissant généralement une logique d'appropriation et de recyclage de matériaux audiovisuels préexistants.

La « non-originalité » de l'avant-garde des années quatre-vingt est interprétée comme la réponse d'une génération à la nécessité de participer aux processus historiques et culturels en cours⁴. Refusant l'idéal romantique de l'Auteur, de la création individuelle et solipsiste, aussi bien que l'adhésion aux « canons » esthétiques et formels des « Géants » de l'avant-garde du passé⁵, de jeunes cinéastes adoptent des modalités expressives en dialogue étroit avec leur temps : en faisant usage d'images publiques, en abattant ainsi les murs qui séparent traditionnellement l'art élitare de la culture populaire, ils « illuminent le passage »⁶ entre l'expérience individuelle et la mémoire collective, en donnant jour à ce que William C. Wees définit des « autobiographie[s] à la troisième personne »⁷.

À partir de ces deux phénomènes – écriture autobiographique et *found footage film* – la thèse se pose d'abord pour objectif d'ouvrir une réflexion sur le concept de « réécriture » en relation à la redéfinition, en premier lieu, des rôles – traditionnellement séparés – d'auteur et de lecteur et, deuxièmement, des stratégies de production et réception qui dans la relation actuelle entre sujets et nouvelles technologies, apparaissent de plus en plus entrecroisées et réversibles.

En suivant cette direction, ce travail reviendra, en première instance, sur le débat occasionné au sein de la critique littéraire, de la philologie mais aussi de l'analyse textuelle, notamment dans les réflexions théoriques de Wolfgang Iser (1971), Robert C. Holub

Comunicazioni sociali. Rivista di media, spettacolo e studi culturali, n° 3, septembre-décembre 2012, pp. 397-404. Dans cette perspective, voir également Catherine Russel, *Experimental Ethnography : The Work of Film in the Age of Video*, Durham, Duke University Press, NC/London, 1999, en particulier pp. 275-315. Sur le « tournant autobiographique » dans la pratique documentaire voir en particulier Bill Nichols, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1994 et Micheal Renov, *The Subject of Documentary*, University of Minnesota Press, 2004.

3 Nous utiliserons le mot « remploi » pour définir différents gestes de « re-signification », utilisé au sens de *redonner à nouveau du sens* à des matériaux audiovisuels préexistants. Sur ce sujet voir note 136 de la partie I, chapitre 3.3. Nous problématiserons ensuite les différentes modalités d'utilisation des termes « remploi », « *found footage* » et « réécriture » dans *infra* partie II, chapitre 1.1.

4 Cf. William C. Wees, « No More Giants », dans Jean Petrolle, Virginia Wright Wexman (sous la direction

(1989), Hans Robert Jauss (1967, 1989) et Roland Barthes (1968, 1970-71-73).

Des questions comme le lien entre les processus de lecture et la ré-élaboration créative du sens – processus toujours déterminés par le contexte spécifique de la réception (Iser, Jauss, Holub) – ; aussi bien que l'attribution au processus de la lecture d'une dimension expérientielle apte à solliciter, dans le corps et dans les sens du lecteur, un « désir d'écriture »⁸ qui en mobilise la créativité (Barthes), sont les prémisses incontournables de la naissance de la figure du *scripteur*, opposée aussi bien à celle de l'« écrivain » qu'à celle du lecteur/consommateur. Seule l'activité du *scripteur* est en effet capable, selon la proposition de Barthes, de « redonner la vie » à une œuvre comme s'il s'agissait d'un corps, quelque chose de vivant auquel, en lisant, « le lecteur imprime une nouvelle posture »⁹, pour la faire « re-sonner » à l'image d'une partition musicale dont chaque interprétation résulte à chaque fois différente et unique¹⁰.

Du côté des théories du cinéma, il est possible de déceler une problématisation analogue de la figure du *scripteur* dans le cadre de l'analyse du film.

Dans ce contexte, la figure de l'analyste soulève deux questions précises. D'une part, sa pratique d'attribution du sens le met face à une impasse concernant le transcodage du visuel au verbal ; d'autre part, le choix de la perspective méthodologique adoptée ouvre le texte à une multiplicité de lectures (idéologique, psychanalytique, féministe) faisant de cette manière émerger la sensibilité singulière de l'interprète¹¹. En substance, le transcodage et le choix de la perspective méthodologique adoptée mettent à nouveau en évidence la nature ambivalente du sujet-analyste qui, tout comme le *scripteur* littéraire, se trouve en condition d'intervenir pragmatiquement sur une œuvre pour la ré-élaborer ensuite à partir de sa sensibilité, de son propre langage, et de son sens d'appartenance à un contexte.

Les fondements théoriques jaillissant de ces références aux théories de la réception du texte littéraire et aux pratiques d'analyse du texte filmique, amènent ce travail de thèse à

de), *Women and Experimental Filmmaking*, University of Illinois Press, Champaign, 2005, pp. 19-43 et Scott MacDonald, « Experimental Cinema in the 1980s », dans Stephen Prince, *A New Pot of Gold : Hollywood Under the Electronic Rainbow, 1980-1989*, University of California Press, Berkley/Londres, 2002, pp. 390-444.

5 Cf. William C. Wees, « No More Giants », *op. cit.*

6 Cf. Paul Arthur, « Lost and Found : American Avant-Garde Film in the Eighties », dans Nelly Voorhuis (sous la direction de), *A Passage Illuminated: The American Avant-Garde Film (1980-1990)*, Stichting Mecano, Amsterdam, 1991, pp. 15-29.

7 Cf. William C. Wees, « Third-Person Autobiography », dans id., « No More Giants », *op. cit.*, pp. 32-38.

8 Roland Barthes, « Sur la lecture », *Le Français d'aujourd'hui*, n° 32, janvier 1976, repris dans id., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, Paris, 1984, pp. 37-48, pour cette citation, p. 45 (vers.

choisir de mettre en évidence le travail de Marie-Claire Ropars autour de la notion de « réécriture filmique ». Nous ferons notamment référence à deux phases de sa recherche : la première, vouée au saisissement de la nature fondamentalement « scripturale » du cinéma et à la reconnaissance des analogies et des différences que l'image cinématographique entretient avec la parole (*Le Texte divisé*, 1981)¹²; la seconde qui définit une nouvelle théorie de l'adaptation, selon laquelle le film lui-même prend la valeur d'un lecteur/*scripteur* du texte littéraire, capable de proposer toujours des formes nouvelles et différentes d'attestation de l'original (*Écraniques*, 1990)¹³.

Dans cette perspective, il faut souligner l'attention que Marie-Claire Ropars porte à la pratique du montage en tant que stratégie principale de dévoilement du sens des images et également en tant qu'instrument adopté pour opérer une critique de la nature purement mimético-reproductive du cinéma : ce n'est pas un hasard si la dimension syntactique des écrits analytiques de la chercheuse apparaît fortement débitrice des procédures du montage conflictuel de Sergueï Eisenstein, au point de pousser Dana Polan¹⁴ à définir Ropars comme une véritable « monteuse ». En d'autres termes, le cinéma devient dans la pensée de Ropars un « opérateur critique »¹⁵ des notions mêmes de *mimesis* et de spécificité médiale, d'une part parce qu'il est l'art de la répétition et de la copie par excellence (du monde ou du texte littéraire), de l'autre parce qu'il fait appel aux procédures du montage conflictuel.

La mise en discussion de la nature purement analogique du cinéma proposée par le travail théorique de Ropars semble trouver, dans ces mêmes années quatre-vingt-dix, une correspondance parfaite dans le tournant technologique marquant le passage de la dimension indexicale de l'image photographique et cinématographique à l'émergence de la vidéo-art et à la prégnance diffuse du médium télévisuel.

Ce moment de passage est pris en considération par Raymond Bellour qui élabore, à l'aube des années quatre-vingt-dix, la notion d'*entre-images* pour saisir, dans le travail

1984).

9 Roland Barthes, « Écrire la lecture », *Le figaro littéraire*, 1970, repris dans id. *Le bruissement de la langue*, *op. cit.*, pp. 33-37, pour cette citation, p. 36.

10 Cf. Roland Barthes, « De l'œuvre au texte », *Revue d'esthétique*, n° 3, 1971, repris dans id., *Le bruissement de la langue*, *op. cit.*, pp. 71-80, en particulier voir pp. 78-79.

11 Sur ce point, cf. en particulier Paolo Bertetto, « L'analisi come interpretazione. Ermeneutica e decostruzione », dans id. (sous la direction de), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma-Bari, 2006, pp. 179-223 ; Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, « L'analyse textuelle du film », dans id., *Esthétique du film*, Nathan, Paris 1983, repris dans Armand Colin, Paris, 2004, pp. 142-156 (vers. 2004) ; Jacques Aumont, Michel Marie, « Le film comme texte », dans id., *L'Analyse des films*, Nathan, Paris, 1988, repris dans Armand Colin, Paris, 2005, pp. 70-85 (vers. 2005).

d'hybridation d'images à statuts différents (photographique, cinématographique et informatique, par exemple), l'espace spécifique d'une nouvelle forme d'écriture subjective. En faisant notamment référence à la métaphore de la « double hélice » tel un code génétique des arts – où se situent, d'une part, les arts basés sur les principes de la fixité et de la ressemblance, de l'autre les arts basés sur les principes du mouvement et de la défiguration¹⁶ – Bellour observe se déployer toutes les potentialités d'un nouveau langage « kiné-graphique », un discours par images¹⁷, où il reconnaît les caractéristiques de l'autportrait littéraire décrit par Michel Beaujour dans *Miroirs d'encre*¹⁸.

La grande fresque historique des *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard, ou bien les dits « petits papiers » – pré-faces ou post-faces vidéo de ses travaux précédent ou *in progress*¹⁹ – sont considérés par le chercheur comme des équivalents audiovisuels de l'essai autportraitiste. Godard, tout comme Barthes dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, ferait sienne la logique de l'analyse, de l'appropriation, du commentaire, de la citation, de l'assemblage d'œuvres – que ce soit les siennes ou celles d'autrui, mettant en péril son « Je » d'auteur, se projetant et s'identifiant dans le *corpus* de textes et d'images évoqué et en donnant ainsi le jour à une forme d'autportrait qui trouve ses origines dans les essais de Montaigne.

La précision de la réflexion bellourienne nous permet donc de mettre en évidence un aspect fondamental du présent travail de thèse, c'est-à-dire que trois trajectoires – pratiques de réécriture, nouveau statut des images, écriture subjective – deviennent fondamentalement indissociables dans le panorama médial, depuis les années quatre-vingt jusqu'à aujourd'hui.

12 Cf. Marie-Claire Ropars, *Le Texte divisé : essais sur l'écriture filmique*, Paris, PUF, 1981.

13 Cf. Marie-Claire Ropars, *Écraniques : le film du texte*, PUL, Lille, 1990.

14 Cf. Dana Polan, « "Desire Shifts the Difference" : Figural Poetics and Figural Politics in the Film Theory of Marie-Claire Ropars », *Camera Obscura*, n° 12, été 1984, pp. 67-85, pour cette notion, p. 76.

15 Sur ce point, cf. en particulier Marie-Claire Ropars, *Écraniques : le film du texte*, *op. cit.*, p. 167.

16 Cf. Raymond Bellour, « La double hélice », dans Raymond Bellour, Catherine David, Christine Van Assche (sous la direction de), *Passages de l'image*, (Catalogue) Musée national d'art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1990, pp. 37-56, repris dans Raymond Bellour, *L'Entre-Images 2, Mots, Images*, P.O.L., Paris, 1999, pp. 9-41, pour cette citation voir p. 18 (vers. 1999).

17 *Ibid.*, p. 41 (vers 1999).

18 Cf. Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autportrait*, Seuil, Paris, 1980, ce lien est opéré

Questions

À partir de ces prémisses, nous nous sommes posés deux questions, une qui relève de la perspective de la recherche, l'autre qui concerne l'objet de la recherche elle-même.

La première question consiste dans la tentative de saisir une connexion entre la perte de relief culturel et social de l'institution cinématographique et la prolifération de phénomènes liés aux processus de « remploi » et de « re-signification » – terme qui, comme nous l'avons mentionné, sera utilisé au sens de *donner à nouveau du sens* à des images²⁰.

La seconde interrogation est la suivante : existe-t-il un domaine spécifique où les pratiques du remploi et celles de l'autoportrait dialoguent jusqu'au point de coïncider ?

Pour répondre à la première question, nous avons choisi de suivre une perspective d'étude qui souligne la valeur à la fois « esthético-historiographique », « historico-pédagogique » et « nostalgico-mémorielle » des pratiques de remploi d'images.

En premier lieu, nous ferons référence à la réflexion de Christa Blümlinger (2013), qui interprète « l'esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias » comme une modalité pour interroger « l'historicité esthétique » de la cinématographie²¹ capable également de rendre compte des transformations de la perception que le cinéma, en tant que médium visuel principal du vingtième siècle, a contribué à forger.

En deuxième instance, nous ferons référence au travail d'Éric Thouvenel (2008) qui souligne la valeur historiographique et « didactique » du film de *found footage*. C'est en particulier le choix, commun à la plupart des cinéastes qui s'inscrivent dans ce courant, de travailler sur des matériaux d'archive autrement invisibles, fragmentaires et anonymes, qui attribue au remploi une valeur « archéologique », vouée non seulement à ramener à la lumière des chefs-d'œuvre oubliés, mais également à mettre en contact le spectateur

notamment par Bellour dans « Autoportraits », *op. cit.*

19 Il s'agit notamment de *Scénario de Sauve qui peut (la vie)* (1979) et *Petites notes à propos du film Je vous salue, Marie* (1983) qui annoncent deux travaux à venir – *Sauve qui peut (la vie)*, 1979 et *Je vous salue, Marie*, 1985 – et *Scénario du film Passion* (1982) « post-face » du film *Passion* (1982).

20 Cf. *supra* note n° 3.

21 Cf. Christa Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand: Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Vorwerk, Berlin, 2009, tr. fr. *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Klincksieck, Paris, 2013, pour cette citation, p. 13 (tr. fr.).

contemporain avec le patrimoine de l'histoire du cinéma²².

Enfin, notre attention portée au développement de la tendance du *found footage film* fait référence aux notions d'« esthétique de la décomposition »²³ de Blümlinger et d'« esthétique de la ruine »²⁴ d'André Habib.

Dans cette dernière perspective « nostalgico-mémorielle », on donne un relief spécifique à la matérialité de l'archive re-travaillée ; en d'autres termes, le matériau pelliculaire, déjà en décomposition et dégradé, est réécrit – dans les cas que nous analyserons – en développant ce que Blümlinger définit comme une « distance historique, critique ou archéologique à partir de la distance radicale avec le matériau de départ »²⁵, à travers l'accélération volontaire du processus de dégradation naturelle du nitrate ou bien par le biais d'incisions ou de manipulations du support. Comme si la « mort des images » – pour utiliser une formule célèbre de Paolo Cherchi Usai²⁶ – définissait la condition nécessaire pour leur ré-évaluation mémorielle et historique.

En suivant ces propositions, notre travail se situe donc dans une perspective de recherche qui valorise la pratique du remploi comme un outil de ré-évaluation générale du cinéma.

Pour répondre à la deuxième question, nous expliquerons pourquoi nous avons choisi d'analyser des films de remploi réalisés dans le cadre de la **production cinématographique féminine** à partir des années quatre-vingt, en privilégiant notamment l'étude de gestes de re-signification qui ne concernent pas des objets reconnaissables en tant que partie de l'imaginaire cinématographique collectif – comme c'était le cas dans les *Histoire(s)* de Godard – mais au contraire des objets « trouvés », des *home movies* aux films pornographiques, des films scientifiques aux fragments audiovisuels anonymes. Nous parlerons ainsi de réécriture pour définir d'abord une forme d'« archéologie » qui vise à la reconstruction d'une « histoire du cinéma sans noms »²⁷, invisible, part cachée d'un

22 Cf. Éric Thouvenel, « How 'Found Footage' Films Made Me Think Twice about Film History », *Cinéma & Cie*, n° 10, printemps 2008, pp. 97-103.

23 Cf. Christa Blümlinger, « Esthétique de la décomposition », dans id., *Cinéma de seconde main, op. cit.*, pp. 49-55.

24 Cf. André Habib, *L'Attrait de la ruine*, Yellow Now, Crisnée, 2010, en particulier voir p. 75.

25 Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main, op. cit.*, p. 13.

26 Cf. Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema*, British Film Institute, Londres, 2001.

27 Sur ce point cf. en particulier Éric Thouvenel, « How 'Found Footage' Films Made Me Think Twice about Film History », *op. cit.*, pp. 98-99. Sur l'hypothèse d'une histoire du cinéma « sans noms », cf. également

patrimoine qui attend d'être découvert ou re-vitalisé.

Ce choix est en partie justifié par le fait que William C. Wees et Scott MacDonald saisissent, en tant que dimensions spécifiques de l'avant-garde des années quatre-vingt, la multiplication de films de *found footage* et l'émergence d'une nouvelle cinématographie féminine capable de renouveler aussi bien les formes expérimentales de l'*autobiographisme* que l'esthétique du collage/montage. Mais il concerne également et surtout – comme évoqué précédemment – la nature des objets choisis comme point de départ du travail. Laura U. Marks, dans « Loving a Disappearing Image »²⁸, souligne que le visionnage d'archives oubliées et en voie de décomposition pousse les spectateurs à développer de nouvelles formes d'expérience des images. Face à l'illisibilité de l'image dégénérée, nous développerions un regard *haptique* et *tactile* qui nous conduirait enfin à nous identifier avec les *restes* d'images. En d'autres termes, le regard qu'on pose sur des fragments d'images en décomposition représente aux yeux de Marks un renversement du stade du miroir et de l'identification spéculaire : on ne s'identifie en effet pas avec un soi unifié et stable mais avec un soi « vieillissant e disparaissant »²⁹.

En tenant compte de cette perspective, l'emploi d'archives trouvées, dans le domaine de la cinématographie féminine, nous pousse à saisir de nouveaux modèles de réception et d'identification spectatorielle basés justement sur la sollicitation du corps et des sens des cinéastes/*scripteuses* (premières spectatrices des matériaux ré-utilisés) dont nous analyserons les gestes de réécriture dans l'objectif de définir ce que Marks appelle une « mélancolie de la dévotion » ; la vision, la copie, puis la *coupure*, l'intervention manuelle sur le matériau ou son remontage, comme des modalités spécifiques pour concevoir et re-fabriquer l'image du soi.

L'avant-garde féminine – aussi bien dans le champ de l'art que dans celui de la cinématographie – problématise d'ailleurs, depuis le début du vingtième siècle, la conception de l'autoportrait entendu comme représentation référentielle du sujet, insistant au contraire sur une écriture du soi qui enfreint le principe de la correspondance objective entre l'image d'autoportrait et le sujet qui se peint lui-même.

Diego Cavallotti, Federico Giordano, Leonardo Quaresima (sous la direction de), *A History of Cinema Without Names. A Research Project*, actes du XXII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema / International Film Studies Conference (Udine, 18-20 mars 2015), Mimesis International, Milano, 2016.
28 Cf. Laura U. Marks, « Loving a Disappearing Image », *Cinémas*, vol. 8, n° 1-2, 1997, pp. 93-111.
29 *Ibid.*, pp. 104-105.

De la *mascarade* et des photo-montages typiques de l'œuvre de Claude Cahun et Hannah Höch, en passant par les expériences de montage de Germaine Dulac et de Maya Deren jusqu'aux rituels d'auto-sacrifice du *body-art*, aux collages et aux auto-projections *in figura* spécifiques de l'art féministe, les femmes artistes « écrivent sur leurs corps performatifs, leurs corps-films ou leurs corps-tableaux en produisant des déchirures qui indiquent aussi bien leur rage que la conséquente nécessité d'une future guérison »³⁰.

Dans ce vaste panorama de production, nous mettrons notamment en évidence – en tant que véhicules d'un travail de ré-élaboration de l'image de la femme entendue comme « représentation, objet et condition même de la représentation »³¹ – les choix formels d'artistes qui privilégient l'esthétique de la *coupure/suture* en proposant une image subjective en construction, inédite et non-codifiée, en parfaite harmonie avec les ressources technologique de leur époque.

Pour circonscrire la période de production que nous analyserons, il sera toutefois inévitable de prendre en considération la réflexion théorique de la *Feminist Film Theory*, qui a promu, depuis ses origines, une analyse systématique aussi bien de la nature idéologico-patriarcale qui sous-entend la cinématographie narrative classique américaine que des dynamiques d'identification spectatorielle qu'elle véhicule, en invitant ainsi à déconstruire le plaisir visuel de l'image du corps féminin pour offrir au spectateur et à la spectatrice de nouvelles modalités de jouissance du spectacle cinématographique.

Dans le domaine du cinéma non-narratif et documentaire, sous la poussée de la *Feminist Film Theory* et de l'« appel aux armes » de Laura Mulvey, au début des années soixante-dix commencent ainsi à émerger les premières expériences d'un *counter-cinema* féminin et féministe³². Pourtant, aussi bien dans leur déclinaison autobiographique que théorico-déconstructive³³, ces expériences thématisent, sans le résoudre, un problème essentiel du féminisme : le rapport entre l'image de la femme et l'expérience vivante et

30 Cf. Maureen Turim, « The Violence of Desire in Avant-Garde Film », dans Jean Petrolle et Virginia Wright Wexman (sous la direction de), *Women and Experimental Filmmaking*, University of Illinois Press, Champaign, 2005, pp. 71-90. Pour cette citation, p. 90. Notre traduction.

31 Cf. Teresa de Lauretis *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington, 1987, trad. fr., « La technologie du genre », dans *Théorie queer et cultures populaires, De Foucault à Cronenberg*, La Dispute, Paris, 2007, pp. 37-93. Pour cette citation, p. 57 (tr. fr.).

32 Cf. Claire Johnston, « Women's Cinema as Counter-Cinema », dans id. (sous la direction de), *Notes on Women's Cinema*, Society for Education in Film and Television, London, 1975, repris dans Bill Nichols (sous la direction de), *Movies and Methods*, vol. I, University of California Press, Berkley, 1976, pp. 208-217.

incarnée du sujet féminin³⁴.

Sans faire abstraction du *counter-cinema* féministe et de la spéculation théorique de la *Feminist Film Theory*, ce travail de thèse se concentrera toutefois sur une période de production féminine successive à ce moment inaugural en identifiant notamment un *corpus* d'œuvres (réalisées justement à partir des années quatre-vingt) qui présente deux caractéristiques transversales. La première part de l'idée que le remploi est conçu comme un véritable phénomène de réécriture, entendue à la fois comme travail sur le corps du film que sur l'image du corps féminin ; la deuxième caractéristique consiste dans le fait que la réécriture – en tant que forme de répétition du préexistant – dévoile et met en discussion les mécaniques de la représentation de l'identité de genre.

Voici donc pourquoi le travail de ces cinéastes, se servant de la réécriture comme forme de répétition, nous permet de faire dialoguer la pensée de Marie-Claire Ropars sur le cinéma comme « opérateur critique » du principe de l'analogie et de la *mimesis* – entre réalité et représentation – avec celle développée par la philosophe *queer* et post-féministe Judith Butler autour des concepts de « répétition subversive » et « imitation parodique »³⁵.

Selon Butler, l'imitation et la répétition stylisée d'actes corporels qui se présentent comme innés et qui définissent *a-priori* l'appartenance à un genre, sont des mécanismes qui dévoilent le caractère construit et artificiel de toute représentation identitaire.

C'est seulement dans « les pratiques répétées de la signification »³⁶, c'est-à-dire dans l'exaspération du principe même de la répétition qu'il est possible, selon Butler, de « subvertir » l'identité entendue comme donnée aprioristique et ontologique.

En suivant cette perspective, nous attribuerons au remploi de matériaux préexistants, opéré par les cinéastes que nous analyserons, la valeur d'une pratique identitaire basée justement sur la répétition et sur la copie et, aux films choisis en tant que « source » de ce travail, la valeur d'un « corps » au sens de Judith Butler, c'est-à-dire celui d'une surface sur laquelle peuvent se produire des performances « dissonante[s] et dénaturisée[s] qui

33 Sur ce sujet, nous renvoyons à *infra*, partie I, chapitre 3.3.

34 Sur ce sujet, cf. en particulier Mary Ann Doane, « Woman's Stake: Filming the Female Body », *October*, vol n° 17, été 1981, pp. 22-36, repris dans Constance Penley (sous la direction de), *Feminism and Film Theory*, Routledge, New York, 1988, pp. 216-228.

35 Cf. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, London 1990, tr. fr., *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité*, La Découverte, Paris, 2005. Sur les notions de « répétition subversive » et « imitation parodique », voir en particulier le chapitre « De la politique à la parodie », pp. 270-273.

36 *Ibid.*, p. 271 (vers. fr.).

révèle[nt] le statut précisément performatif du naturel »³⁷.

Cartographie

Nous construirons donc une « cartographie » de gestes de remploi qui, en suivant les prémisses précédemment énoncées, révèlent des dynamiques inédites d'auto-représentation et de « réécriture » de l'image du soi.

Le signe, le corps et les processus de re-signification

Le premier de ces gestes implique l'*écriture*, par incision directe de mots ou de phrases sur l'émulsion du film-source.

Dans les travaux de Frédérique Devaux, cinéaste française et théoricienne du lettrisme historique³⁸, la référence à l'univers de la langue écrite-parlée est à interpréter dans le cadre d'une critique du logo-centrisme, donc du langage et de l'écriture phonétique occidentale.

Dans les premières phases de son travail (années quatre-vingt et quatre-vingt-dix), la *ciselure* – c'est-à-dire l'incision et la fragmentation de la pellicule – ou le *montage discrèpant*³⁹ qui correspond à la conception d'une bande sonore qui n'accompagne pas, mais au contraire dérange et accroît le chaos de signes, souvent illisibles, qui éraflent l'image – seront analysés en tant qu'indices d'une forme d'*écriture filmique* que nous définirons en faisant en particulier référence au principe du montage « hiéroglyphique » de Sergueï Eisenstein et, par conséquent, à la réflexion développée par Ropars autour des concepts d'*écriture* et de *réécriture*⁴⁰.

37 *Ibid.*, p. 272.

38 Cf. Frédérique Devaux, *Le cinéma lettriste (1951-1991)*, Paris Expérimental, Paris, 1992 ; id., *Entretiens avec Isidore Isou*, La Bartavelle, Charlieu, 1992 et id., *Le Traité de bave et d'éternité d'Isidore Isou*, Yellow Now, Crisnée, 1994.

39 Sur les notions de « ciselure » et de « montage discrèpant », cf. en particulier Frédérique Devaux, *Le Traité de bave et d'éternité d'Isidore Isou*, *op. cit.*

40 Nous verrons, dans *infra* partie I, chapitres 1.3. et 1.4., que les notions d'*écriture* et de *réécriture* filmiques sont fortement débitrices, dans la formulation théorique de Ropars, de la la théorie du montage conflictuel d'Eisenstein et en particulier du concept de « montage hiéroglyphique ». Sur ce point cf. Sergueï Eisenstein, « Hors Cadre », *Cahiers du Cinéma*, n° 215, septembre 1969 (1929), pp. 21-29.

Nous concentrerons cependant notre attention sur une phase plus récente de la production de la cinéaste française – relative à la réalisation, entre 2002 et 2008, d'une série de huit films intitulée « *K* » – pour souligner en particulier la nuance autoportraitiste de son travail.

Les images de départ, tournées par Devaux dans sa région de provenance (la Kabylie, en Algérie), sont ensuite re-filmées, puis incisées de signes qui couvrent et dévoilent en même temps les symboles de sa formation identitaire (la langue kabyle, les visages et les figures qui composent le paysage de sa mémoire personnelle). Le processus de ré-élaboration auquel Devaux soumet l'épisode de 2008 *K-Exil*, sera ensuite mis en relation avec le travail accompli par Roland Barthes dans « Le troisième sens » (cf. *infra* partie I, chapitre 1.3.), en particulier dans l'analyse d'un photogramme spécifique de *Le cuirassé Potemkine* d'Eisenstein, qui sera interprété comme révélateur d'un « sens obtus » – exprimé à travers un langage qui, comme l'haïku composé par Barthes, se situe à mi-chemin entre le langage verbal et le langage des images – qui exprime, selon nous, toute la valeur « affective » – donc « autoportraitiste » – du travail de réécriture.

À travers l'analyse de l'œuvre – cette fois d'ascendance structurelle-matérialiste – de la cinéaste américaine Su Friedrich, nous soulignerons au contraire comment la référence à l'écriture phonétique devient véhicule et métaphore d'une résistance à la « loi » patriarcale. Dans le film *Sink or Swim* (1990), Friedrich renverse l'alphabet dans une série d'épisodes visuels – intitulés de la lettre « Z » à la « A » – évoquant par sections thématiques les premières expériences d'apprentissage que son père, linguiste, lui avait inculqué dans l'enfance.

L'énonciation de ses souvenirs de jeune fille à la troisième personne, puisque confiés à une multitude de voix *off*, avec l'emploi d'*home movies* utilisés et mis à distance « comme s'il s'agissait de *found footage* »⁴¹ ; le mélange de références visuelles et textuelles aussi bien aux beaux-arts qu'à la culture populaire, dévoilent le tracé d'une écriture, à la fois autobiographique et impersonnelle, qui se révèle en « devenir comme texture et rébus »⁴².

Du moment où – dans les cas des films réalisés par Su Friedrich, Frédérique Devaux et par la cinéaste française Cécile Fontaine (à laquelle nous consacrerons un temps spécifique

41 Cf. Scott MacDonald, « Su Friedrich : Reappropriations », *Center Quarterly*, n° 35, printemps, 1988, pp. 34-42, pour cette citation, p. 34.

42 Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main*, *op. cit.*, p. 39.

dans la thèse) – l'origine des matériaux choisis est principalement de nature privée, nous définirons la réécriture comme un processus d'« **extériorisation** » en interprétant notamment ce geste comme l'instrument d'un travail « archéologique » voué à ramener à la lumière et à faire émerger sur le « corps de l'archive » des contenus mémoriels ou psychologiques autrement inexprimables par des mots.

Au contraire, les processus de réécriture qui caractérisent les œuvres produites par un deuxième groupe de cinéastes dont les gestes d'intervention manuelle sur des pellicules préexistantes s'explique à travers l'*effacement* de l'émulsion de profils de corps imprimés sur le matériau re-travaillé, sont à interpréter dans le sens opposé.

En analysant les films de Naomi Uman, Peggy Ahwesh, Cathy Joritz et Heather McAdams, nous parlerons alors d'une dynamique d'« **intériorisation** » des archives publiques et nous interpréterons la copie, le *scratch*, le *film-lifting*, la re-colorisation des objets de départ, comme les indices d'une dynamique d'appropriation vouée à reconvertir des bobines autrement destinées à l'oubli, ou bien à la consommation publique, en signe de soi⁴³, en l'élément d'un discours personnel et incarné.

Dans *Removed* (1999) de Naomi Uman, ou bien dans *The Color of Love* (1994) de Peggy Ahwesh, le re-filmage et le traitement chimique de l'émulsion des objets-source – films pornographiques trouvés – nous semblent reconstruire une *topographie* du corps féminin assimilables aux principes de l'art *abject* (Kristeva, Krauss, Foster, Mulvey). En incarnant la structure du fétiche – c'est-à-dire ce qui, en psychanalyse, représente le fantasme de la coupure et de la castration – ces représentations font usage et en même temps détruisent la façade d'une féminité artificielle pour ensuite faire de la blessure, de la coupure, du « trou » pratiqué suite à l'intervention directe opérée sur la pellicule, un espace d'où émerge et s'explique, dans toute sa productivité, la plasticité et la matérialité d'un être informe.

C'est justement la nature « publique » des images de départ – c'est-à-dire ce qui rend, après une première analyse, la reconnaissance de la dimension d'autoportrait de ces travaux beaucoup plus complexe – qui révèle au contraire la valeur de la réécriture telle qu'une

43 Selon William C. Wees, les effets visuels ajoutés par Heather McAdams, Caroline Avery, Cécile Fontaine ou Peggy Ahwesh sur le matériau-source affirment « le pouvoir individuel du filmmaker de réclamer des images publique pour leur emploi personnel ». Cf. William C. Wees, *Recycled Images : the Art and the Politics of Found Footage Films*, Anthology of Film Archives, New York, 1993, pour cette citation, p. 31.

« politique du soi ».

Nous soulignerons en effet que les deux processus d'« extériorisation » et d'« intériorisation » précédemment définis, ne sont pas toujours distinguables, ni facilement dissociables, du moment où la réécriture implique toujours, par définition, un projet de construction de sens et une dimension ludique et « destructive » dans le même temps, inhérente à la déconstruction (du sens et de l'image). De plus, dans la « répétition subversive » ou dans l'« imitation parodique » de textes et d'images préexistantes, le « Je » de la cinéaste est toujours révélé et transcendé simultanément.

C'est donc justement dans la coexistence de ces deux dimensions, l'intériorité et l'extériorité, le *logos* et le *ludos* implicites à la re-signification d'images préexistantes, que de notre point de vue la réécriture est utilisée pour « subvertir » l'identité dans le sens de Butler, en se définissant ainsi en tant qu'instrument pour dire et exprimer le « Je » féminin au-delà des contraintes de la représentation.

Le corps entre science médicale et technologies de la vision

Nous consacrerons ensuite notre attention à des films réalisés à partir du remploi d'archives pédagogiques, médicales ou scientifiques en faisant référence en particulier aux études accomplies par Linda Williams, Giuliana Bruno et Lisa Cartwright sur la naissance du cinéma en tant que dispositif d'« implantation de la perversion »⁴⁴ et comme véhicule d'une épistémologie du savoir liée au contrôle, jusqu'à la pénétration optique, du corps humain et en particulier du corps féminin.

Entre la fin du dix-neuvième et le début du vingtième siècle, l'illustration scientifique – des représentations de la figure humaine en mouvement d'Eadweard Muybridge aux « fausses » leçons d'anatomie de l'exploitant cinématographique Menotti Cattaneo, des photographies de la femme criminelle ou hystériques de Cesare Lombroso et Jean-Martin Charcot jusqu'aux images et aux films aux rayons X – contribue à fonder ce que Giuliana

44 Cf. Linda Williams, « Film Body : An Implantation of Perversion », *Ciné-Tracts*, n° 12, hiver 1981, pp. 19-35, repris dans Philip Rosen (sous la direction de), *Narrative, Apparatus, Ideology*, Columbia University Press, New York, 1986, pp. 507-534.

Bruno définit une « géographie du corps féminin »⁴⁵ conçu comme une *tabula rasa*, un support sur lequel inscrire les signes de la personnalité.

En d'autres termes, les techniques de l'observateur⁴⁶, la photographie, puis le cinéma, se font métaphores de l'œil désincarné et « objectif » de la science en véhiculant un code visuel faisant du corps une « archive » – au sens d'Allan Sekula⁴⁷ – de la normalité et de la déviance.

Les cinéastes américaines Chick Strand et Lynne Sachs font usage, respectivement, de l'esthétique du film de *compilation* et du *film-essai* pour souligner la violence intrinsèque de ce processus d'« implantation de la perversion » qui lie le savoir à la vision et aux techniques de l'observation scientifique.

Dans *Loose Ends* (1979), Strand met en lumière les objectifs d'un projet auto-réflexif et méta-cinématographique qui utilise l'archive pour souligner d'abord l'effet que les techniques de la vision (apanage de scientifiques, médecins, cinéastes, soldats) produisent sur le corps, qui devient une archive de la diversité et de l'« altérité ». À une vision linéaire et chronologique de l'Histoire s'oppose un exercice de réécriture qui « désacralise » l'archive pour « ré-inventer l'Histoire en mélangeant des éléments qui, apparemment, n'ont rien à voir l'un avec l'autre »⁴⁸.

En outre, dans ce travail d'assemblage – par lequel les éléments sont associés selon « un système de rappels, de reprises, de superpositions et de correspondances entre des éléments homologues et substituables » qui nous rappelle le principe de l'**autoportrait encyclopédique** décrit par Beaujour/Bellour⁴⁹ – les références au corps humain, et en particulier au corps féminin – ausculté par des médecins, entravé par des dispositifs médicaux, criant famine dans les campagnes du Tiers Monde, fuyant les bombardements de la Seconde Guerre Mondiale – fonctionnent comme une constante, au même titre que les références à la vision et au toucher (l'histoire d'une femme capable de lire et de

45 Cf. Giuliana Bruno, « The Architecture of Science in Art. An Anatomy Lesson », dans id., *Public Intimacy. Architecture and the Visual Arts*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 2007, pp. 87-116, originellement publié avec le titre de « Spectatorial Embodiments : Anatomies of the Visible and the Female Bodyscape », dans un numéro spécial de la revue *Camera Obscura*, dirigé par Paula Treicher et Lisa Cartwright, « Imaging Technologies, Inscribing Science », nn° 28-29, 1992, pp. 239-261. Pour cette citation, p. 102 (vers. 2007).

46 Cf. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in Nineteenth Century*, tr. fr., *L'art de l'observateur. Vision et modernité au vingtième siècle*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1994.

47 Cf. Allan Sekula, « The Body and the Archive », *October*, vol. 39, hiver 1986, pp. 3-64, tr. fr. dans id., *Écrits sur la photographie : 1974-1986*, Beaux-arts de Paris, Paris, 2013, pp. 227-297.

48 William C. Wees, *Recycled Images, op. cit.*, p. 94 (interview avec Chick Strand).

distinguer les couleurs du bout de ses doigts est énoncées en voix *off*). L'auto-réflexivité du travail de Strand révèle donc – dans le sillage de la notion d'autoportrait encyclopédique – la valeur de l'opération de lecture/réécriture des archives mise en œuvre par la cinéaste qui déploie ce que Maria Pramaggiore définit comme « les aspects sublimes de la rencontre entre la subjectivité de la cinéaste et le monde »⁵⁰.

Dans *The House of Science : A Museum of False Facts* (1992), Lynne Sachs vise à son tour – comme le démontre le titre – à faire s'écrouler la structure sur laquelle se base le mythe de l'objectivité technologico-scientifique (la première séquence montre la *maquette* d'une « maison » en feu). Le mot anglais « *house* » opposé à « *museum* » démontre proprement la nécessité de conférer au discours de la science une dimension personnelle et incarnée : des extraits du livre de Cesare Lombroso, *La femme criminelle et la prostituée* – où l'on décrit la pathologie d'une patiente de neuf ans – sont lus en voix *off* par une enfant qui balbutie une série d'erreurs de prononciations. Cette « parodie » du texte de Lombroso dévoile la valeur du geste d'appropriation et de réécriture accompli par Sachs, auquel le son constant d'un crayon et des images montrant les pages d'un journal intime, écrit à la fois à la première et à la troisième personne, font allusion : « Nus, nous lisons nos corps comme une histoire. Cicatrices, muscles, courbatures de la colonne vertébrale. Nous nous regardons de l'intérieur, collectons nos propres données, créons notre propre science. Nous commençons à définir. Construit de l'intérieur vers l'extérieur, ce nouveau laboratoire pousse les murs de l'ancienne structure. Un effet incendiaire, mais pas criminel »⁵¹. Le « Je » de la cinéaste, aussi bien que la dimension personnelle de son geste de remploi, émerge donc exactement au même moment qu'il se s'affaisse dans les mots d'un sujet « collectif ».

À la différence des films de Strand et Sachs, dont les gestes de remploi définissent un projet de (ré)écriture subjective voué tout d'abord à souligner les implications du cinéma et de la science entendus comme les deux véhicules d'une technologie de genre et d'un savoir « non-innocent »⁵², les travaux de la cinéaste *queer* américaine Barbara Hammer et de la

49 La citation est extraite de Michel Beaujour, *op. cit.*, p. 9 ; elle est reprise par Raymond Bellour dans « Autoportraits », *op. cit.*, p. 288.

50 Maria Pramaggiore, « Chick Strand's Experimental Ethnography », dans Robin Blaetz (sous la direction de) *Women's Experimental Cinema*, Duke University Press, Durham, 2007, pour cette citation, p. 208.

51 Notre traduction de l'anglais (bande sonore du film).

52 La notion de « technologie de genre » est élaborée par Teresa de Lauretis (cf. *supra* note 30), sur la notion de savoir « non-innocent », cf. Donna Haraway, « Situated Knowledge : The Science Question in

cinéaste canadienne Louise Bourque sont à encadrer dans une perspective de réécriture qui se met en place lors d'un processus que nous appellerons d'« **incarnation** » du regard médico-scientifique.

Dans *Sanctus* (1990), Hammer re-filme en 16mm et re-colorise une bobine en 35mm appartenant aux archives de la George Eastman House contenant des extraits de films aux rayons X – montrant des crânes, le système circulatoire, les veines, le cœur, la langue – tournées dans les années cinquante par le cinéaste et médecin James Sibley Watson.

Lisa Cartwright – dans une étude sur la connexion entre science, art et culture populaire véhiculée par les technologies de reproduction mécanique des images aux débuts du vingtième siècle⁵³ – analysait cette même bobine pour souligner la symbologie mortifère et fétichiste véhiculée par les découvertes de Wilhem Conrad Röntgen (la radiographie) et par l'équipe de James Sibley Watson (les films aux rayons X).

La caractéristique tactile inhérente au geste de re-colorisation accompli par Hammer nous semble révélateur d'une dynamique d'incarnation mise en œuvre pour concéder enfin aux archives médicales une dimension temporelle, ouverte et vivante. La réécriture des matériaux originaux confère un souffle de vie aux représentations mortifères issues des rayons X, offrant en outre de l'humain une image « neutre », « a-sexuée » et, dans un certain sens, « sainte ». En d'autres termes, le travail de la cinéaste américaine nous semble tendre vers une « désarchivation » du corps entendu en tant que site d'inscription des codes représentatifs du féminin ou du masculin, du corps sain et du corps malade, du corps « normal » ou du corps « déviant » dans une perspective d'(auto)représentation qui – par le biais d'images tournées par autrui – l'incarne en tant qu'elle-même sujet *queer*.

Nous analyserons ensuite l'œuvre de la cinéaste canadienne Louise Bourque en nous concentrant notamment sur la dimension « mortifère » et fortement « rituelle » qui caractérise en particulier – mais pas exclusivement – son film *Self-Portrait Post-Mortem* (2002). L'accélération du processus naturel de décomposition du nitrate par immersion dans des matières organiques ou dans des liquides corporels, l'inhumation puis

Feminism and the Privilege of Partial Perspectives », dans *Feminist Studies*, vol.14, n° 3, automne 1988, pp. 575-599, tr. fr., « Savoir situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », dans Donna Haraway, *Manifeste Cyborg et autres essais. Sciences – Fictions – Féminismes*, Exils, Paris, 2007, pp. 107-142, en particulier p. 117 (vers. fr.).

53 Cf. Lisa Cartwright, *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1995.

l'exhumation d'*home movies* tournés par le père de la cinéaste ou bien de bobines réalisées par elle-même définissent, selon nous, les spécificités d'un processus de fabrication de l'image du soi qui, s'il semble tout d'abord vouloir oblitérer, comme suite à une véritable opération de mise à mort, les indices et les traces physiques des images qui l'incarnent (son visage d'enfant puis d'adulte apparaît dans la plupart de ses travaux), accomplit en fait un processus – d'abord « diagnostic », puis « thérapeutique » et « thaumaturgique » – qui enfin redonne la vie, en libérant – entre l'immobilité et le mouvement que son opération de réécriture présuppose – l'image d'un être fuyant, perpétuellement figuré et défiguré.

C'est dans ce cas en particulier que la notion d'« incarnation » offerte par Laura U. Marks dans l'article « Loving a Disappearing Image » nous sera le plus utile pour interpréter le travail de réécriture opéré par Bourque dans le contexte d'un « rituel votif » dont les esthétiques de la « décomposition » et de la « ruine » en sont les conditions nécessaires.

C'est seulement une fois réduite à une dépouille mortelle que l'image du soi peut en effet re-gagner sa propre « *aura* », être ré-exposée, revue et aimée comme une image perpétuellement *post-mortem*, c'est-à-dire perpétuellement au-delà de la mortalité que toute prise d'image implique.

Dans le groupe d'œuvres que nous venons de citer – aussi bien que dans les travaux, précédemment évoqués, de Friedrich, Devaux, Fontaine, Uman, Ahwesh, McAdams et Joritz – c'est justement la nature « impersonnelle » consubstantielle au geste de la réécriture, qui dévoile au contraire toute la valeur et la portée d'une pratique identitaire vouée à ébranler une politique des images⁵⁴ aussi bien qu'une politique de la personne⁵⁵, basées sur la différence entre genres et à se constituer donc comme une stratégie d'auto-représentation d'un sujet qui est toujours, dans le même temps, « Je » et « Autrui », l'un et l'autre, ou bien ni l'un ni l'autre (du terme latin *ne-uter*, ni l'un, ni l'autre).

54 Nous nous référons ici en particulier au commentaire de la pensée de Jacques Rancière offerte par le chercheur italien Roberto de Gaetano dans id., *Politica delle immagini. Su Jacques Rancière*, Pellegrini, Cosenza, 2011.

55 Cf. Roberto Esposito, *Terza persona. Politica e filosofia dell'impersonale*, Einaudi, Torino, 2007.

Le corps comme support de la (ré)écriture du soi

Dans la dernière phase de notre parcours d'analyse, nous approfondirons notre réflexion sur le rapport corps-archive – inaugurée dans la partie précédente – en nous référant en particulier à la notion de « **soma-thèque** »⁵⁶ élaborée par le philosophe *transgender* Paul B. Preciado.

En déclinant à l'intérieur du contexte de la théorie *transféministe* les études sur l'« histoire de la sexualité » de Michel Foucault, Preciado se concentre sur une période historique – comprise entre la fin de la Seconde Guerre Mondiale et notre époque – pour souligner les effets d'un processus de miniaturisation, d'intériorisation, de dématérialisation des dispositifs – photographiques, biotechnologiques, chirurgicaux, pharmacologiques, cinématographiques ou cybernétiques⁵⁷ – qui contrôlent et produisent artificiellement la matérialité des sexes.

Dans le régime *pharmaco-pornographique* décrit par Preciado, le **corps** est défini comme une « **archive** » de fictions contrôlée de l'intérieur ; alors que dans la société disciplinaire décrite par Foucault le corps était objet d'un pouvoir et d'un savoir extérieurs, dans la société contemporaine et néo-capitaliste « les matériaux synthétiques, les structures architecturales, les techniques du collage artistique et du montage cinématographique » – entrent dans le corps pour en faire partie : « ils se dissolvent dans le corps, ils deviennent le corps »⁵⁸.

La « réécriture », ainsi que l'esthétique du collage/montage deviennent alors des instruments spécifiques de l'auto-représentation *transgender* : c'est ce dont témoigne le film de *found footage* réalisé par la théoricienne et cinéaste *transgender* Susan Stryker sur l'histoire de Christine Jorgensen, ex-soldat de la Seconde Guerre Mondiale, qui s'étant ré-

56 Cf. Beatriz (Paul B.) Preciado, « Je m'obstine à faire de Foucault une lecture queer », interview de Cécile Daumas à Preciado publiée dans *Libération* le 20 juin 2014 ; Claire Grino, « Beatriz Preciado », *Inter : art actuel*, n° 112, 2012, pp. 23-29, voir en particulier p. 29. Au département d'« Études de genre » de l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, Marie-Dominique Garnier a organisé dans l'a.a. 2015-2016 (23-27 juin 2016) un séminaire intensif consacré à la pensée de Preciado sur le sujet « Soma-thèques : corps-écritures queer ».

57 Cf. Beatriz (Paul B.) Preciado, « Pharmaco-pornographic Politics: Towards a New Gender Ecology », *Parallax*, vol. 14, n° 1, 2008, pp. 105-117, sur ce point, p. 110.

58 *Ibid.*

inventé monteur de ciné-journaux, et devenu après une opération chirurgicale de ré-assignation sexuelle une icône *pop* célèbre.

Christine in the Cutting Room raconte une épisode plus unique que rare d'« incarnation » des technologies et des dispositifs chirurgicaux, pharmacologiques et médiaux décrits par Preciado : le vétéran George Jorgensen en livrant son corps aux mains de la science le transforme en véritable support d'une « expérience » chirurgicalo-médicale de montage. Ce faisant, il achève pourtant son processus de transition en « ré-archivant » son « Je » dysphorique dans l'image publique beaucoup plus acceptable de Christine, lui assignant un rôle dans l'univers de fiction séparant les sexes sur la base d'une présumée appartenance corporelle, culturelle ou psychologique à un (et seulement un) des deux genres.

Le fait que le film réalisé par Stryker soit incomplet, aussi bien que sa ré-évocation de l'esthétique matérialiste du film de *found footage* par le biais d'instruments propres au montage numérique, se font au contraire métaphores d'un processus d'auto-représentation qui engage le corps *transgender* dans l'histoire et l'évolution des médias et des technologies.

En d'autres termes, les corps non-opérés de Stryker et Preciado se définissent en tant que supports et modèles d'une « micro-politique » du soi⁵⁹ dont la réécriture se fait instrument spécifique, dans la détermination d'une subjectivité à la fois intermédiaire et inter-médiale, associée par un lien charnel aux technologies mais, dans le même temps, libre de la « chair » de l'image, c'est-à-dire ce qui hypostatise le « Je » dans une représentation unique et totalisante.

Perspectives de la recherche

Des théories de la réception, et de la re-définition du rôle de l'auteur, à l'insistance sur l'archive audiovisuelle – tel un incontournable « point de départ » pour ré-élaborer l'image

59 Nous déclinons ici une notion développée par Beatriz (Paul B.) Preciado dans id., « Micropolitiques du genre dans l'ère pharmacopornographique. Expérimentation, intoxication volontaire, mutation », dans id., Beatriz (Paul B.) Preciado, *Testo Yonqui*, Espasa Calpe, Barcelone, 2008, tr. fr., *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, Grasset, Paris, 2008, pp. 290-358 (tr. fr.).

du soi –, pour arriver à l'étude des pratiques à travers lesquelles le corps devient lui-même « archive » et support d'un projet d'auto-représentation, ce parcours nous amène à reconnaître dans la « réécriture » un changement radical de paradigme, aussi bien dans la relation qui lie sujet et médias que dans la conception « traditionnelle » de l'autoportrait entendu en tant que représentation objective et spéculaire de l'humain.

À travers l'étude des formes d'investissement, d'attribution créative du sens jusqu'à la re-signification d'images préexistantes – qui caractérise notamment la cinématographie féminine depuis les années quatre-vingt – pour arriver à l'esthétique de l'auto-représentation *transgender* – il nous semble possible d'adopter une conception de l'autoportrait entendu non pas comme un « objet » mais plutôt comme un « geste » capable d'unir sujet et média selon deux modalités spécifiques. La première s'explicité dans la dimension fortement tactile, physique et performative qui correspond précisément à la « technique » de la réécriture ; la seconde déploie – en tant qu'effet de la répétitivité et de la « non-originalité » qui lui sont implicites – ce que Federica Villa définit comme la dérive « impersonnelle » de l'autoportrait⁶⁰. À l'époque des techniques numériques de reproduction, lors que « la plupart des images sont de "seconde main" »⁶¹ et les pratiques du remploi et de la post-production artistique⁶² se font métaphores des logiques de la tertiarisation qui caractérisent l'ère post-industrielle, l'image devient porteuse « du soi » justement parce que (re)employée, appropriée, authentifiée, marquant des formes d'émancipation aussi bien du principe de la création originale et individuelle que de l'idée même de sujet et de personne.

En d'autres termes, dans le champ de la cinématographie féminine et dans celui de l'auto-représentation *transgender* les logiques et la pratique de la réécriture nous semblent ouvrir un horizon, aussi bien bio-politique que techno-esthétique où – pour évoquer une réflexion de Pietro Montani⁶³ – c'est justement dans la confrontation active entre les différents formats et les différentes formes discursives des images qu'il est possible

60 Cf. Federica Villa (sous la direction de), *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, Pellegrini, Cosenza, 2012.

61 Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main*, op. cit., p. 11.

62 Cf. Nicolas Bourriaud, *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Les Presses du réel, Dijon, 2004.

63 Cf. Pietro Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il visibile*, Laterza, Bari-Roma, 2010 ; id., *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Raffaello Cortina, Milano, 2014.

d'expérimenter de « nouvelles formes de vie », constituées d'images déjà faites, et d'exercer ainsi sa propre sensibilité, son sens critique, sa créativité.

Ces deux perspectives – l'une qui saisit la dimension fortement impersonnelle de l'autoportrait, l'autre qui trouve dans le remploi d'images une forme d'extériorisation de l'intelligence et de l'expérience sensible – coïncident dans les dynamiques de la réécriture qui caractérisent les travaux que nous analyserons dans cette thèse, en nous fournissant des opportunités pour repenser à des catégories comme celles de genre, d'identité et de personne aussi bien qu'à la valeur des images et des technologies dans l'expérience médiatique contemporaine.

Partie I

Théories

Chapitre 1

La réécriture comme problème de la critique littéraire et de la théorie du cinéma

Dans ce chapitre nous présentons la réécriture en tant que problème théorique né dans les années soixante-dix au milieu d'un débat transdisciplinaire traversant le domaine de l'herméneutique littéraire et celui de l'analyse du film, pour se prolonger jusqu'au seuil des années quatre-vingt-dix, lorsque la réflexion sur le cinéma s'étend aux nouveaux médias, re-déterminant ainsi les formes et le sens de la réception moderne.

Dans le cadre des théories de la réception, le concept de réécriture est évoqué pour réévaluer le rôle du lecteur dans les processus de transmission et de production du sens de l'œuvre littéraire. Roland Barthes délimite, avec ce terme, la mutation de la lecture en une véritable méthode de composition scripturale impliquant la réversibilité des pôles de l'émission et de la réception, de l'écriture et de la lecture.

Au cœur de ce parcours, visant à démontrer la relation entre les théories de la réception, de la lecture et du texte (école de Constance, Roland Barthes) et les notions d'*écriture* et de *réécriture* filmiques élaborées par Marie-Claire Ropars dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, s'inscrit notre reconnaissance de l'influence directe, sinon des échos, des écrits de Sergueï Eisenstein sur les contextes théoriques évoqués. En effet, les textes du cinéaste soviétique, publiés en France mensuellement par les *Cahiers du Cinéma* entre janvier 1969 et 1971¹, font écho à une période d'ébullition intellectuelle engagée par les chercheurs de l'époque – théoriciens du cinéma, mais aussi d'autres domaines – dans l'identification des effets que le cinéma opère sur le spectateur en tant que dispositif idéologico-politique. En suivant une intuition de Philip Watts², nous démontrerons comment les écrits d'Eisenstein jouent un rôle fondamental dans la définition, chez Barthes, de l'art du détail, de la coupure, du découpage et du montage comme des gestes

1 Cf. Antoine de Baecque, *Les Cahiers du Cinéma : Histoire d'une revue Tome II : Cinéma, tours détours 1959-1981*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1991, en particulier voir p. 221.

2 Cf. Philip Watts, *Le cinéma de Roland Barthes. Suivi d'un entretien avec Jacques Rancière*, De L'incidence, Paris, 2015.

caractérisant l'expérience esthétique moderne. Les théories d'Eisenstein accompagnent également l'évolution de la pensée de Ropars qui développe une réflexion, mûrie depuis les années soixante-dix, sur la dimension scripturale, construite et non pas « donnée » *à priori*, de l'image et du spectacle cinématographique, se référant notamment au principe du montage conflictuel élaboré par le cinéaste soviétique. Le mot « réécriture » – en tant qu'héritage du domaine critico-théorique que l'on vient de décrire – est ensuite utilisé par Ropars à une époque (les années quatre-vingt-dix) où la dimension analogique de l'image cinématographique est mise en question par l'avènement de l'informatique et du digital, pour proposer d'abord une critique des théories de l'adaptation cinématographique puis pour discerner le principe-clé des phénomènes modernes de contamination entre les arts. Des théories de la réception à la réflexion de Marie-Claire Ropars, nous entendons alors démontrer que la notion de « réécriture » constitue un modèle théorique visant à redéfinir le sens des images, de leur origine, de leur autonomie, et le rapport que les sujets entretiennent avec celles-ci.

1.1. Des théories de la réception (école de Constance) à la naissance du *scripteur* (Roland Barthes)

C'est à partir de 1967 que l'école de Constance³ marque un tournant décisif dans l'étude de la littérature, en élevant la réception au rang de critère méthodologique privilégié dans l'interprétation des textes et de leur histoire.

Cette année là, en France, Julia Kristeva crée la notion d'*intertextualité*⁴ lançant un

3 Une synthèse exhaustive, qui contient les principales contributions sur les théories de la réception développées dans le contexte allemand, est présentée dans le recueil dirigé par Robert C. Holub, avec la collaboration de Roberto Cazzola et Costanzo Di Girolamo et publié en italien dans le volume *La teoria della ricezione*, Torino, Einaudi, 1989. Puisqu'il n'y a pas de traduction française de ce recueil on a donc opté pour traduire nous même, à partir de la version italienne, les principaux textes de Robert C. Holub, Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser auxquels nous nous référerons au cours de ce paragraphe. On reportera ensuite dans notre bibliographie les textes des ses auteurs qui ont été publiés en français.

4 Cf. Julia Kristeva, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, n° 239, avril 1967, pp. 438-465, repris dans id., *Sēmiōtiké : recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris 1969. En ré-élaborant les notions de *dialogisme* et d'*hétéroglossie* élaborées par le théoricien russe de la littérature Michail M. Bakhtine, la psychanalyste bulgare exprime ici l'idée que tout texte ne peut être considéré que comme un tissu, une « mosaïque de citations » dans laquelle chaque « parole ou texte » est dérivé « de l'absorption et de la transformation d'autres textes » (*Sēmiōtiké*, pp. 84-85). Cette perspective problématise également le statut de l'auteur entendu comme sujet individuel. Dans le roman, genre polyphonique par excellence selon le point de vue de Bakhtine/Kristeva, des dizaines, voire des centaines de voix dialoguent entre elles : à

débat destiné à transformer le paradigme des modèles d'interprétation du texte moderne. La même année, depuis la chaire de philologie romane de l'université de Constance⁵, Hans Robert Jauss donne un cours ayant pour vocation de renouer les fils de l'histoire entre la tradition de la littérature allemande et son présent. Une urgence qui s'est également imposée en raison de pressions externes : le mouvement étudiant – qui est en train d'éclorre – réclame aux intellectuels qu'ils commencent à réévaluer leur rôle de médiateurs du savoir. Cela les amène à remettre en question les valeurs et les méthodologies traditionnelles, laissant présager un probable renouveau du contact entre le public et les œuvres traditionnelles.

Jauss lance donc un défi à ses collègues qui anticipe les caractéristiques d'une révolution tant historique qu'esthétique : restituer au lecteur, « en tant que destinataire et médiateur » d'un processus de communication, ses propres « droits historiques »⁶, longtemps niés et relégués à des recherches qui ne s'arrêtaient que sur la relation univoque entre auteur et œuvre.

Les théories de la réception nous intéressent pour des raisons spécifiques : en premier lieu parce qu'elles présentent le « texte » comme quelque chose qui n'est pas fixe, stable et autosuffisant, mais qui est au contraire ouvert et activé par l'intervention créative du lecteur. En second lieu parce que cette perspective re-détermine, en les analysant critiquement, les notions d'originalité textuelle, d'individualité, d'auteur. À travers les concepts d'**horizon**, d'**attente**, et de **concrétisation**, les théories de la réception évoquent

partir du moment où ce sont les textes – et pas les sujets – qui dialoguent entre eux, Kristeva propose de substituer à la notion « d'intersubjectivité » celle « d'intertextualité » (*ibid.*, p. 146). Les problèmes soulignés par Kristeva – d'ordre philosophique, outre que critique – ont inauguré un débat sur les notions de texte et de sujet, engageant toute une génération de chercheurs, dont Roland Barthes, Philippe Sollers, Jacques Derrida et le groupe lié à la revue *Tel Quel*, débat prêt à être disputé également par les théoriciens du cinéma. Sur ce point cf., Francesco Casetti, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Nathan, Paris, 2000, en particulier le chapitre « La sémiotique du cinéma ». Sur l'influence des théories de Bakhtine/Kristeva sur les théories du cinéma cf. également Robert Stam, *Subversive Pleasures : Bakhtin, Cultural Criticism and Film*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1989 et id., *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Columbia University Press, New York, 1985. Cf. également Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis (sous la direction de), *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-structuralism and Beyond*, Routledge, London and New York, 1992, en particulier pp. 196-206.

5 On se réfère ici au cours tenu par Hans Robert Jauss au mois d'avril 1967. Le titre de ce cours, emprunté du titre d'un cours que Friedrich Schiller avait tenu en 1789 à l'Université de Jena, était *Was heisst und zu welchem Ende studiert man Literaturgeschichte?*. C'est Robert C. Holub qui, dans son introduction au recueil sur les théories de la réception, en rapporte le déroulement.

6 Cf. Robert C. Holub, « Introduzione », texte n'existant que dans la version italienne du volume dirigé par id. et alii, *La teoria della ricezione*, op. cit., p. VIII.

en outre une question abordée également dans le contexte des théories du cinéma de la période et qui relève d'une différence déterminante entre la dimension concrète de la donnée perçue (objet, image ou texte) et l'indétermination du processus menant à sa ré-élaboration imaginaire. C'est d'ailleurs Wolfgang Iser qui proposera d'opposer la satisfaction tirée par le lecteur engagé dans le processus de la concrétisation dans la lecture, à l'insatisfaction du spectateur se trouvant face à l'adaptation cinématographique d'une œuvre connue. Cette « critique » de l'adaptation fondera – comme nous le démontrerons (dans *infra*, partie I, chapitre 1.4.) – l'élaboration de la notion de réécriture filmique promue dans le domaine des théories du cinéma par Marie-Claire Ropars.

Afin de créer un lien entre les théories de la réception et les enjeux de la réécriture filmique, nous nous concentrerons d'abord sur la notion d'**horizon** : en tant que concept fondamental de la situation herméneutique selon Hans-Georg Gadamer⁷, celui-ci sera d'abord appliqué dans le cadre de l'herméneutique littéraire par le phénoménologue polonais Roman Ingarden⁸, et ensuite par les théoriciens de l'école de Constance.

En confrontant notamment l'idée de monde à celle de texte, Gadamer définit « l'horizon » comme une perspective de sens qui n'est pas fixe et donnée *a priori*, mais qui « marche avec nous et nous invite à un avancement ultérieur »⁹. En d'autres termes la compréhension, selon le philosophe, se réalise comme une *fusion* entre plusieurs horizons de sens. À travers la projection et la re-détermination réciproque d'un horizon passé, avec un horizon présent¹⁰, l'être comprend et se situe dans le monde.

En reformulant le concept d'horizon de Gadamer, Hans Robert Jauss se concentre sur la valeur de médiation que l'historiographie littéraire doit opérer entre l'horizon passé (correspondant à la tradition littéraire classique) et l'horizon présent représenté par les différentes situations à travers lesquelles un sujet déterminé entre en contact avec celles-ci. Le devoir du critique est justement celui d'objectiver l'ensemble des références culturelles contenues dans les œuvres analysées, pour en retirer ensuite les horizons (passés et

7 Il est toujours Robert C. Holub à souligner la valeur de la notion de « horizon », élaborée par Hans-Georg Gadamer dans *Wahrheit und Methode*, Mohr, Tübingen, 1960 (tr. fr., *Vérité et Méthode*, Seuil, Paris, 1996), pour le développement des théories de la réception. À ce propos cf. « Introduzione », dans *La teoria della ricezione*, *op. cit.*, *ibid.*, p. X.

8 Cf. Roman Ingarden, *L'oeuvre d'art littéraire*, Lausanne, L'âge d'homme, 1983.

9 Robert C. Holub, « Introduzione », dans *La teoria della ricezione*, *op. cit.*, p. X.

10 Holub cite – en *ibid.*, ici un passage de la version originale de *Vérité et méthode* (*Wahrheit und Methode*, Mohr, Tübingen, 1960, pp. 356-357), où Gadamer explique en détail le concept de *fusion* d'un horizon présent avec un horizon passé (*Horizontverschmelzung*).

présents) sur lesquels elles se dessinent, au fur et à mesure. Sur la base de ce schéma, il peut ensuite évaluer si l'horizon des références contenues dans l'œuvre a pu satisfaire ou non les « attentes » qu'elle contient.

Comme nous le verrons également par la suite, le concept d'« **attente** » est approché de manière différente¹¹ par les théoriciens de la réception. Pour Jauss, l'« attente » correspond à la capacité d'un texte donné à se « fondre » avec les horizons (passés et présents) qui orientent sa réception. Le théoricien propose d'y penser en termes de satisfaction ou de frustration : une expérience d'attente frustrée produit « presque inévitablement des réponses fortement négatives de la part du public initial »¹². Une telle négativité peut pourtant disparaître pour les lecteurs suivants, du moment où « l'horizon » peut changer avec le temps. C'est là le cas des « classiques », c'est-à-dire des textes qui – malgré une réponse initiale négative – ont « par la suite contribué de manière essentielle à délimiter un nouvel horizon d'attente »¹³. La tradition d'un texte est donc déterminée par les modalités à travers lesquelles il a été reçu et transmis dans le temps.

En visant à retracer l'histoire de l'interprétation des textes selon cette thèse de départ, Jauss, dans l'essai *Die Theorie der Rezeption*¹⁴, invoque comme premier exemple le problème auquel se trouva confrontée la philologie de l'antiquité tardive des écoles d'Alexandrie et de Pergame dans la lecture de la tradition¹⁵ des textes homériques et des écritures sacrées. Afin de pouvoir pallier la distance temporelle qui existait inévitablement entre le moment de l'écriture et celui de la lecture, les exégètes commencèrent à utiliser une « comparaison systématique » entre les exemplaires à leur disposition, dans le but d'identifier d'éventuelles *leçons variantes* transmises dans le processus de copiage des textes de référence. Les leçons considérées comme erronées étaient ainsi *corrigées*, et donc

11 Sur ce point cf. également Gianfranco Bettetini, « Pragmatica e conversazione testuale », dans id. (sous la direction de), *Storia della semiotica. Dai percorsi sotterranei alla disciplina formalizzata*, Carocci, Roma, 2009, pp. 89-111, voir en particulier pp. 90-92.

12 Cf. Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main, 1970, p. 179, tr. it., id., *Perché una storia della letteratura ?*, Napoli, Guida, (1969, 1977, 1983) 2001. Sur ce point voir en particulier la p. 62 de la version allemande, cité dans Robert C. Holub, « Introduzione », *op. cit.*, XI.

13 *Ibid.*

14 Hans Robert Jauss, « Die Theorie der Rezeption. Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte », contribution originale publié dans le volume italien dirigé par Robert C. Holub, *La teoria della ricezione, op. cit.*, avec l'intitulé « La teoria della ricezione. Identificazione retrospettiva dei suoi antecedenti storici », pp. 3-26.

15 Par « tradition » nous entendons l'ensemble des textes « témoins » d'une œuvre, autrement dit les exemplaires qui se confrontent à des leçons commune que l'on peut attribuer à ce qui est considéré comme le texte d'origine (ce qui sera appelé plus tard dans le champ philologique « archétype »).

laissées de côté pour la production d'une copie future.

À partir de ce moment (entre le troisième et le premier siècle avant J.C.), l'exercice de la lecture se fait critique et opérationnel. Il doit se baser sur des compétences historico-stylistiques particulières de façon à ce que la présence de variantes, la connaissance du style, de la métrique, du langage de l'auteur, justifient les rectifications. Il doit prendre en compte le rapport entre les témoins d'un côté, et les lieux et temps de leur production de l'autre. Il doit enfin considérer la possibilité (et le danger inhérent à celle-ci) d'opérer des *conjectures*. L'historiographie littéraire s'est donc basée sur le développement de cet exercice, prévoyant en même temps la reproduction « transparente » et « scientifique » de l'archétype¹⁶ et les variations s'imposant à l'interprète dans le contexte actuel de sa réception.

La capacité d'analyser, d'ajouter, d'enlever, de copier les leçons les plus appropriées – habilité qui caractérise les opérations des premiers exégètes alexandrins – permet ainsi à Jauss de porter l'accent non seulement sur le processus historique qui a conduit la réception des textes à passer de passive à active, mais aussi de souligner la portée partielle, singulière, subjective que toute interprétation et que toute situation de lecture implique, traçant ainsi un parcours qui commence par l'étude de la Bible proposée par Thomas d'Aquin dont il cite la fameuse maxime : *Quidquid recipitur ad modum recipientis recipitur* (littéralement : « tout ce qui est reçu l'est en fonction du récepteur ») et qui s'étend jusqu'à l'époque moderne. Le dernier exemple de l'*excursus* historique proposé par Jauss dans son essai concerne une œuvre de Borges, *Pierre Ménard auteur de Don Quichotte*¹⁷, qu'il décrit comme l'*experimentum crucis* de la théorie de la réception.

L'expérience de Ménard consiste dans le fait d'écrire *Don Quichotte* en cohérence avec son époque : non pas un autre *Quichotte* – « Don Quichotte à Wall Street » par exemple – mais *le* Quichotte. Ménard veut refaire du Cervantès, il veut le réécrire littéralement, et cependant, il ne veut pas le copier tel quel. Ainsi, Borges « défend » l'opération du poète

16 C'est le procédé sur lequel entendait intervenir, la fameuse « méthode Lachmann » (du nom de son inventeur, Karl Lachmann, 1793-1851) consistant en une sélection et un classement des *témoins* (copies, versions disponibles) autorisés ou erronés des textes classiques selon des critères plus ou moins « mécaniques ». Cette méthode fut utilisée jusqu'au seuil du vingtième siècle comme une garantie de scientificité dans la reconstruction d'un archétype perdu. Cf. Alphonse Dain, « À propos de la méthode de Lachmann », Bulletin de l'association Guillaume Budé, vol. I, n° I, 1964, pp. 116-122 et Sebastiano Timpanaro, *La genesi del metodo Lachmann*, Le Monnier, Firenze, 1963.

17 Jorge Louis Borges, *Pierre Ménard auteur du Don Quichotte*, dans *Fictions*, Paris, Gallimard, 1983.

symboliste :

Il est inutile de préciser qu'il ne pensa jamais à une transcription mécanique de l'original ; son propos n'était pas de le copier. Son étonnante ambition était de produire certaines pages qui coïncident – mot pour mot et ligne pour ligne – à celles de Miguel Cervantès¹⁸.

Réactualiser le *Quichotte* veut donc dire pour Ménard provoquer la coïncidence entre l'ancien et le nouveau à travers la répétition littérale. Toutefois, l'expérience se révèle progressivement impossible. Ménard, constamment tiraillé entre la volonté de « varier » et celle de s'engager dans l'élimination des variantes, « multiplia les remaniements, corrigea et lacéra des milliers de pages manuscrites. Il ne permit à personne de les examiner, et veilla à ce qu'elles ne lui survivent pas »¹⁹.

C'est ici que Borges, selon Jauss, se saisit du concept-clé de la théorie de la réception : « **la non-identité du répété dans la distance temporelle de la répétition** »²⁰. À partir d'un texte passé, Ménard ne peut produire de nouveau texte qu'en détruisant, en composant et en recomposant son propre manuscrit.

Qu'il s'agisse de Hans Robert Jauss ou de Wolfgang Iser²¹, l'histoire du droit nous fournit un autre concept-clé des théories de la réception, celui de **concrétisation**, auquel nous nous intéresserons pour approfondir les problématiques que nous venons de décrire et qui concernent justement la distance temporelle entre un original et sa (ses) copie(s), ainsi que le rapport entre répétition et variation dans l'écriture d'une tradition historiographique.

En effet ce terme apparaît dans les années cinquante dans l'herméneutique juridique

18 Hans Robert Jauss, « Die Theorie der Rezeption. Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte », contribution originale publié dans le volume italien dirigé par Robert C. Holub, *La teoria della ricezione, op. cit.*, avec l'intitulé « La teoria della ricezione. Identificazione retrospettiva dei suoi antecedenti storici », p. 20.

19 *Ibid.*, p. 21.

20 *Ibid.*, p. 20.

21 Sur la notion de « concrétisation », cf. Hans Robert Jauss, « Die Theorie der Rezeption. Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte » (tr. it., « La teoria della ricezione. Identificazione retrospettiva dei suoi antecedenti storici », dans Robert C. Holub, *La teoria della ricezione, op. cit.*, p. 9). Cette notion a été élaborée à plusieurs reprises également par Wolfgang Iser dans un texte originalement publié en anglais : cf. Wolfgang Iser, « The Reading Process. A Phenomenological Approach », dans *New Literary History*, vol. III, 1971-72, pp. 279-299. Celui-ci a été également traduit en allemand (« Der Lesevorgang », dans Rainer Warning, *Rezeptionsästhetik*, Fink, Munich, 1975, pp. 253-276) et en italien (« Il processo della lettura. Una prospettiva fenomenologica », dans Robert C. Holub, *La teoria della ricezione, op. cit.*, pp. 43-71). Ici, et pour les citations suivantes, nous nous référons à la version italienne du texte, traduite de l'allemand dans le volume dirigé par Robert C. Holub. Sur la notion de « concrétisation », cf. notamment p. 43.

pour définir une « interprétation progressive des normes de loi qui peut être demandée dans un cas concret de la pratique jurisprudentielle »²². En substance, le principe de la concrétisation est appliqué dans le jugement lorsque se manifeste un vide législatif, c'est-à-dire à partir du moment où l'application de la loi est entravée par l'originalité, par l'« étrangeté » du cas spécifique. Face à ces cas, le juge s'emploie à pallier le vide en *relisant* la loi préexistante, et en déclenchant ainsi un processus interprétatif qui (re)détermine la norme, en se constituant en tant qu'« acte créateur »²³.

L'herméneutique littéraire emploie le même principe de façon analogue, en l'appliquant tout d'abord à l'idée que la *forme du texte* doit être différenciée des *actes inhérents à sa compréhension*. Dans ce sens, concrétiser un texte viendrait à reformuler des schémas présents dans le texte dans la « conscience de ceux pour lesquels l'artefact devient un objet esthétique »²⁴.

C'est Wolfgang Iser qui, en se concentrant, à la différence de Jauss, sur des situations textuelles précises, met notamment en évidence la capacité du lecteur à produire des relations, qu'il appelle **corrélés intentionnels**, à partir des **visions schématisées** qu'il trouve exprimées dans le texte. C'est le lecteur qui, en activant « la concordance des corrélés, déjà structurée précédemment par la séquence des propositions »²⁵, déplace la production de l'œuvre hors du texte.

En ce sens, Iser déplace également la notion gadamerienne d'horizon en proposant, dans une trajectoire inspirée avant lui par le phénoménologue Roman Ingarden, de penser au texte comme à un schéma de « points de vue ou panoramas » qui « graduellement créent l'objet en le rendant en même temps concret, et en l'offrant à la contemplation du lecteur »²⁶. Ces visions, pour Ingarden comme pour Iser, fournissent à l'objet littéraire d'un côté un degré de précision qui délimite « l'arc des choix, en définissant les détails d'un objet donné »²⁷. De l'autre côté, elles ne définissent pourtant jamais complètement l'image

22 Hans Robert Jauss, « Die Theorie des Rezeption. Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte », tr. it. « La teoria della ricezione », *op. cit.*, p. 9.

23 *Ibid.*

24 Cité dans *Ibid.*, p. 10. Sur ce point voir aussi l'œuvre de Roman Ingarden qui n'a pas été traduit en français mais en italien, *La fenomenologia dell'opera letteraria*, Silva, Milano, 1968.

25 Cf. Wolfgang Iser. « The Reading Process. A Phenomenological Approach », tr. it. « Il processo della lettura », *op. cit.*, p. 46.

26 Sur l'influence des théories d'Ingarden par rapport à la réflexion de Iser, cf. Robert C. Holub, « Introduzione », dans « La teoria della ricezione », *op. cit.*, p. XVII qui représente la source de la citation ici reportée.

27 *Ibid.*

d'un objet déterminé : ces visions sont donc constitutives d'une indétermination²⁸ de base qui, pour Iser, est caractéristique de toute situation de lecture. Du moment où l'indétermination – ou mieux le désir de déterminer les contours d'un objet donné – sollicite le lecteur, en exigeant sa participation et en développant sa capacité imaginative, le texte acquiert selon Iser une dimension aussi bien concrète qu'imaginaire²⁹.

Iser explique que chacune des propositions linguistiques présentes dans un texte contient une « attente », ou une *protension*, à la proposition suivante. À partir de chaque proposition, se découperait un « horizon » temporairement « vide » : pour celui qui lit, cet horizon fait fonction de support dans la production anticipée des représentations, lesquelles tendent à leur propre achèvement. Durant ce processus, deux situations peuvent se produire. Dans le premier cas, la séquence des corrélés (Iser en parle comme d'un « flux ininterrompu d'images ») déclenche une satisfaction croissante de l'attente évoquée. C'est le cas des textes qui, en décrivant de façon détaillée un objet, tendent à disposer les paroles de façon à ce que chaque corrélat successif se lie au précédent, complétant ainsi progressivement le vide qui les sépare. La représentation imaginée à l'avance par le lecteur dans la proposition précédente se superpose et trouve ainsi sa confirmation dans la proposition suivante.

Cette situation nous rappelle le principe du **champ/contre-champ** cinématographique qui – comme souligné en premier lieu par Jean-Pierre Oudart dans un fameux article de 1969³⁰ – permet d'opérer, dans le cadre de narrations classiques, une « **suture** » entre deux espaces différents (ce qui est représenté dans le cadre, et ce qui est temporairement absent,

28 À ce propos cf. Wolfgang Iser, « Die appelstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa », dans Rainer Warning, *Rezeptionsästhetik, op. cit.*, (tr. it., « La struttura di appello del testo. L'indeterminatezza come condizione d'efficacia della prosa letteraria », Riccardo Ruschi, *Estetica tedesca oggi*, Milano, Unicopli, 1986).

29 Cf. Gianfranco Bettetini, « Pragmatica e conversazione testuale », *op. cit.* p. 94. Ici le chercheur renvoie à la critique inaugurée par Iser envers la pratique de la traduction littérale, à laquelle il oppose la nécessité d'une construction « fantastique » et imaginaire du sens textuel. Cf. notamment Wolfgang Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, John Hopkins University Press, Baltimore (inédit en français, tr. it., *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Il Mulino, Bologna, 1987). Sur « l'indétermination » et la nature « imaginaire » du texte littéraire, cf. en particulier la page 41 de la tr. it.

30 Cf. Jean-Pierre Oudart, « La suture », *Cahiers du Cinéma*, n° 211, avril 1969. La réflexion d'Oudart relève d'une approche psychanalytique du cinéma engageant des théoriciens de l'époque, comme Raymond Bellour, Thierry Kuntzel, Christian Metz, mais aussi Jean-Louis Baudry, Roland Barthes, Julia Kristeva, dans l'étude des effets d'identification et de projection engendrés pendant la vision en salle. À ce propos voir le numéro spécial intitulé « Le cinéma et la psychanalyse » de la revue *Communications*, n° 23, 1975, dirigé par Raymond Bellour, Thierry Kuntzel, Christian Metz. L'approche psychanalytique caractérisera également, dans la même période, l'émergence de la *Feminist Film Theory*, visant à dévoiler les dynamiques voyeuristes et fétichistes engendrées par la narration cinématographique classique.

hors-cadre), tout en orientant et en véhiculant la participation du spectateur à l'illusion narrative.

Dans un second cas, il peut pourtant arriver pendant la lecture que la séquence des corrélés successifs déçoive les attentes de ceux qui les précèdent : c'est dans ce cas que se produit, de la manière la plus évidente selon Iser, l'acte de concrétisation du lecteur. Le théoricien parle de « non-dits », de « vides », de « lacunes », ou d' « espacements »³¹ – *Leerstelle* ou *blank* selon les différentes élaborations du concept³² – comme des éléments équivalents aux « vides » législatifs dont nous parlions auparavant et qui, s'intercalant dans la succession des « visions schématisées » produites en amont dans la concordance des corrélés, solliciteraient la participation active du lecteur.

Les omissions, les « bizarreries » du texte amènent le lecteur à interrompre la lecture et à l'adapter, pour la disposer dans la perspective d'un nouvel horizon lui permettant d'engendrer des nouvelles relations. Entre la nouvelle gamme de relations possibles, c'est le choix qu'il accomplit qui prend forme comme « acte constitutif »³³ et qui (re)détermine le sens du texte.

Nous entrevoyons ici une correspondance entre les processus de la concrétisation et le principe du **montage intellectuel** théorisé par Sergueï Eisenstein³⁴, auquel nous consacrerons notre attention dans les parties suivantes (cf. *infra* partie I, chapitres 1.2. et 1.3.). La théorie d'Eisenstein postule en effet que le rapport conflictuel entre les images – **un produit, au lieu d'une simple somme** d'éléments enchaînés en phase de montage – engage la participation active du spectateur amené à construire, à partir des données objectives, une représentation « idéale » du non-représentable.

De manière analogue, l'acte de concrétisation ne synthétise pas, selon les théoriciens de l'école de Constance, une vision exhaustive, ni ne rencontre jamais une véritable satisfaction des attentes contenues en amont dans les visions schématisées présentes dans

31 Cf. Wolfgang Iser, « The Reading Process. A Phenomenological Approach », *op. cit.*, tr. it. « Il processo della lettura », *op. cit.*, p. 44.

32 Robert C. Holub, dans « Introduzione », *op. cit.*, p. XVII renvoie à la conceptualisation de « vide » destinés à l'acte de *concretisation* et production de sens en Iser, en reportant le terme allemand de *Leerstelle*, alors que Gianfranco Bettetini, décrit la fonction de ces « vides » en faisant référence au terme anglais *blanks*. Cf. Gianfranco Bettetini « Pragmatica e conversazione testuale », *op. cit.*, p. 94.

33 Wolfgang Iser, « The Reading Process. A Phenomenological Approach », tr. it. « Il processo della lettura », *op. cit.*, p. 44.

34 Nous nous référons ici précisément aux réflexions élaborées par Eisenstein dans l'article « Hors Cadre », écrit en 1929, mais traduit et publié en France en 1969, dans le n° 215 des *Cahiers du Cinéma*, auquel nous consacrerons notre attention dans les parties suivantes.

le texte. La lecture donne plutôt lieu à un système incessant de variations, que les attentes, les absences contenues dans les propositions, annoncent à l'avance « dans la mesure où elles ne sont jamais totalement satisfaites »³⁵. La lecture, selon les théoriciens de l'école de Constance, définit ainsi un travail que l'on met en œuvre afin de visualiser une image que nous cherchons à repérer et à préciser en feuilletant l'« album » de nos expériences de vision. L'« indétermination » – qui, comme nous l'avons déjà évoqué, définit selon Iser la spécificité de toute situation de lecture – mobilise ainsi la fantaisie du lecteur en le poussant à produire une représentation qui lui « offre une vision autrement impossible dans la perception immédiate de la donnée objective »³⁶.

Les dynamiques de la lecture permettent alors, toujours selon Iser, d'opérer une distinction entre la **perception visuelle** (d'un objet réel) et la **représentation imaginaire** d'un objet absent.

Or, il est très intéressant pour nous de noter (parce que – comme nous l'évoquions plus haut – cette problématique reviendra dans les écrits de Marie-Claire Ropars), qu'à ce propos Iser propose une comparaison entre la dimension créative déployée pendant les processus de la concrétisation et la sensation d'étrangeté que tout lecteur expérimente lorsqu'il se trouve face à l'**adaptation cinématographique** d'une œuvre littéraire qu'il connaît.

En prenant en exemple la version filmique du livre *Tom Jones*³⁷, Iser affirme en effet que si nous confrontons les images sur l'écran aux représentations imprécises, qu'en lisant, nous nous étions faites du personnage, nous ne serions pas induits à accepter « la perception optique comme la meilleure »³⁸ car elle supprimerait, en s'y substituant, notre activité imaginative. Alors qu'en voyant le film « le personnage nous est toujours présent dans sa totalité »³⁹, en lisant *Tom Jones* nous n'en entrevoyons que des facettes, des fragments que nous tentons de juxtaposer selon un parcours de reconstruction qui ne s'agence pourtant pas « selon une **praxis additionnelle** »⁴⁰. Chaque « facette » comporte en effet toujours,

35 *Ibid.*, p. 49. Notre traduction.

36 *Ibid.*, p. 52. Notre traduction.

37 Un roman picaresque écrit par Henry Fielding en 1749, dont l'adaptation cinématographique a été, en revanche, produit et dirigée par Tony Richardson en 1963.

38 *Ibid.*, p. 53. Notre traduction.

39 *Ibid.*, p. 54. Notre traduction.

40 *Ibid.*

Des références à une autre, et chaque aspect de Tom Jones n'acquiert sa signification que par sa relation avec tous les autres aspects qui lui sont superposés, l'imitent ou le modifient. Il s'en suit que l'image de Tom Jones n'est liée à aucun aspect en particulier, parce que chaque apparence (...) est sujette à des modifications latentes. Au cours de la lecture, donc, l'image de Tom Jones est en mouvement permanent, et ce mouvement s'exprime par une succession de facettes faisant varier, avec de nouvelles nuances, la représentation construite au fur et à mesure et lui confère une nouvelle structure⁴¹.

La mobilité et le caractère fragmentaire de l'image de Tom Jones déterminent le processus de signification conduisant le lecteur à *se faire une image* de Tom Jones : image qui toutefois ne correspond à aucune image déterminée car elle se concrétise, dépend, et peut être reformulée dans le moment actuel de la lecture. L'adaptation cinématographique interrompt évidemment ce processus représentatif, en produisant une image qui nous exclut du monde que nous sommes en train de voir et à la constitution duquel nous n'avons pas pris part.

Suivant les théories de l'école de Constance, nous pourrions donc affirmer que la lecture comporte toujours un travail de médiation qui parvient à modifier le matériau de départ. L'activité du lecteur est proche dans ce sens de celle du copiste qu'évoque Jauss dans son étude, ou de Pierre Ménard décrit par Borges, ne pouvant s'empêcher de confondre l'horizon de l'écriture et son opération interprétative.

À ce propos et afin d'introduire une réflexion ultérieure, il nous semble opportun d'évoquer une ultérieure élaboration des notions « d'horizon » et de « fusion des horizons » présents et passés de Gadamer, notamment celle proposée par Wolfgang Iser.

Le théoricien souligne comment l'acte de la lecture concrétiserait non seulement la fusion de la *forme* du texte et des *actes* inhérents à sa compréhension, mais aussi celle qui lie l'horizon intellectuel de l'auteur avec celui du lecteur⁴². Il s'agit d'une expérience d'appropriation et, dans le même temps, d'expropriation subjective, dans la mesure où quand « Je » lis,

Je pense une pensée qui manifestement appartient à un autre monde mentale, qui est pensée en moi comme si je n'existais pas. Cette idée simple semble déjà inconcevable, mais elle l'est davantage si l'on considère que (...) cette pensée,

41 *Ibid.* Notre traduction.

42 Wolfgang Iser, « The Reading Process. A Phenomenological Approach », tr. it. « Il processo della lettura », *op. cit.*, p. 63.

qui m'est étrange et qui est pourtant présente en moi, doit avoir en moi un sujet qui m'est étrange. (...) Chaque fois que je lis je prononce mentalement un *je*, et pourtant ce *je* que je prononce n'est pas le mien⁴³.

La conscience de l'œuvre se réalise ainsi, pour Iser, dans un processus qui se détermine à travers la négation réciproque de la subjectivité de l'auteur et du lecteur. Quand nous pensons les pensées d'un autre, nos orientations subjectives disparaissent en effet totalement : « les pensées de l'auteur peuvent trouver ainsi dans le lecteur un sujet disponible à penser ce que lui-même n'est pas »⁴⁴.

La configuration du sens d'un texte n'implique donc pas seulement une formulation activée par le lecteur à partir de ce qui, dans le texte, est indéterminé, mais elle indique également que dans cette formulation réside la capacité de « nous exprimer, en découvrant ainsi ce qu'auparavant, dans notre conscience, demeurait seulement à l'état latent »⁴⁵.

Cette réversibilité entre les positions de l'émission et de la réception, cette mise en branle de l'unité textuelle mais aussi de l'individualité et de la subjectivité de l'auteur et du lecteur est une question qui, à la fin des années soixante, anime également le débat développé en France notamment par le groupe lié à la revue *Tel Quel*, autour de la notion de « texte » et d' « intertextualité »⁴⁶.

En 1968, un an après le cours tenu par Jauss à l'université de Constance et la publication de l'article de Julia Kristeva fondant la théorie de l'intertextualité, Roland Barthes déclarera, de manière provocatrice, la « mort de l'auteur » en saisissant dans le lecteur « l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture »⁴⁷.

La pensée de Barthes nous intéresse également pour des raisons spécifiques : d'une part parce qu'elle fournit des critères concrets pour interpréter la lecture comme une véritable méthode de composition scripturale, d'autre part parce que ces mêmes critères inspireront, comme nous le verrons dans la partie suivante (cf. *infra* partie I, chapitre 1.2.) les théories du cinéma dans le domaine de l'analyse textuelle des films⁴⁸. Une première distinction

43 *Ibid.*, p. 65. Notre traduction.

44 *Ibid.* Notre traduction.

45 *Ibid.*, p. 68. Notre traduction.

46 Cf. *supra*, note n° 2.

47 Wolfgang Iser, « The Reading Process. A Phenomenological Approach », tr. it. « Il processo della lettura », *op. cit.*, p. 69.

48 Sur l'influence des théories de Barthes dans le domaine de l'analyse textuelle du film cf. en particulier cf. Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, « L'analyse textuelle du film », *op. cit.* ;

importante pour notre réflexion est celle que Barthes met à jour entre l'œuvre littéraire, et le **texte** proprement dit⁴⁹ dont il se chargera justement de définir la théorie depuis la fin des années soixante⁵⁰.

À la différence de l'œuvre, objet physique qui se tient dans les mains et qui occupe l'espace de la bibliothèque, le texte n'existe pas *a priori* mais se manifeste comme un « champ méthodologique » qu'on doit *démontrer* suite à un *travail de production*.

Ce travail se déploie suite à un véritable *bouleversement* physique : en lisant le corps du lecteur serait en effet, selon Barthes, comme pénétré par un désir constituant un « supplément intérieur de perversion »⁵¹ vis-à-vis du livre, défini à son tour à la fois comme une « figure humaine (...) anagramme de notre corps érotique »⁵², comme un *fétiche* « qui me choisit et me désire »⁵³ ; une mappe à morceler et parcourir comme une topologie⁵⁴ et enfin comme quelque chose de vivant à laquelle, en lisant, le lecteur imprime une nouvelle posture⁵⁵. En faisant « travailler notre corps »⁵⁶, la lecture se traduirait ainsi dans un agir pratique octroyant au lecteur un nouveau rôle, celui de **scripteur** (terme que Barthes oppose à celui d'*écrivain*)⁵⁷.

Dès ce point de départ qui révèle la nature sensible et pratique de la lecture, nous entrevoyons un lien entre les réflexions de Barthes, les théories de la réception et les

Jacques Aumont, Michel Marie, « Le film comme texte », *op. cit.* ; Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis (sous la direction de), « From Realism to Intertextuality », dans id., *New Vocabularies in Film Semiotics*, *op. cit.*, pp. 184-213.

49 Cf. Roland Barthes, « De l'œuvre au texte », *op. cit.*

50 Cf. Roland Barthes, « La Théorie du Texte », *Encyclopædia Universalis*, vol. 15, 1973.

51 Roland Barthes, « Sur la lecture », *Le français d'aujourd'hui* n° 32, janvier 1976, repris dans id., *Le bruissement de la langue*, *op. cit.*, pp. 37-48. Pour cette citation, cf. p. 39.

52 Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973, p. 26.

53 *Ibid.*, p. 39.

54 Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, Paris, 1970, p. 15.

55 *Ibid.*

56 Roland Barthes, « Écrire la lecture », *Le figaro littéraire*, 1970, repris dans id. *Le bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 35.

57 Cf. Roland Barthes, « De l'œuvre au texte », *op. cit.*, p. 72 (1984). Voir également id., *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973, pp. 10-11. La distinction entre écrivain et *scripteur* fait également écho à celle opérée par Barthes dans l'essai intitulé « Écrivains et écrivains », *Arguments*, 1960, repris dans id., *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964, pp. 152-159. Ici Barthes identifie l'écrivain à un rôle social, celui incarné par l'intellectuel de profession : l'écrivain est au contraire un « homme transitif » pour qui la parole « n'est qu'un moyen (...) voilà donc le langage ramené à la nature d'un instrument de communication, d'un véhicule de la pensée » (p. 156). Bien que les occurrences du terme « scripteur » dans les écrits de Barthes soient discontinues elles se lient toujours à la définition du lecteur en tant que figure renouvelant le statut social, et même politique, de l'auteur/écrivain, en ce sens la fonction du scripteur peut être interprétée en correspondance à celle de l'écrivain qui écrit « en toute occasion ce qu'il pense (...) on voit ainsi *au contrario* (...) que la fonction de la parole littéraire (celle de l'écrivain), c'est précisément de *transformer la pensée* (ou la conscience, ou le cri) *en marchandise* » (p. 158).

théories du cinéma (nous verrons par la suite que le terme « scripteur » est utilisé par Marie-Claire Ropars pour définir une certaine fonction « critique-analytique » du cinéma). Dans un bref essai de 1963⁵⁸, Barthes avait déjà défini le travail de la lecture comme une activité régie par deux opérations fondamentales : le **découpage** et l'**agencement**. L'action de *découpage* prévoit la subdivision de l'œuvre de départ en unités, ou *lexies* : fruit d'un choix arbitraire du lecteur, cette opération est donc déterminée par une nécessité d'ordre purement fonctionnel. L'œuvre littéraire, ré-organisée dans un schéma – qui pourrait rappeler les *visions schématisées* ou *vues* auxquelles Wolfgang Iser faisait allusion – est ensuite ultérieurement « tissée » à travers les synthèses et les agrégations accomplies pendant la phase de coordination ou d'*agencement* – faisant écho à la phase où le lecteur produit les *corrélés intentionnels* décrit par Iser – qui suit celui du *découpage* et qui est fondée sur la possibilité d'associer entre elles les unités « découpées » dans des chaînes ou des *séquence*, ultérieures.

La lecture engendrerait ainsi une série de gestes – de la « coupure », ou *découpage* à la coordination ou *agencement* – qui évoquent le travail accompli à la table de montage par un technicien du cinéma. Cela est en effet confirmé par Barthes dans *S/Z*⁵⁹ où, pour décrire son expérience de lecture du *Sarrasine* de Balzac, il se compare à un opérateur cinématographique.

Me reportant aux premières prouesses de la caméra, capable de décomposer le trot d'un cheval, j'ai en quelque sorte tenté de filmer la lecture de *Sarrasine* au ralenti : le résultat, je crois, n'est ni tout à fait une analyse (je n'ai pas cherché à saisir le *secret* de ce texte étrange) ni tout à fait une image (je ne pense pas m'être projeté dans ma lecture ; ou, si cela est, c'est à partir d'un lieu inconscient qui est bien en deçà de « moi-même »). Qu'est-ce donc que *S/Z*? Simple un texte, ce texte que nous écrivons dans notre tête quand nous la levons. Ce texte-là, qu'il faudrait pouvoir appeler d'un seul mot : un *texte-lecture*⁶⁰.

Avec *S/Z* Barthes aurait ainsi tenté de rendre sur papier les détails d'un processus qui nous semble proche de celui de la *concrétisation* décrit par les théoriciens de l'école de Constance. L'œuvre « concrétisée » sur la page écrite ne serait en effet pas « un » *Sarrasine* mais « le » *Sarrasine* médiatisé par des opérations parvenant à la mutation du

58 Roland Barthes, « L'activité structuraliste », dans *Lettres nouvelles* n° 32, février 1963, repris dans *Œuvres Complètes*, Tome I, 1942-1965, Seuil, Paris, 1994.

59 Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, Paris, 1970.

60 Roland Barthes, « Écrire la lecture », (1970) dans *Le bruissement de la langue*, op. cit., pp. 33-34.

texte **lisible** – « ce qu'il n'est plus possible d'écrire », selon la définition de Barthes – dans un texte **scriptible** (« ce que j'accepterais de réécrire, de désirer, d'avancer comme une force dans ce monde qui est le mien »⁶¹).

Cette distinction ultérieure, entre *lisible* et *scriptible* opérée dans *S/Z*, nous semble mettre à jour une tension entre l'écriture entendue comme **production** et le possible **désœuvrement** que l'acte de la lecture comporte inévitablement. Mais aussi, et par conséquent, elle nous semble relever d'une tension irrésolue entre deux postures subjectives : celle de l'auteur qui se fait garant de l'unité et de l'originalité de son œuvre, et celle du lecteur qui imagine, qui reproduit, qui transforme, comme le Ménard de Borges, un objet censé être ultérieurement modifié dans le *regressum ad infinitum* des réceptions possibles. Le *scripteur* de Barthes n'est en effet pas celui qui *écrit* à proprement dire (*l'écrivain/Auteur*), mais celui qui consomme, qui traverse, désire et retourne « en production, en promesse, en désir de production »⁶² le texte de départ.

S/Z, ce **texte-lecture** qui se manifeste comme la concrétisation de « ce que nous écrivons dans notre tête quand nous la levons », postule l'existence d'un état intermédiaire du texte photographiant et superposant la trace de ce qui préexiste (*l'écriture de Balzac*) au laboratoire de sa réception imaginaire. Nous verrons par la suite que cette approche influencera beaucoup les théories du cinéma : Marie-Claire Ropars fera justement appel à la notion de *texte-lecture* pour définir les processus de la **réécriture** filmique.

1.2. Lire et (d)écrire un film

Comme le soulignent Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet, la stratégie théorique promue par Roland Barthes dans les articles « De l'œuvre au texte » aussi bien que dans le livre *S/Z*⁶³, a influencé l'analyse filmique à travers des retombées méthodologiques spécifiques⁶⁴. Dans cet ouvrage, Barthes avançait l'idée fondamentale – dont nous avons souligné les conséquences dans la partie précédente – qu'à la différence de

61 Roland Barthes, *S/Z, op. cit.*, p. 10.

62 Roland Barthes, « Sur la lecture », *op. cit.*, pp. 45-46.

63 Sur l'influence que le livre *S/Z* de Barthes eut dans le domaine de l'analyse filmique des années soixante-dix, cf. *supra*, note n° 49.

64 Cf. Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Esthétique du film, op. cit.*, p. 143 (vers. 2004).

l'œuvre, le « texte » se définit en tant que produit d'un travail analytique aussi bien que scriptural, la lecture devenant en elle-même le « sujet » de ce qu'elle décrit⁶⁵.

Pourtant, alors que la mutation de la lecture en écriture et la réversibilité entre les pôles de la réception et de la production textuelle sont facilitées en littérature par une homologie liant objet et sujet de l'analyse dans une même matière d'expression, cette homogénéité disparaît dans le domaine du film, car celui-ci oppose la spécificité de son signifiant visuel et sonore à celle de l'écriture de commentaire. En effet – comme souligné par Raymond Bellour dans un fameux article de 1975⁶⁶ – vu que l'objet de l'analyse du film doit être *construit*, produit et démontré par l'analyse écrite, il ne peut qu'échapper au langage qui le constitue. C'est en ce sens que le « texte du film », peu propice à la citation, serait « introuvable » ; ne cessant de « mimer, d'évoquer, de décrire », l'analyse ne peut, « avec une sorte de désespoir de principe, que tenter une concurrence effrénée avec l'objet qu'elle tente de comprendre »⁶⁷.

Dans *L'Analyse des films*, Aumont et Marie regroupent trois ensembles de solutions (descriptives, citationnelles ou documentaires) adoptées pour pallier la distance entre l'objet-film perçu dans son défilement⁶⁸ et le « texte » reconstruit ou démontré par l'analyste. Dans les analyses « descriptives », l'analyste schématise l'œuvre selon la reconnaissance d'une série d'unités narratives plus ou moins amples, ou de certains éléments techniques relatifs à la bande visuelle ou sonore du film pris en considération. Le modèle pris comme référence⁶⁹ est celui du *découpage* exposé par Roland Barthes dans

65 *Ibid.*, p. 149.

66 Cf. Raymond Bellour, « Le texte introuvable », *Ça cinéma*, n° 7/8, 1975, repris dans *id.*, *L'analyse du film*, Albatros, Paris, 1979, pp. 35-41.

67 *Ibid.*, pp. 40-41.

68 Dans un article influencé des théories psychanalytiques et consacré justement à la notion de « défilement », Thierry Kuntzel identifiera en 1973 une distinction entre le « film-pellicule » et le « film-projection ». Entre ces deux états du film (immobile, en mouvement) se dévoilerait ce qu'il définit comme le « filmique » : c'est-à-dire ce qui, en ne se situant ni du côté de la fixité (film-pellicule) ni du mouvant (film-projection), concerne le travail « textuel » mené par l'analyste. Cf. Thierry Kuntzel, « Le défilement du film », *Revue d'esthétique*, n° 2-3-4, 1973, pp. 97-110, repris en anglais sous le titre « Le défilement : A view in close up », *Camera Obscura*, n° 2, automne 1977 et dans Theresa Hak Kyung Cha (sous la direction de), *Apparatus (Cinematographic Apparatus : Selected Writings)*, Tanam Press, New York, 1980.

69 Aumont et Marie se réfèrent ici aux analyses à matrice structuraliste visant à faire émerger ce « texte dans le texte » qui représente justement sa structure profonde. L'article publié en 1966 par Christian Metz dans le numéro 8 de la revue *Communications*, « La grande syntagmatique du film narratif » (repris dans Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, vol. 1, Klincksieck, Paris, (1966) 1968), où le chercheur définit une typologie d'enchaînements syntagmatiques entre scènes et séquences dans le film de fiction, ouvre la voie à cette démarche. Suivent les travaux de Raymond Bellour, depuis « Les oiseaux :

S/Z subdivisant « l'œuvre » de départ en *lexies*, c'est-à-dire en unités de taille variable dont découlent différentes options de lecture. Dans les analyses « descriptives », le film se trouve donc formalisé sur la page imprimée sous la forme d'un schéma ou d'un diagramme, pouvant ou non côtoyer des illustrations en images. Le deuxième regroupement évoqué par Aumont et Marie correspond aux analyses « citationnelles », où le texte écrit s'accompagne d'un schéma de photogrammes démontrant davantage l'effort et la difficulté de « prendre le film dans les mains »⁷⁰ et de le prédisposer à l'écriture de commentaire. Au delà d'une difficulté matérielle et de la compétence technique implicite engendrée par la nécessité de revoir, donc éventuellement de ralentir, d'accélérer, quitte à arrêter le défilement du film, les analystes souhaitant inclure des représentations visuelles dans leur commentaire, se confrontent à une procédure dénaturant la spécificité de l'objet filmique tel quel. En effet, comme le suggère Sylvie Pierre en 1971⁷¹, le **photogramme** côtoyant le texte de commentaire entretient un rapport paradoxal avec le film en mouvement. Tout d'abord considérée comme « dévastat[rice] »⁷² – car l'image arrêtée, au delà de la suppression du mouvement et du son, rend souvent confus, flou, voire illisible ce qui, en mouvement, nous semblait précis – sa présence serait toutefois libératrice⁷³ et même « essentielle ». Comme l'explique à son tour Bellour dans « Le texte introuvable », le photogramme définit en effet :

analyse d'une séquence » (*Cahiers du Cinéma*, n° 216, octobre 1969, repris dans Raymond Bellour, *L'analyse du film*, op. cit.) – où le chercheur décèle le sens du film d'Hitchcock à travers l'analyse du système de répétitions et variations des éléments du récit. Dans « Segmenter/Analyser », article de 1976 évoqué par Aumont et Marie (*Quarterly review of Film Studies*, vol. 1, n° 3, août 1976, repris dans id., *L'analyse du film*, op. cit.), Bellour se confronte au problème de la description du texte filmique en proposant de « segmenter » le film *Gigi* (Vincente Minnelli, 1958) en un schéma de cinq colonnes suivant le critère syntagmatique proposé par Metz en 1966.

Tant chez Metz que chez Bellour prend corps l'idée que le cinéma américain classique active des mécanismes complexes investissant le monde psychique du spectateur. L'approche de matrice structuraliste/sémiologique influencée par la réflexion de Roland Barthes, s'ouvre ainsi à la psychanalyse. Comme nous l'avons déjà évoqué dans *supra*, note 31, les travaux de Metz, Bellour, Kuntzel s'inscrivent dans une réflexion sur la spectatorialité à laquelle Barthes participe et sur la nature de dispositif du cinéma, opérant un parallélisme entre la textualité filmique et la vie psychique du spectateur. Sur les enjeux historiques et théoriques de l'analyse textuelle dans les années soixante-dix voir également Elena Dagrada, « L'analisi testuale del film. Uno sguardo storico », dans Paolo Bertetto (sous la direction de), *Metodologie di analisi del film*, op. cit., pp. 3-26.

70 Cf. Jacques Aumont, Michel Marie, *L'analyse des films*, op. cit., p. 56 (vers. 2005).

71 Cf. Sylvie Pierre, « Éléments pour une théorie du photogramme », *Cahiers du cinéma*, n° 226/227, janvier-février 1971, pp. 75-83.

72 *Ibid.*, p. 77.

73 *Ibid.*

(...) Un équivalent, chaque fois ordonné aux besoins de la lecture, de ce que sont sur une table de montage les arrêts sur l'image, qui ont la fonction parfaitement contraire d'ouvrir la textualité d'un film à l'instant même où elles en interrompent le déploiement. C'est bien en un sens ce qu'on fait quand on s'arrête, pour la lire et y réfléchir, sur une phrase dans un livre. Mais ce n'est pas le même mouvement qu'on arrête. On suspend la continuité, on fragmente le sens ; on n'attend pas de la même façon à la spécificité matérielle d'un moyen d'expression. (...) L'arrêt sur image, et le photogramme qui le reproduit, sont des simulacres ; ils ne cessent évidemment de laisser fuir le film, mais lui permettent paradoxalement de fuir en tant que texte⁷⁴.

Arrêter le déroulement du film, atteindre à sa nature même, en bloquer le mouvement, et le condenser dans une image fixe, permet de restituer quelque chose de la « mouvance »⁷⁵ du film à travers une écriture qui en même temps la nie.

En 1970 – la même date de publication que *S/Z* – Roland Barthes consacrera, dans le numéro 222 des *Cahiers du Cinéma*, une analyse aux photogrammes de *Le cuirassé Potemkine* (1925) et d'*Ivan le Terrible* (1945) de Sergueï Eisenstein, extraits des numéros 217 et 218 de la même revue. Les images des films d'Eisenstein ayant déjà été publiées sur les pages des *Cahiers*, Barthes situe son geste du côté de l'appropriation, l'écriture de cet article impliquant une relecture puis un ré-agencement de ce qui était déjà fixé sur la page.

L'acte de *transcription* et de *transcodage* d'un médium à l'autre qui, selon Aumont, Marie, Bergala et Vernet caractérise toute analyse textuelle « engageant par là même la subjectivité du transcripateur »⁷⁶, se produit dans « **Le troisième sens** »⁷⁷ selon une démarche qui révèle un changement profond dans la pensée esthétique et politique de Barthes.

En effet, Philip Watts – dans le livre publié posthume en 2015 *Le cinéma de Roland Barthes*⁷⁸ – remarque que ce n'est que depuis les années soixante-dix, et notamment dans « **Le troisième sens** » et « **Diderot, Brecht, Eisenstein** »⁷⁹, que Barthes aurait abandonné une posture manifestement orientée vers la démystification du cinéma entendu comme

74 Raymond Bellour, « Le texte introuvable », *op. cit.*, p. 40.

75 *Ibid.*, p. 37.

76 Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Esthétique du film*, *op. cit.*, p. 153.

77 Roland Barthes, « **Le troisième sens** », *Cahiers du Cinéma*, n° 222, 1970, pp. 12-19.

78 Cf. Philip Watts, *Le cinéma de Roland Barthes*, *op. cit.*, en particulier chapitre IV « Une autre révolution », pp. 99-115 .

79 Cf. Roland Barthes, « **Diderot, Brecht, Eisenstein** », *Revue d'esthétique*, n° spécial « Cinéma : théories, lectures », 1973, repris dans *id.*, *Œuvres complètes IV*, Seuil, Paris, 2001, pp. 338-344.

produit d'Hollywood⁸⁰, donc du capitalisme et de l'idéologie, pour s'intéresser à ce que le chercheur américain définit comme une « **micro-politique du sensible** »⁸¹ et ériger le *découpage* cinématographique au rang du geste le plus significatif de l'art. L'importance des films et des théories d'Eisenstein dans la pensée de Barthes résiderait d'abord selon Watts dans le fait d'avoir transmis au sémiologue une conception du cinéma entendu non pas comme un **dispositif** plongeant le spectateur dans un état de passivité véhiculant des implications idéologico-politiques, mais comme une machine capable de configurer de nouvelles expériences esthétiques aussi bien que de nouveaux gestes et de nouvelles manières d'être un corps actif et désirant⁸². Ce changement trouverait son accomplissement en 1975, lorsque Barthes – dans « En sortant du cinéma »⁸³ – démantèle selon Watts la théorie du dispositif alors naissante⁸⁴, en inscrivant ses sensations, ses affects de spectateur et ses expériences de la salle cinématographique dans une réflexion sur le septième art comme machine capable de « transformer l'expérience sensorielle du monde qui nous entoure »⁸⁵.

L'étude d'Eisenstein aurait en somme permis à Barthes d'ouvrir la perspective de sa réflexion à des questions esthétiques plus larges en le conduisant à reconnaître dans le détail – en tant que forme fondamentalement discontinue et instantanée – et dans le *découpage* – entendu en tant que geste impliquant l'isolement, le classement, la re-contextualisation ou la dé-familiarisation d'objets préexistants – les éléments typique de l'esthétique moderne pouvant marquer une véritable « mutation de la lecture et de son

80 Watts évoque les articles sur le cinéma écrits par Barthes dans *Mythologies* (Roland Barthes, *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957, repris dans id., *Œuvres complètes, Tome I*, Seuil, Paris, 2002) en mettant en valeur la recherche des détails pouvant « démystifier » et dévoiler le septième art comme un spectacle de masse codé « privant le spectateur de sa conscience de l'artifice de l'expérience cinématique ».

81 Philip Watts, *Le cinéma de Roland Barthes, op. cit.*, p. 101.

82 *Ibid.*, p. 124.

83 Cf. Roland Barthes, « En sortant du cinéma », *Communications*, n° 23, « Psychanalyse et cinéma », 1975, pp. 104-107, déjà évoqué dans *supra* note n° 31.

84 Watts compare ici les articles « Le dispositif » (écrit par Jean-Louis Baudry) et « Le signifiant imaginaire » (écrit par Christian Metz) publié sur le même numéro de *Communications* où apparaît l'article de Barthes en question (sur ce point cf. également *supra* note 31). Au delà des liens évidents entre les trois écrits, le chercheur reconnaît dans l'article de Barthes une mise en question du postulat de base de la théorie du dispositif rapprochant l'expérience du spectateur en salle à celle du prisonnier de la caverne de Platon ou du patient en analyse. La mise en scène de son corps (debout, marchant, une posture opposée à celle du spectateur de Metz et Baudry, assis, immobile) en « sortant » justement de la salle du cinéma, représenterait pour Watts « l'une des premières tentatives de résistance au mouvement de la théorie du dispositif de l'école de Paris (...) par la capacité qu'il a d'ouvrir un nouvel espace pour réfléchir au désir et au monde sensuel du spectateur du cinéma » (Watts, *Le cinéma de Roland Barthes, op. cit.*, p. 122).

85 Philip Watts, *Le cinéma de Roland Barthes, op. cit.*, p. 123.

objet, texte ou film : grand problème de notre temps »⁸⁶.

Afin d'introduire les notions d'écriture et de réécriture filmiques telles qu'élaborées par Marie-Claire Ropars respectivement dans *Le Texte divisé* (1981) et *Écraniques* (1990), nous entendons d'abord mettre ici en relation la pensée de Roland Barthes et celle de la chercheuse sous le jour de leur intérêt commun pour les théories du montage de Sergueï Eisenstein et, notamment, par le rapprochement que les deux accomplissent entre ces théories et les formes d'écriture non-occidentales. Le retournement de la perspective sur le cinéma de Barthes – **de la démystification** mise en œuvre dans *Mythologies à la ré-évaluation du cinéma* comme machine capable de reconfigurer l'expérience sensible – aurait en effet été déterminé comme effet de la sollicitation affective et émotive ressentie par le sémiologue vis-à-vis des fragments des films d'Eisenstein publiés sur les pages des *Cahiers du Cinéma*. En visionnant une image du *Cuirassé Potemkine* montrant le visage d'une vieille femme en deuil, Barthes reconnaît l'émergence d'un « troisième sens » qui, ne pouvant pas se confondre « avec le simple être-là de la scène » et en excédant « la copie du motif référentiel », échappe à la description analytique tout en obligeant la lecture à « glisser » et à « rester suspendue entre l'image et sa description, entre la définition et l'approximation »⁸⁷. Comme souligné par Watts, ce qui frappe Barthes dans cette image n'est pas sa place dans le récit « l'information qu'elle transmet, ni les interprétations qu'elle produit » mais « l'affect, l'émotion produite par le détail insignifiant »⁸⁸. Plus tard dans le texte, Barthes dira que ces détails « ne copie[nt] rien : comment décrire ce qui ne représente rien ? »⁸⁹. En insistant sur la dimension non-représentative des détails *obtus* de l'image, Barthes nous semble décrire les « interférences » qui – au même titre des *Leerstelle* ou *blank* dont parle l'école de Constance – donnent lieu au processus à travers lequel son attention se déplace au delà de la représentation, là où sa sensibilité et sa créativité sont sollicitées.

En suivant la thèse de Watts, notre idée est la suivante : la reconnaissance, dans les photogrammes d'Eisenstein, des détails qui le « touchent » et l'interpellent, stimule un « désir d'écriture »⁹⁰ conduisant Barthes à « ajouter » au *lisible* un supplément de sens –

86 Roland Barthes, « Le troisième sens », *op. cit.*, p. 18.

87 *Ibid.*, p. 16.

88 Philip Watts, *Le cinéma de Roland Barthes*, *op. cit.*, pp. 102-103.

89 Roland Barthes, « Le troisième sens », *op. cit.*, p. 16.

90 Roland Barthes, « Sur la lecture », dans *id.*, *Le bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 45.

que l'on pourrait appeler *scriptible* – ni formalisé ni intentionnel (car il ne « part pas d'Eisenstein » pour s'adresser à lui en tant que sujet de la lecture), mais qui est au contraire produit par le lecteur/*scripteur* comme une réponse sensible et affective.

Tout comme Philip Watts, Georges Didi-Huberman, dans un séminaire tenu à l'EHESS de Paris en 2013⁹¹, souligne également la dimension affective de l'écriture de Barthes en proposant notamment de relier le rapport entre sens *obvie* et *obtus* dans « Le troisième sens » au rapport entre *studium* et *punctum* que le sémiologue élaborera neuf ans après dans le livre *La chambre claire. Note sur la photographie*⁹². Proche du sens *obvie* – ce qui « part de Sergueï Eisenstein et qui me cherche moi, destinataire du message, sujet de la lecture »⁹³ – le *studium* est ce que le sémiologue voit se produire dans *La chambre claire* lorsque, en « feuilletant une revue illustrée »⁹⁴, son attention est captée par la photo d'une insurrection en Nicaragua. Il décrit le *studium* de manière analogue à sa définition du sens *obvie*, c'est-à-dire comme « l'étendue d'un champ » perçu assez familièrement « en fonction de mon savoir, de ma culture » et renvoyant toujours à une information « classique »⁹⁵. Le *punctum* est au contraire le détail qui dans la même photo vient « casser (ou scander) le *studium* (...) », c'est lui qui « part de la scène, comme une flèche, et vient me percer ».

Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu (...). Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)⁹⁶.

Le but de Didi-Huberman – dans son rapprochement entre *obvie/obtus* et

91 Il s'agit du séminaire « Cinéma, Histoire, Politique, Poésie » tenu par Georges Didi-Huberman de novembre 2013 à juin 2014, dont la partie dédiée à Barthes était intitulée « Obvie, obtus : du "troisième réalisme au troisième sens". La ré-affectation de l'image par son détail déplacé ». Nous renvoyons au site de l'EHESS : <http://www.ehess.fr/fr/enseignement/enseignements/2013/ue/1223/> aussi bien qu'à celui de l'UQAM (Université du Québec à Montréal) où, du 11 au 13 novembre 2014, Didi-Huberman a tenu le séminaire « Oscillations du chagrin : Roland Barthes devant la femme qui pleure » : <http://esse.ca/en/seminaire-avec-georges-didi-huberman>. Didi-Huberman a ensuite publié sa recherche autour du « troisième sens » chez Barthes dans le livre intitulé *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire*, 6, Minuit, Paris, 2016.

92 Cf. Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard, Paris, 1980, repris dans id., *Œuvres complètes Tome IV, op. cit.*, pp. 782-891. Sur les notions de *Studium* et *Punctum* cf. en particulier les chapitres 10-18-19-28.

93 *Ibid.*

94 *Ibid.*, chapitre 10, p. 805 (vers. 1995).

95 *Ibid.*, p. 809.

96 *Ibid.*

studium/punctum – est de démontrer que l'écriture de Barthes, dans les deux textes, est animée par un double mouvement de désaffection et de réaffection des images⁹⁷. Notre objectif est de démontrer que cette tension entre distanciation et rapprochement, entre désaffection et ré-affection, se traduit dans l'élaboration d'une forme discursive « anormale » (il s'agit justement d'un *haïku*), qui se manifeste dans le passage du « troisième sens », relatif à la description du photogramme – extrait du numéro 217 des *Cahiers* – reproduisant la scène de deuil que l'on évoquait plus haut, où une vieille femme pleure la mort du camarade Vakoulintchouck. « Je sentais rapidement », écrit en effet ici Barthes, qu'à cette « représentation classique de la douleur » s'ajoutait quelque chose d'autre.

J'ai alors compris que la sorte de scandale de supplément ou de dérive imposée à cette représentation classique provenait très précisément d'un rapport ténu : celui de la coiffé basse, des yeux fermés et de la bouche convexe (...), d'un rapport entre la « basseur » de la ligne coiffante, anormalement tirée jusqu'aux sourcils comme dans ces déguisements où l'on veut se donner un air loustic et niais, la montée circonflexe des sourcils passés, éteints, vieux, la courbe excessive des paupières baissées mais rapprochées comme si elles louchaient et la barre de la bouche entrouverte, répondant à la barre de la coiffe et à celle des sourcils, dans le style métaphorique « comme un poisson à sec »⁹⁸.

Le relevé des détails *obtus* de cette image – ce que Barthes appelle à plusieurs reprises le *touchant*, le *sensible*, l'*émouvant* ou l'*aimable*⁹⁹ et que l'on pourrait comparer au *punctum* – fait dériver le langage du critique dans le territoire de ce qui est verbalement inexprimable. Le moyen trouvé par Barthes pour décrire alors ce « **feuilleter de sens** »¹⁰⁰ que lui provoque la vision du photogramme, est d'en « reconstruire » l'image en faisant référence à un mode discursif, excédant aussi bien la *langue* que la *parole*, qui pour Barthes a « la même propriété que l'*haïku* japonais »¹⁰¹. Le sémiologue « remonte » alors les détails de ce visage pleurant dans le *haïku* suivant :

97 Cf. George Didi-Huberman, « La réaffection de l'image par son détail déplacé », dans id., *Peuples en larmes, peuples en armes*, *op. cit.*, pp. 97-109.

98 Roland Barthes, « Le troisième sens », *op. cit.*, p. 14.

99 *Ibid.*, p. 15.

100 *Ibid.*, p. 15. La formule est importante : comme nous le soulignerons plus tard, Roland Barthes reprend ici une phrase d'Eisenstein extrait de l'article « Hors Cadre » (Sergueï Eisenstein, « Hors Cadre », *op. cit.*) où Eisenstein compare le vers d'un *tanka* japonais (poème plus long par rapport à l'*haïku*) à des phrases, des *feuilles* de montage. « Selon nous ces sont là des phrases de montage, des feuilles de montage » (p. 21).

101 *Ibid.*, p. 17.

Bouche tirée, yeux fermés qui louchent.
Coiffé basse sur le front,
Elle pleure¹⁰².

Le choix formel n'est pas hasardeux. Dans *L'empire des signes*¹⁰³, compte-rendu de son voyage au Japon écrit en 1970 également, Barthes définit le *haïku* japonais comme une « effraction » du sens : dans sa brièveté et dans sa clôture, cette forme lui semble diviser « et classer à l'infini le monde, constituer un espace de purs fragments, une poussière d'événements que rien, par une sorte de déshérence de la signification, ne peut ni doit coaguler, construire, diriger, terminer »¹⁰⁴. Le *haïku* japonais s'oppose donc selon Barthes à l'écriture occidentale car il abolit deux de ses fonctions fondamentales – la description et la définition – en ne faisant que désigner « c'est ça ! », comme le flash d'une photographie que « l'on prendrait (...) en ayant omis de charger l'appareil de la pellicule »¹⁰⁵. En tant que forme choisie pour exprimer le « troisième sens », le *haïku* produit par Barthes traduit en somme l'effet de « subversion » et de « discontinuité », que le relevé des détails *obtus* des images lui provoque, tout en définissant pourtant à son tour une « effraction » ultérieure par rapport au sens que l'on pourrait cueillir en visionnant le film en mouvement aussi bien qu'aux informations et à la symbologie contenues dans les photogrammes¹⁰⁶.

Barthes ne se concentre en effet pas sur les *films*, mais sur le moment même où il ouvre les *Cahiers du Cinéma* : le plus important pour le sémiologue pendant la lecture n'est pourtant pas ce qu'il voit et ce qui est représenté sur la page, ni ce qui est écrit, ce que l'on peut comprendre et que l'on pourrait exprimer, mais ce déplacement continu – de la représentation à ce qui n'est pas représentable, de l'expression verbale à ce qui excède le

102 *Ibid.*

103 Cf. Roland Barthes, *L'empire des signes*, Éditions d'Art Albert Skira, Paris, 1970, repris dans Seuil, Paris, 2007.

104 *Ibid.*, p. 105.

105 *Ibid.*, p. 115.

106 Dans « ... rait. Signe d'utopie », *Rue Descartes*, n° 34, 2001/4, pp. 37-44, Raymond Bellour analyse les occurrences des verbes déclinés au conditionnel dans le « troisième sens » en assimilant cette insistance linguistique à l'élaboration de la notion de « filmique », c'est-à-dire ce qui, pour Barthes, ne peut être saisi ni dans le film « en situation ni dans le film en mouvement, mais entre ces deux états. « (...) Multipliant les conditionnels (quatre dans le dernier long paragraphe), Barthes semble viser un état utopique du cinéma dont Eisenstein lui tend, un peu trop simplement, l'image exemplaire : un art du discontinu et de la « lecture », par nature médiat entre l'image animée et l'image immobile » (p. 41). En ce sens Barthes se ferait, selon Bellour, « l'écho, implicite, des travaux qui commencent alors à s'élaborer au nom de l'analyse des films » (*ibid.*).

langage – opéré dans le moment de la lecture/réécriture du texte figé sur la page. Cette dynamique – en s'opérant, comme le dit Sylvie Pierre, dans une « problématique générale de l'articulatoire et du montage » –, parvient enfin à l'orchestration d'un « *texte du désir demeuré désir*, et avec ce texte, à quelque chose qu'Eisenstein n'était absolument pas en mesure de réfléchir »¹⁰⁷.

Nous pourrions ainsi affirmer que l'affection, expérimentée par Barthes au moment où il saisit les détails des photogrammes des films d'Eisenstein, « apprend » au sémiologue non seulement de nouvelles manières d'être spectateur, mais également à être sujet, et notamment à « [d']être un corps et [d']enchaîner des gestes »¹⁰⁸ comme ceux du montage/découpage qui, extraits du vocabulaire et de la pratiques cinématographique, se situeront au cœur même de l'écriture et de l'esthétique barthésienne.

L'art commence « à partir du moment où le craquement de la botte (au son) tombe sur un plan visuel différent et suscite ainsi des associations correspondantes »¹⁰⁹ : c'est à travers cette citation d'Eisenstein (extraite d'un texte publié dans le numéro 208 des *Cahiers*) que Barthes avoue les enjeux de sa pensée et de sa pratique esthétique, tout en exprimant sa solidarité « avec la redécouverte du montage et des découpages dans l'avant-garde européenne et nord-américaine des années 1960 et 1970 »¹¹⁰.

Pour problématiser davantage la question du rapport entre écriture, réécriture et montage, nous nous concentrerons à présent sur le travail théorique de Marie-Claire Ropars. Nous avons déjà souligné que le lien entre les réflexions de Barthes et celles de Ropars est autorisé par l'intérêt commun des deux chercheurs pour les théories du montage d'Eisenstein. En effet, l'élaboration de la notion d'*écriture* cinématographique, développée dans *Le Texte divisé : essai sur l'écriture filmique*¹¹¹, se construit à partir d'un article d'Eisenstein intitulé « Hors-cadre »¹¹² – écrit en 1929 mais publié en France en 1969 dans le numéro 215 des *Cahiers du Cinéma* – où le cinéaste soviétique reconnaît un rapport entre le principe du montage cinématographique et celui de l'écriture japonaise.

107 Sylvie Pierre, « Éléments pour une théorie du photogramme », *op. cit.*, p. 83.

108 Philip Watts, *Le cinéma de Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 111.

109 Roland Barthes, « Le troisième sens », *op. cit.*, p. 17.

110 Philip Watts, *Le cinéma de Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 104.

111 Cf. Marie-Claire Ropars, *Le Texte divisé : essais sur l'écriture filmique*, *op. cit.*

112 Cf. Sergei Eisenstein, « Hors cadre », *op. cit.*

À travers la lecture comparée de l'article d'Eisenstein et de *Le Texte divisé*, nous démontrerons que les théories du cinéaste influenceront la mise en pratique d'une méthode d'analyse basée justement sur le principe du montage ; un principe qui n'est pas synthétique, mais exclusivement dialectique, en même temps constructif et déconstructif. Cette phrase tirée de *Le Texte divisé* en dit l'essentiel : « Il y a montage parce qu'il y a sélection, mise en relation et transformation, bref – et pourquoi le cacher – démantèlement »¹¹³.

La dimension sinon sensible, du moins *pathétique* qui caractérise les opérations de lecture/réécriture de Ropars réside d'après nous – comme nous l'explicitons ensuite dans *infra* partie I, chapitre 1.4. – dans la volonté constante de mettre le langage du cinéma à l'épreuve d'autres types de langages ; ce principe, définit justement « réécriture », révèle le rôle majeur de l'interprétant, s'inscrivant dans le sillage d'une conception déconstructive (donc derridienne), mais en même temps « extatique » (donc eisensteinienne), de l'art.

1.3. Écriture et montage : *Le Texte divisé* de Marie-Claire Ropars

Synthétiser la pensée de Marie-Claire Ropars est une opération qui peut paraître complexe et vertigineuse. La définition même de la notion de *réécriture* filmique n'est pas univoque et prend différentes acceptions dans l'évolution de la réflexion de la chercheuse. Nous tenterons néanmoins d'en isoler les spécificités et les enjeux à partir d'une analyse de son élaboration de la notion d'*écriture* filmique.

Paolo Bertetto, dans l'essai intitulé « L'analisi come interpretazione. Ermeneutica e decostruzione »¹¹⁴ définit un cadre spécifique pour reconstruire une taxonomie des différentes expériences des analyses filmiques *déconstructives* dont celles de Marie-Claire Ropars font partie¹¹⁵. Les origines de ces pratiques d'interprétation du film seraient ancrées dans les principes de l'herméneutique ontologique énoncés par Martin Heidegger et par Hans-Georg Gadamer – dont les fondements sont érigés également en modèles par les

113 Marie-Claire Ropars, *Le Texte divisé*, *op. cit.*, p. 10.

114 Cf. Paolo Bertetto, « L'analisi come interpretazione. Ermeneutica e decostruzione », *op. cit.*

115 Sur ce point cf. également Peter Brunette, David Wills, *Screen/Play. Derrida and Film Theory*, Princeton University Press, Princeton, 1989.

théories de la réception – et dans la philosophie de la déconstruction de Jacques Derrida.

Ces deux horizons philosophiques présupposent une critique de la métaphysique ontologique, ainsi qu'une analyse de la valeur et des fonctions du langage qui refusent toute idée de sens, de vérité et d'écriture qui ne soit réalisée par l'individu dans l'actualité de son *être-au-monde*, c'est-à-dire dans le processus de l'interprétation même.

Les perspectives herméneutiques et déconstructives se traduisent dans le domaine de l'analyse du film à travers une orientation qui, en insistant sur l'éloignement du film de la réalité et du modèle mimétique, offre une idée du cinéma entendu comme une technologie modifiant radicalement le rapport entre perception et phénomènes. Le film n'est en effet pas conçu comme une structure unitaire qui renvoie à la réalité, mais plutôt comme une somme d'effets et de chaînes communicatives marquée par la nature scripturale et mécanique du cinéma. Par conséquent, les analyses déconstructives n'établissent pas des méthodes d'interprétation mais sont plutôt à concevoir comme « de[s] véritables expériences de déconstruction en acte »¹¹⁶ car, comme nous le rappelle Bertetto, le sujet interpellé par le film – l'analyste – tend à ré-activer et à multiplier les composants « d'auto-déconstruction »¹¹⁷ déjà présents dans le film. En ce sens, l'écriture cinématographique est conçue comme une activité performative dévoilant un processus de production de sens qui constitue le texte dans la dynamique de la *lecture* textuelle¹¹⁸. L'interprétation se développe alors « comme une recherche intellectuelle qui a aussi les caractéristiques de l'expérimentation (...) et comme un parcours où l'exercice de l'interprétation du sens devient aussi expérimentation et réécriture virtuelle de la composition textuelle »¹¹⁹.

Les notions d'*écriture* et de *réécriture* filmiques, élaborées par Ropars entre les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, dépendent donc d'une réflexion qui attribue à l'interprétant, le lecteur/analyste, un rôle fondamental.

Le Texte divisé se base sur la critique du logocentrisme et sur le concept d'écriture développés par Jacques Derrida dans *De la grammatologie*¹²⁰ ; inspirée en outre par l'intérêt commun démontré par Derrida, Eisenstein et Freud pour les écritures

116 *Ibid.*, p. 201. Notre traduction.

117 Paolo Bertetto se réfère ici notamment aux thèses exprimées par Paul De Man, dans *Allegories of Reading*, Yale University Press, New Haven, 1979. Sur le concept « d'auto-déconstruction » cf. en particulier Paul De Man, p. 17 et Paolo Bertetto, « L'analisi come interpretazione », *op. cit.*, p. 204.

118 Paolo Bertetto, « L'analisi come interpretazione », *op. cit.*, p. 201.

119 Cf. Paolo Bertetto, « L'analisi come interpretazione », *op. cit.*, p. 220. Notre traduction.

120 Cf. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Paris, 1967.

pictographiques, la chercheuse propose notamment de comparer les notions de signe et d'écriture verbale à celles d'image et de montage cinématographique¹²¹.

Comme souligné par celle-ci dans le chapitre inaugural de *Le Texte divisé*, parler d'abord de *texte* et non d'*œuvre* filmique, « c'est à la fois refuser toute présupposition d'origine ou d'intention (...) et c'est en même temps affirmer la possibilité de décrire, décomposer et construire dans l'objet l'ensemble de ses virtualités systématiques »¹²².

Le cadre de référence théorique de Ropars n'est donc pas différent de celui que nous avons décrit dans les pages précédentes : la notion de *texte* développée par Roland Barthes influence évidemment ses propos.

Ni « notation graphique du langage – sens étroit », ni « système sémiotique – sens large et vague »¹²³, l'écriture est en effet conçue par Ropars dans le sillage d'un « **troisième sens, sans doute obtus** »¹²⁴ définissant une « hypothèse théorique qui substitue à la notion de *signe* celle de *trace*, et renvoie tout procès de signification à un mouvement différentiel dont les termes ne sont assignables ni fixables »¹²⁵.

La référence au « troisième sens » de Barthes, aussi bien qu'à l'étude de Derrida sur les **langages idéographiques**¹²⁶, nous permettra de démontrer comment l'élaboration de la

121 Cf. Marie-Claire Ropars, *Le Texte divisé, op. cit.*, p. 9.

122 *Ibid.*

123 *Ibid.*, p. 18.

124 *Ibid.*, p. 17.

125 *Ibid.*, p. 18.

126 Afin de comprendre l'enjeu de la pensée de Ropars, il nous semble opportun de revenir pourtant un instant au mot *trace*, que Derrida substitue à *signe* dans sa critique des systèmes linguistiques. Le projet de *De la grammatologie (op. cit.)* se développe afin de mettre en cause le système de correspondance directe que la linguistique de Saussure établit entre signe et signifié : c'est-à-dire entre les lettres et leurs partenaires directs, les sons. Ce modèle de signification, qui présuppose toute antériorité du langage verbal par rapport au langage écrit, aurait exclu, selon Derrida, la problématique de l'écriture de toute entreprise sémiologique. Conçue comme simple *transcription* du langage parlé, l'écriture serait en fait placée en position « seconde » par rapport au son acoustique : l'émission vocale, en réglant l'agencement des signes, en détermineraient ainsi le signifié. Cette conception logocentrique de l'écriture et du langage établie par la linguistique saussurienne témoignerait en outre, selon Derrida, d'une vision ethnocentrique perpétrée par la culture occidentale envers les autres cultures. En effet Saussure, en se référant au langage alphabétique comme modèle unique de sa discipline, semblerait tracer un parcours d'évolution linguistique qui verrait ses origines dans les systèmes de communication « primitive » – comme les peintures rupestres, les pictogrammes indo-américains, ou les **écritures hiéroglyphiques** – mais qui comprendrait aussi les **langages idéographiques**, encore employés de nos jours en Orient. C'est cette organisation évolutive et topographique que Derrida récuse dans la mesure où elle fait du système alphabétique, c'est-à-dire du réglage de l'écriture sur la parole, le terme obligé et supérieur d'une progression continue de l'humanité. L'analyse des modalités de signification propres aux écritures non occidentales, « dont les procédures coexistent avec celles du langage parlé sans toutefois les décalquer » (Marie-Claire Ropars, *Le Texte divisé, op. cit.*, p. 22), permet au contraire à Derrida de dévoiler le caractère non-linéaire du rapport entre signe et signifié. En faisant retour à la lettre par le biais du modèle du hiéroglyphe, Derrida dévoile ce que Ropars décrit comme un « *tracement* de la lettre dans le signe »,

notion d'*écriture* filmique se traduit chez Ropars dans un « style » de lecture/réécriture s'accomplissant enfin dans l'application des théories du montage d'Eisenstein.

Ropars emploie avant tout la notion d'**écriture** pour formuler une critique des modèles représentatifs basés sur la transparence et sur la *mimesis* : contre l'idée du cinéma comme « copie » de la réalité, elle favorise plutôt l'étude d'objets (comme les films de Marguerite Duras, d'Alain Resnais, de Jean-Luc Godard, ou de Sergueï Eisenstein¹²⁷) qui dénoncent la nature construite du discours filmique en offrant une interprétation critique du concept de réalisme cinématographique¹²⁸.

En privilégiant ensuite une conception de l'écriture liée à la vue, plutôt qu'à l'ouïe, et à l'espace¹²⁹ plutôt qu'au temps, la chercheuse ré-élabore cette pensée – en l'appliquant au signe cinématographique – le concept de *trace* de Derrida :

Le concept de trace, substitué à celui de signe, organise le démantèlement du sens : la trace est par définition originaire, donc, par définition articulation d'une autre trace, où l'origine de nouveau se dérobe : elle est l'origine absolue du sens en général ce qui revient à dire qu'il n'y a pas d'origine absolue du sens en général¹³⁰.

Les **figures du film**, exactement **comme les mots-trace (hiéroglyphes) de Derrida**, s'ordonnent dans la perspective de Ropars, en un système de différences et d'écarts, où l'une n'est que la négation de l'autre. Loin d'être donc un instrument de transcription de la réalité, le cinéma est à comprendre comme une activité performative dévoilant un processus de production de sens : l'*écriture* est par conséquent à reconnaître à la fois dans

« l'espacement des signaux dans les intervalles » (Marie-Claire Ropars, *Le Texte divisé, op. cit.*, p. 23). En tant que *tracement, écartement, intervalle, spatialisation*, l'écriture derridienne suppose « une conception dynamique, mais non linéaire, des rapports entre les éléments écartés spatialement » (Marie-Claire Ropars, *Le Texte divisé, op. cit., ibid.*). C'est donc en mettant en évidence la trajectoire de cet écart que Derrida arrive à saisir le parcours qui dévoile dans le texte une « hétérogénéité constitutive dans l'homogénéité matérielle d'un même code graphique » (Marie-Claire Ropars, *Le Texte divisé, op. cit., ibid.*).

127 Sur ce point cf. Marie-Claire Ropars, Ropars, « Pour un cinéma littéraire », dans *L'Écran de la mémoire : essais de lecture cinématographique*, Seuil, Paris, 1970.

128 Marie-Claire Ropars, *Le Temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle*, (textes réunis et présentés par Sophie Charlin), PUV, Paris, 2009. Dans la présentation de la partie intitulée « Écriture (1971-1982) » Sophie Charlin – après avoir inscrit les recherches de Ropars dans le courant des études structuralistes de Christian Metz, Thierry Kuntzel et Raymond Bellour – remarque le refus de la chercheuse de s'apparenter à l'idéologie réaliste héritée d'André Bazin faisant du cinéma l'enregistrement du réel. « Comme le texte littéraire », nous dit Charlin « le texte filmique invente une écriture propre qui le dégage de la soumission à la représentation réaliste » (*ibid.*, p. 17).

129 Sur ce point cf. Paolo Bertetto, « L'analisi come interpretazione », *op. cit.*, p. 202.

130 Marie-Claire Ropars, *Le Texte divisé, op. cit.*, p. 23.

le film et dans la constitution du texte filmique même, la « *trace* écartant les signes » étant à comprendre aussi bien comme un indice concret présent dans l'œuvre filmique que comme une marque de l'interprétation textuelle.

Le principe *scriptural* décrit par Ropars se montrerait avec évidence dans *India Song* (1975) de Marguerite Duras film auquel la chercheuse consacre la deuxième partie de *Le Texte divisé*. Ici Ropars se concentre sur les « ruptures », les espacements et les intervalles qui, dans le film, se matérialisent par le biais de la dissociation opérée par Duras entre la bande visuelle et la bande sonore. La démarche anti-illusionniste et anti-réaliste entreprise par Marguerite Duras aurait alors l'effet d'interpeller le spectateur qui serait poussé à « relier » mentalement les deux bandes dissociées et à accomplir ainsi un travail de production de sens proche de celui que Sergueï Eisenstein décrit dans ses écrits sur le **montage intellectuel**.

Dans *Le Texte divisé*, Ropars parle effectivement de « **Hors-cadre** », l'article écrit par Eisenstein et publié dans les *Cahiers du Cinéma* en 1969, comme d'un véritable manifeste de la ciné-écriture¹³¹. L'objectif de la chercheuse est donc de démontrer le rapport que la conception du montage d'Eisenstein entretient avec la notion d'écriture proposée par Derrida dans *De la grammatologie*. « Hors cadre » rapporte une pensée développée par le cinéaste soviétique entre 1928 et 1929 et est conçu comme post-face d'un livre de Nicolas Kaufman sur le cinéma japonais. Pendant cette période, Eisenstein assiste à des spectacles *kabuki* présentés en tournée à Moscou par une compagnie japonaise de théâtre *Nō*. Fasciné par le « laconisme »¹³² et par le pouvoir évocateur de la culture figurative de ce pays, le cinéaste se charge d'en détailler tous les traits cinématographiques plus significatifs.

À partir d'une analogie entre l'image cinématographique et l'idéogramme japonais, en passant par l'analyse des méthodes de composition des *haïkus*, puis par l'étude des portraits japonais de la gestuelle des acteurs du théâtre *Nō*, Eisenstein arrive enfin à saisir dans le montage – élément principal de la « cinématographie »¹³³ – la spécificité de la culture japonaise qui en a « éparpillé partout, à la seule exception... du cinéma »¹³⁴.

Sa première remarque concerne une catégorie d'idéogrammes couplés – les *huei-i* – dont

131 Marie-Claire Ropars, *Le Texte divisé*, *op. cit.*, p. 35.

132 Sergueï Eisenstein, « Hors cadre », *op. cit.*, p. 21.

133 *Ibid.*

134 *Ibid.*

il faudrait entendre l'union comme effet d'un « **produit** » plutôt que d'une « **somme** »¹³⁵ des éléments visuels. Nous avons déjà rappelé cette conception lorsque nous proposons (cf. *supra* partie I, chapitre 1.1.) un rapprochement entre les théories du montage d'Eisenstein et les phénomènes de la lecture décrits par les théoriciens de l'école de Constance.

Produit plutôt que somme, c'est l'effet qu'Eisenstein cherche sur la table de montage, pour obtenir une « grandeur d'une autre dimension et d'un ordre différent » où « à travers l'accouplement des deux représentées on obtient le tracé du graphiquement irréprésentable »¹³⁶.

“Oreille” + “porte” “= auditeur”
“Chien” + “bouche” “= aboyer”
“Bouche” + “enfant” “= cri”
“Couteau” + “cœur” “= douleur”

« Mais c'est du montage ça ! », s'exclame enthousiaste le cinéaste en saisissant dans la « **méthode hiéroglyphe** » le point de départ du cinéma intellectuel.

Il approfondit son hypothèse à travers quelques exemples d'*haïku* comme celui qui suit :

Silence dans les champs.
Le papillon vole.
Le papillon s'est endormi.

À la différence de l'exemple précédent, où le concept se produisait selon un parcours de succession linéaire entre figures ($A + B = AB$), le cinéaste se concentre ici sur un parcours de signification non-linéaire, mais bien plutôt étalé. C'est par ce biais que, dans « l'austère assemblage des signes », l'*haïku* arrive selon lui à déployer une richesse d'« accouplements verbaux » telle qu'il s'épanouit dans toute la « splendeur » et « l'émotion » de l'effet imaginé¹³⁷. Les « bords acérés »¹³⁸ de la formulation intellectuelle (obtenue en confrontant ces signes hiéroglyphes angulaires), perdraient en effet graduellement leur netteté en faveur d'un produit mental évanescent et souple, comme issu d'une sorte de « forme primitive de la pensée – pensée par images »¹³⁹ qui, seulement à un

135 *Ibid.*

136 *Ibid.*

137 *Ibid.*

138 *Ibid.*

139 *Ibid.*

certaine étape, se « résorbe et se transforme en pensée conceptuelle »¹⁴⁰.

C'est ce que nous avons vu à l'œuvre dans « Le troisième sens » où le *haïku* produit par Roland Barthes concrétise un processus de construction de sens à travers une forme expressive se situant entre la représentation et « ce qui ne peut pas être représenté », entre le langage verbal et le langage « idéographique ».

L'entreprise dans laquelle Eisenstein se lance dans sa pratique de montage repose donc non pas sur le calcul d'un effet obtenu par la succession « linéaire » d'éléments visuels, mais bien plutôt dans un montage conçu comme produit d'un conflit. Le *choc* visuel, produit par l'alignement conflictuel des images filmées, engendrerait, comme à la lecture d'un texte japonais, un processus imaginatif abstrait où les images se déploient, s'agrègent et se délient, sous la forme d'un hiéroglyphe qui multiplie – couche par couche – ses possibilités de signification.

Cet élément – c'est-à-dire la rupture du système linéaire et additionnel de l'agencement entre les images – représente pour Marie-Claire Ropars la preuve de « l'insistance toute derridienne » d'Eisenstein à chercher dans des formes non alphabétiques un modèle d'écriture « qui ne soit pas subordonné à la langue parlée »¹⁴¹. Pour la chercheuse, dans le « contexte hiéroglyphique » de « Hors cadre » il s'agit de « donner au cinéma une capacité signifiante analogue à celle du signe »¹⁴² mais qui toutefois permet de s'affranchir de toute référence au langage verbal « qui attribuerait au plan la valeur d'un mot et à la séquence celle de phrase »¹⁴³.

C'est en ce sens que la dissociation des bandes visuelles et sonores dans l'œuvre de Marguerite Duras attire l'intérêt de la chercheuse. En effet, la perspective d'interprétation d'*India Song* reflète chez Ropars l'intention de saisir « les conflits qui gouvernent un procès d'écriture définissable en théorie lorsque celui-ci se trouve confronté à l'interpellation d'un spectateur »¹⁴⁴. En tant que lectrice/spectatrice d'*India Song*, Ropars décrira ce film comme en lisant un texte japonais, selon une attitude que Dana Polan n'hésite pas à rapprocher à celle d'une monteuse¹⁴⁵.

140 *Ibid.*

141 Marie-Claire Ropars, *Le Texte divisé*, *op. cit.*, p. 35.

142 *Ibid.*, p. 38.

143 *Ibid.*

144 *Ibid.*, p. 128.

145 Cf. Dana Polan, « "Desire Shifts the Difference" : Figural Poetics and Figural Politics in the Film Theory of Marie-Claire Ropars », *op. cit.*, p. 76.

C'est d'ailleurs ce que suggère Ropars elle-même dans les mots inauguraux de *Le Texte divisé*, lorsqu'elle affirme que « la démarche adoptée ici ne suit pas la ligne d'une exposition didactique. Elle procède plutôt par écarts et reprises »¹⁴⁶. La théoricienne déclare ensuite s'être refusée à l'exposé systématique de ses théories, pour privilégier un procédé qui suit le principe du **montage associatif**. Comme conséquence de ce choix, le texte de Ropars est effectivement *divisé* et *disjoint* en un régime de notes presque aussi importantes, par leur ampleur et leur développement, que la totalité du corps du texte, proposant une lecture « à deux niveaux, à la fois verticale et horizontale »¹⁴⁷. Une terminologie utilisée également par Roland Barthes dans « Le troisième sens »¹⁴⁸ lorsqu'il définit la double nature de la lecture, à la fois « instantanée et verticale », procurée par la reconnaissance de l'entrelacement du sens *obvie* et *obtus*.

La « division » à laquelle Ropars fait référence s'opère également dans une série de tracés graphiques : dans les schémas explicatifs des silhouettes des personnages d'*India Song*, des diagrammes décrivent leurs mouvements, des flèches indiquant la dynamique spéculaire de leurs entrées et sorties du cadre, des colonnes permettent de reporter certains extraits de la colonne sonore qui constituent son texte¹⁴⁹. Dans une partie de *Le Texte divisé*, intitulée « La lettre dans le nom »¹⁵⁰, la chercheuse arrivera jusqu'à saisir dans la bande sonore du film ce qu'elle définit comme « un mouvement de dénégation » menaçant le sens des mots jusqu'à la destruction des noms des personnages. Ce « mouvement de dénégation », qui serait inscrit dans l'énonciation sonore d'une séquence spécifique d'*India*

146 Marie-Claire Ropars, *Le Texte divisé*, *op. cit.*, p. 10.

147 *Ibid.*

148 Cf. Roland Barthes, « Le troisième sens », *op. cit.*, p. 19.

149 Dana Polan (dans « "Desire Shifts the Difference" », *op. cit.*, p. 73) remarque également comme la structure du numéro spécial de *L'avant-scène du cinéma* dirigé par Ropars et consacré encore une fois au cinéma de Marguerite Duras (*L'avant-scène du cinéma*, « *Son nom e Venise dans Calcutta désert*, n° 225, avril 1979) déforme le format canonique de la revue « dans une forme ouverte et ambiguë où les analyses critiques et les réflexions sur la méthodologie employée interagissent dans l'espace d'une même page ». Ropars analyse ici *India Song* à travers l'élaboration d'un *découpage* proposé dans une structure tripartite. Les bandes visuelles et sonores du film (distribuée sur la page dans deux colonnes parallèles) se réfléchissent entre elles et sont mises en relation avec la transcription de la colonne sonore d'un autre film de Duras, *Son nom de Venise dans Calcutta Désert* (1976). L'ensemble perd toute symétrie parce qu'il est à son tour entrecoupé d'un système de notes conséquent et d'une structure graphique remplie d'espaces vides et de blancs. Suivant l'exemple de Derrida, qui dans *Glas* (Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Galilée, 1974) avait proposé une opération d'association analogue – tout en structurant son propre texte en deux colonnes consacrées à l'étude comparative d'un texte de Hegel et d'un autre de Jean Genet – de la même façon, dans *L'avant-scène*, Ropars « met à l'épreuve » selon Polan « toute notion de textualité qui ne soit constituée avant l'intervention du critique ».

150 Marie-Claire Ropars, *Le Texte divisé*, *op. cit.*, p. 151.

Song, est « concrétisé » sur la page par l'analyste qui – pour justifier ses propos – se lance dans un exercice interprétatif et déconstructif vertigineux. Peter Brunette et David Wills¹⁵¹ définissent le travail « anagrammatique »¹⁵² accompli par Ropars dans l'analyse de cette séquence comme une expérience d'interprétation révélant l'aspect fondamental de toute lecture déconstructive : le **redoublement à la fois des processus de lecture et d'écriture** ; « ce que l'on doit garder à l'esprit c'est qu'une lecture déconstructive implique toujours une doublure, une double lecture et une double écriture »¹⁵³.

Une fois redoublé – ou divisé infiniment – le texte d'*India Song* se manifesterait en même temps qu'il se dérobe, réécrit – et en même temps dés-écrit – par l'opération de lecture/réécriture menée par Ropars.

L'hypothèse que nous entendons développer part de l'idée que l'arbitraire, le subjectif – caractérisant, comme on a pu le voir, toute expérience herméneutique, notamment l'analyse textuelle – se rattache, chez Ropars, à une transposition scripturale du principe du *montage* cinématographique. Nous visons en somme à ériger l'écriture de Ropars à un « style » qui, dans le sillage de Roland Barthes, fait du *montage* son modèle discursif ; et à interpréter ce « style » d'écriture comme le véhicule d'une forme d'expression s'exprimant dans le commentaire, dans la reprise d'un texte préexistant. Avec le **montage**, c'est également le principe de la **dispersion** qui, comme le souligne Sophie Charlin¹⁵⁴, oriente Ropars dans l'élaboration de ses propres concepts, car,

Si le montage est sans aucun doute, à tous les niveaux, le 'concept-clé', il serait réducteur (...) de synthétiser la démarche de Marie-Claire Ropars autour de cette notion (...). Une variabilité dynamique préside aux dialogues théoriques. Confrontation, montage, dispersion et expérimentation seraient les opérations que la pensée met en œuvre vis-à-vis des théories extérieures comme de

151 Cf. Peter Brunette, David Wills, « Film as Writing : from Analogy to Anagram », dans *Screen/Play. Derrida and Film Theory*, op. cit., pp. 60-98.

152 *Ibid.*, p. 152. L'analyse de Ropars de la séquence d'*India Song* en question est la suivante : « Plusieurs fois répété, associé au Laos, le nom de *Savannaketh* étendu sur le plan 2 résonne d'autant plus étrangement qu'il porte inscrit en son centre le prénom d'*Anna*, et, à ses deux extrêmes, les deux lettres initiales de *Stretter*, que seul le plan 9 va prononcer ; ces deux lettres ôtées du nom propre, reste, avec *retter*, la marque démultipliée du double, indéfiniment replié sur lui-même (et, pourquoi pas ? L'indice de la peur, qui fait se *terr*er). *Savannaketh*, ce nom de l'origine dérobée, dissémine, en le déniait, le nom d'Anne-(Marie)-St(*retter*), que « *Bir/manie* », aussi bien pourrait compléter, en faisant glisser le *r* sous le *n* pour former *marie*. Le démantèlement du nom paraît ici d'autant plus actif que l'ensemble du texte énoncé concourt à l'ébranlement du signe (...) ».

153 *Ibid.*, p. 91.

154 Sur ce point cf. Sophie Charlin, « Introduction. Une méthode critique », dans Marie-Claire Ropars, *Le Temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle*, op. cit., pp. 5-14.

l'élaboration de concepts propres¹⁵⁵.

Les choix méthodologiques accomplis par Ropars sont effectivement parfois radicaux, surtout quand ils influencent des argumentations qui prétendent tracer des parcours plus ou moins rigoureux en termes de chronologie historique. Dans *L'Écran de la mémoire. Essais de lecture cinématographique*¹⁵⁶, par exemple, Ropars saisit la « nouveauté » du cinéma français et européen d'après-guerre à la lumière du principe du montage d'Eisenstein. Tout comme le cinéaste soviétique – qui « dès 1928 (...) voyait dans le montage l'instrument par excellence (...) qui permet de 'produire' les émotions et les idées dans leur genèse au lieu d'en reproduire le résultat sous forme achevée »¹⁵⁷ – Ropars rassemble ici une série d'articles d'analyse sur des films remontant à la décennie 1959-1969, suivant le principe du « montage, qui permet de situer les auteurs ou les œuvres à des niveaux divers et dans des relations différentes »¹⁵⁸. De cette manière, poursuit la chercheuse dans son avant-propos, « se trouve figuré le terme d'une succession qui retrace, sous forme d'ailleurs plus logique que chronologique, les étapes parcourues par le cinéma pour fonder son langage sur le montage »¹⁵⁹.

Au-delà des cas déjà mentionnés (*Le Texte divisé*, *L'Écran de la mémoire*), dans lesquels la chercheuse parle manifestement de « montage » pour décrire sa stratégie interprétative, nous trouvons opportun de nous référer encore une fois à une remarque de Dana Polan observant comment le projet déconstructif de Ropars s'apparente au refus d'exercer toute autorité ou « maîtrise » sur le texte. Le principe du démantèlement, du morcellement, tant de l'œuvre filmique que du texte de commentaire lui-même, aurait pour conséquence « la dispersion de l'individualité et du nom propre »¹⁶⁰.

Au discours d'un sujet stable et identifié se substitue parfois chez Ropars un discours à plusieurs voix – de collègues ou de théoriciens – auxquelles la chercheuse confronte ses

155 *Ibid.*, p. 9.

156 Cf. Marie-Claire Ropars, *L'Écran de la mémoire. Essais de lecture cinématographique*, Seuil, Paris, 1970. Nous constatons une correspondance chiasmatique entre le sous-titre de *Le Texte divisé – essai sur l'écriture filmique* – et celui de *L'Écran de la mémoire*. Le rapport et la réversibilité des opérations de la lecture et de l'écriture filmique semble ainsi déjà thématisé dans les formules choisies pour intituler ces œuvres-clés.

157 Sophie Charlin, « Introduction. Une méthode critique », *op. cit.*, p. 10.

158 *Ibid.*

159 *Ibid.*

160 Dana Polan, « "Desire Shifts the Difference" : Figural Poetics and Figural Politics in the Film Theory of Marie-Claire Ropars », *op. cit.* p. 75.

propres théories dans une sorte de *dialogue*, sous forme de questions et de réponses¹⁶¹. L'approche méta-critique de Ropars amène en somme sa « voix » à entrer dans un vaste champ discursif : la méditation sur le cinéma devient une occasion de dispersion subjective et individuelle.

Cette opinion est également partagée par Reda Bensmaïa¹⁶² lorsqu'il affirme que les travaux de la chercheuse :

(...) indiquent bien qu'il ne s'agit nullement de proposer un discours de Maîtrise qui recentrerait le discours critique autour d'un Sujet (transcendantal) ou d'un Moi (unique et transparent à lui-même) et encore moins d'un Objet homogène et maîtrisable, mais bien au contraire d'une tentative, plutôt rare en France, d'inscrire la multiplicité des voix et des forces en jeu dans le procès même de l'analyse, et qui, par cela même, donne à lire et à écrire¹⁶³.

Le cinéma, et notamment la reconnaissance de sa dimension *scripturale*, nous semblent ainsi amener Ropars à radicaliser le propos de Barthes plaidant pour une mutation « de la lecture et de son objet », la conduisant à théoriser et mettre en pratique une critique de la notion de sujet unique et stable. L'approche déconstructive qui influence les théories de Ropars véhicule en somme une réflexion philosophique centrée et déployée à partir de l'expérience qu'elle-même accomplit en lisant/réécrivant les films qu'elle analyse.

Comme nous le démontrerons, cette approche trouve le moment de son explicitation maximale au tournant des années quatre-vingt-dix dans *Écraniques : le film du texte*¹⁶⁴, où Ropars élabore la notion de réécriture cinématographique.

161 Au-delà de la forme « dialoguée » que Ropars entame avec ses référents théoriques, spécificité qui articule la forme complexe d'un ouvrage comme *Le Texte divisé*, Polan s'arrête notamment sur les travaux collectifs qui ponctuent le travail de la chercheuse. Il se concentre alors sur le dialogue que Ropars instaure avec ses collègues Michèle Lagny et Pierre Sorlin dans le volume I de *La révolution figurée : film histoire, politique* (Albatros, Paris, 1976) dédié à l'analyse textuelle du film *Octobre* de Eisenstein. Ici Polan note comme le débat sur les différentes interprétations de l'œuvre soutenues respectivement par Ropars et Sorlin ait graduellement effacé leur voix individuelle : « La fusion des deux voix n'élimine pas la divergence mais la déplace et la distancie de toute possession subjective (par exemple il devient difficile de comprendre qu'est-ce qui est écrit par Ropars ou par Sorlin). L'étude démantèle la fixité de l'individualité alors qu'elle maintient la différence des voix ».

162 Cf. Reda Bensmaïa, « Marie-Claire Ropars ou le texte retrouvé », *Cinémaction* n° 47, Paris, Cerf-Corlet, 1988, pp. 90-94.

163 *Ibid.*, p. 93.

164 Cf. Marie-Claire Ropars, *Écraniques : le film du texte*, op. cit.

1.4. Le film comme lecteur/*scripteur* : la notion de réécriture

L'hypothèse théorique qui guide Ropars dans *Écraniques* est celle d'attribuer au **film** le rôle d'un **lecteur/scripteur du texte littéraire**. Avec cette proposition, qui vise à réfléchir sur la nature ontologiquement impure et adaptative du cinéma – et donc à suggérer une alternative à la **théorie de l'adaptation d'André Bazin** – Ropars avance la possibilité de concevoir « l'opérateur cinématographique » comme un « analyseur de textes », comme un lecteur ne pouvant « lire qu'à la condition d'écrire »¹⁶⁵ à son tour.

En effet, en commentant deux articles d'André Bazin – « Pour un cinéma impur : défense de l'adaptation » et « Le *Journal d'un curé de campagne* et la stylistique de Robert Bresson »¹⁶⁶ – Ropars souligne une contradiction implicite entre la notion d'adaptation, que Bazin élabore ici pour démontrer sa thèse sur l'impureté, et la reconduction du film à une échelle de valeurs référée à la littérature qui, elle seule, semblerait pouvoir opérer « la purification nécessaire du septième art »¹⁶⁷. Les analyses de Bazin viendraient en somme buter sur une impasse, dans la mesure où elles réduiraient la relation du film et du texte au *fidéi-commis* d'un héritage : le film ne serait *impur* que dans la mesure où il démontrerait être capable de retourner à la *pureté* de son propre modèle, d'en être un médiateur transparent, d'être identique au chef-d'œuvre qui le précède et dont il tire ses emprunts.

André Bazin essaie de cerner l'émergence d'une « œuvre à l'état second », dont la richesse viendrait de ce qu'elle ne s'écarte du texte que pour mieux en retrouver l'originalité première. Malgré la netteté des distinctions, on remarquera que cette typologie, qui entend prendre en compte l'ancrage hétérogène du spectacle cinématographique, est en réalité une hiérarchie, entièrement réglée par le principe d'identité : c'est en fonction de l'œuvre originelle que s'évalue l'intervention du cinéma ; et c'est la fidélité ou la force de la transcription, l'aptitude à traduire ou à relancer un chef-d'œuvre supposé rester intact qui vont déterminer la qualité d'un film issu d'un texte. *Se dévoile alors une contradiction implicite entre le plaidoyer pour l'impureté cinématographique, qui ferait du cinéma un opérateur critique de la notion de spécificité, et la reconduction d'une échelle de valeurs référée à la littérature, qui pourrait seule opérer la*

165 *Ibid.* p. 12.

166 Les deux sont repris en tête du recueil intitulé « Le cinéma et les autres arts » dans André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, II, Cerf, Paris, 1959, 1960, 1961, 1962.

167 Marie-Claire Ropars, *Écraniques*, *op. cit.*, p. 167.

*purification nécessaire du septième art*¹⁶⁸.

Ce qui est mis en question est donc, encore une fois, la dimension *scripturale*, et non seulement représentative, du cinéma : pour Ropars l'intervention cinématographique sur le texte littéraire doit agir comme un facteur d'altération, en projetant sur l'écrit « à la fois la trace et l'appel d'un autre écrit non matérialisable »¹⁶⁹.

Tout en appliquant un principe aussi fascinant qu'hérétique de **Maurice Blanchot**, et en substituant le terme *réécriture* à celui d'*adaptation*, Ropars propose de penser à la possible coexistence de plusieurs états du texte : le filmique et le littéraire l'un dans l'autre, l'un sous le couvert de l'autre.

Écrire, c'est peut-être non-écrire en récrivant – effacer (en écrivant par dessus) ce qui n'est pas encore écrit et que la réécriture non seulement recouvre, mais restaure obliquement en la recouvrant, en obligeant à penser qu'il y avait quelque chose d'antérieur, une première version (détour) ou, pis, un texte d'origine et par là nous engageant dans le processus de l'illusion du déchiffrement infini¹⁷⁰.

Le principe de la réécriture énoncé ici par Blanchot qualifie pour Ropars le sens d'un « devenir différentiel »¹⁷¹ selon lequel le film, conçu comme un lecteur/*scripteur* du texte littéraire, s'approprierait la charge d'invention que suppose l'écriture de commentaire : donc les répétitions, les ratures, les effacements aussi bien que la « restauration oblique de ce qu'elle recouvre en l'effaçant »¹⁷². À la fois écriture et lecture, répétition du même et invention de l'autre, la réécriture filmique détiendrait le pouvoir contraire de « lire en écrivant, commenter en modifiant, dévoiler en masquant – et masquer sa propre originalité en réfutant l'unicité de l'origine »¹⁷³.

Notre hypothèse, c'est qu'à travers ce principe Ropars ne met pas seulement en discussion le rapport d'antécédence qui devrait lier un « original » et une « copie » selon le modèle généalogique (et hiérarchique) entretenu normalement entre un archétype et ses dérivés – donc entre ce qui est à l'origine et ce qui reçoit et répète un message – mais qu'elle

168 *Ibid.*, p. 167, nous soulignons.

169 *Ibid.*, p. 165.

170 Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973. Pour cette citation, p. 67.

171 Marie-Claire Ropars, « L'Oubli du texte », dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques – Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 4, n° 1, 1993, pp. 11-22. Pour cette citation, p. 11.

172 *Ibid.*

173 Marie-Claire Ropars, *Écraniques*, *op. cit.*, p. 170.

confonde et masque également, en même temps, l'opération originale qu'elle-même, en tant que première lectrice/*scripteuse* des textes analysés, est en train d'accomplir. Toute la partie centrale d'*Écraniques* est en effet consacrée à la tentative théorique de saisir dans le texte littéraire (par exemple le récit de Blanchot, *L'arrêt de mort*) les mécanismes de fonctionnement du film (par exemple le montage d'*Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais) et vice-versa. Ce faisant, deux objets distincts, choisis selon un critère arbitraire, d'auteurs et périodes différentes, entrent dans le dialogue institué par la chercheuse, qui superpose les deux textes et les deux écritures pour qu'elles se répondent réciproquement. « L'opérateur cinématographique » n'est donc utilisé que pour démanteler le sens et l'unité sémantique du texte écrit, suivant une démarche expérimentale qui semble-t-il a pour visée de tester le fonctionnement d'un objet multiple, temporairement figé dans un état intermédiaire – entre la dimension concrète du langage verbal et l'abstraction de la représentation imaginée – que Ropars décrit comme une « **filmo-lecture** »¹⁷⁴.

Cette terminologie nous amène à saisir un point ultérieur de contact entre la pensée de Roland Barthes et les théories de l'écriture et de la réécriture filmique élaborées par Ropars. Le sémiologue définissait en effet son analyse de *Sarrasine* de Balzac en *S/Z* comme une « lecture filmée au ralenti », produisant une version écrite du **texte-lecture** « que nous écrivons quand nous levons la tête ».

À ce point de notre parcours, nous sommes en mesure d'affirmer que la réécriture représente une tentative de projeter sur le film des capacités analytiques/interprétatives qui ne sont guère objectives mais au contraire propres à chaque lecteur, à chaque médiateur, engagé dans un processus de ré-élaboration qui détermine aussi bien la répétition que l'altération sémantique des objets analysés.

Or, la question de l'identité ou de la différence entre différents systèmes sémiotiques ne comprend pas seulement, dans la réflexion de Ropars, le rapport entretenu entre le film et le texte littéraire. En effet, dès ses premiers travaux sur le rapport montage-écriture, la réflexion de la chercheuse évolue en suivant le mouvement d'une expansion théorique qui, comme le souligne également Sophie Charlin, ouvre, depuis les années quatre-vingt dix, la voie à l'hypothèse d'une *esthétique plurielle* incarnant elle-même « le souci de la confrontation et des transactions entre les arts »¹⁷⁵. Les articles publiés par Ropars dans

174 *Ibid.*, p. 13.

175 Sophie Charlin, « Introduction. Une méthode critique », *op. cit.*, p. 10.

cette période formerait un ensemble « hétérogène et discontinu », comme si « la réflexion adaptait son mouvement à l'enjeu qui la traverse alors : la multiplicité »¹⁷⁶.

C'est en ce moment que la définition de « réécriture filmique » s'inscrit chez Ropars dans une réflexion plus ample, concernant non seulement le rapport entre cinéma et littérature mais aussi la relation que le cinéma entretient avec les autres arts. Le cinéma et son impureté constitutive deviennent en somme des outils théoriques permettant à Ropars d'explorer les enjeux de l'esthétique et donc de penser à la réécriture comme une caractéristique de la modernité ayant des implications spécifiques « pour les œuvres comme pour le sujet qui les perçoit »¹⁷⁷.

Le principe de la réécriture filmique proposé par la chercheuse nous semble alors vouloir saisir dans le cinéma un modèle pour penser, et notamment pour penser la modernité, selon une optique paradoxale identifiant dans la « réflexivité » propre à ce médium le véhicule d'une théorie du **désœuvrement**, de la **fragmentation**, de l'**ouverture au dehors**.

La notion de *pensée du dehors*, élaborée par Michel Foucault¹⁷⁸ dans son commentaire de l'œuvre littéraire de Maurice Blanchot, est justement reprise en 1990 par Ropars dans l'article « **Relire Eisenstein : le montage en expansion et la pensée du dehors** »¹⁷⁹, dont l'objet est le livre écrit par Eisenstein entre 1945 et 1947 – *La nature non-indifférente* – où le cinéaste tente d'appliquer le principe du montage cinématographique à toute création artistique, en élargissant ainsi l'hypothèse déjà avancée dans « Hors Cadre ». De chapitre en chapitre, Eisenstein construit en effet l'hypothèse d'une analogie indéfiniment renouvelable entre les domaines artistiques les plus disparates (la littérature de Tolstoï et Whitman, la peinture chinoise et le cubisme, la musique, le théâtre, etc.) selon un principe originel de migration d'images.

Bien que l'opération théorique du cinéaste vise à la construction d'une totalité par la fusion des contraires, Ropars saisit dans la démarche d'Eisenstein l'origine d'une « tendance

176 Cf. Sophie Charlin, présentation de la partie « Intervalle (1988-1991) », dans Marie-Claire Ropars, *Le Temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle*, op. cit., pp. 149-151, pour cette citation, p. 149.

177 Ibid.

178 Cf. Michel Foucault, « La pensée du dehors », *Critique* n° 229 juin 1966, repris dans id., *Dits et écrits* 1954-1969, Tome I, Paris, Gallimard, 1994.

179 Marie-Claire Ropars, « Relire Eisenstein: le montage en expansion et la pensée du dehors », *FilmCritica*, n° 410, décembre 1990 repris dans Pietro Montani (sous la direction de), *Sergei Eizenstejn: oltre il cinema*, La Biennale di Venezia, Biblioteca dell'Immagine, Venezia, 1991 et dans Marie-Claire Ropars, *Le temps d'une pensée*, op. cit., pp. 149-251.

actuelle de la pensée »¹⁸⁰ vouée à la dispersion et au désœuvrement. En faisant glisser « un art ou une figure en l'autre » et en attribuant au montage le rôle de catalyseur du principe d'analogie, Eisenstein aurait pourtant vu selon Ropars dans le cinéma « le facteur théorique d'une mise hors cadre de tous les langages, y compris du langage cinématographique lui-même »¹⁸¹.

Le **principe extatique** qui oriente la démarche d'Eisenstein prend, aux yeux de Ropars, un aspect « moderne » et programmatique justement parce qu'il vise non pas à reconstruire « les lois objectives de l'art », mais au contraire à « enrôler la réflexion sur l'art dans la recherche d'un langage autre (...) qui en chaque propriété, visuelle ou sonore, figurative ou linguistique, fasse retentir une expropriation de la pensée langagière »¹⁸².

Nous pourrions appliquer cette réflexion à la démarche entreprise par Ropars elle-même.

Dans un article de 2007 rédigé en anglais et intitulé « **On Filmic Rewriting : Contamination of the Arts or Destruction of Art Identity ?** »¹⁸³, la chercheuse propose en effet un élargissement de sa réflexion sur la réécriture en se consacrant à une étude sur la force d'attraction et de répulsion (« réflexion » et « déflexion » sont les termes utilisés¹⁸⁴) qui pousserait « les arts » en général – non seulement le cinéma et la littérature – à entrer en rapport les uns avec les autres.

En partant de la thèse de Lessing, qui, dans le *Laocoon*, suppose une division fondamentale entre les arts plastiques et les arts poétiques, Ropars s'engage à démontrer le « double mouvement »¹⁸⁵ qui, dans une perspective contraire, situerait la peinture, la musique, la poésie, la prose, et enfin le cinéma, dans un rapport d'attraction et d'abstraction réciproque.

Ropars propose notamment de penser l'évolution des arts suivant l'idée d'une **structure de miroirs**¹⁸⁶ selon laquelle chacun *nécessiterait* et serait dépendant de l'autre comme de son propre reflet. Ce propos, qui notamment s'inscrit dans le sillage de la théorie esthétique

180 Marie-Claire Ropars, « Relire Eisenstein », *op. cit.*, p. 205 (vers. 2009).

181 *Ibid.*, p. 216.

182 *Ibid.*, p. 215.

183 Cf. Marie-Claire Ropars, « On Filmic Rewriting : Contamination of the Arts or Destruction of Art's Identity », dans Gerôme Game, *Porous Boundaries : Texts and Images in Twentieth's Century French Culture*, Peter Lang AG, Berne, 2007, pp. 63-79.

184 *Ibid.*, p. 65.

185 *Ibid.*, p. 64.

186 *Ibid.*

de Theodor W. Adorno¹⁸⁷, permet à la théoricienne d'affirmer un état d'**hétérogénéité** qui serait **constitutif de tout art**. La conséquence de ce déplacement théorique serait fondamental dans sa pensée car il postulerait ce qui est énoncé par la suite :

(...) If heterogeneity institutes the possibility of art, then the interaction of the arts can only resolve itself in some form of hybridisation; however, it is this paradoxical movement of attraction without synthesis which establishes at once the principle of an aesthetic idea perpetuated solely by alteration and the principle of disruption. Art persists only in becoming other in itself, and this attraction of the other is at work in the artistic encroachment according to which on part – or technique? - ceaselessly eats away at another without in any way being assimilated to it¹⁸⁸.

En évoquant les principes d'altération et de destruction selon lesquels tout art « persiste seulement en devenant autre en soi-même » sans pour autant « être absorbé dans l'orbite de l'autre » – Ropars ré-élabore le postulat du « devenir différentiel » qui définissait précédemment la confrontation du film avec le texte littéraire, tout en avançant l'hypothèse que l'histoire et l'évolution des arts saurait se réécrire sous l'effet du « **double mouvement** » sans synthèse (en même temps de « **réflexion** » et de « **déflexion** », d'attraction et de répulsion) dont il est question ici.

Il est pour nous fondamental de souligner que cette évolution dans la pensée de Ropars mûrit dans une période où le cinéma et sa dimension analogique, sont mis en discussion et menacés par l'émergence de nouvelles technologies et de nouveaux supports de l'image (la télévision, la vidéo dont la portée théorique – dans le contexte des études du cinéma – sera problématisée dans le chapitre suivant).

Tout en attribuant au film le rôle d'un lecteur/*scripteur*, Ropars nous semble en somme circonscrire – à travers le mot « réécriture » – les enjeux d'une *pratique* interprétative capable d'ouvrir – dans la répétition et la variation de l'identique – de nouvelles possibilités pour interroger non seulement les images, le cinéma et son destin, mais aussi le rapport que les sujets entretiennent avec ceux-ci selon le principe évoqué plus haut d'une « mise hors cadre de tous les langages, y compris du langage cinématographique lui-même ».

187 Cf. Theodor W. Adorno, *L'art et les arts*, Desclée de Brouwer, Paris, 2002.

188 *Ibid.* p. 65.

Chapitre 2

La réécriture et l'autoportrait

Dans ce chapitre, nous construirons une relation entre les pratiques de la réécriture et l'autoportrait en nous basant sur le débat qui, dès la publication de *L'Entre-Images*¹ (Raymond Bellour, 1990), engage les théories du cinéma autour de ce thème. Le terme « autoportrait », d'après la définition élaborée par Bellour dans son étude sur l'art-vidéo², sera utilisé – en particulier dans le contexte des études italiennes sur les médias (comme nous le démontrerons par la suite) – afin de décrire les conditions de l'expérience médiatique contemporaine. Le travail inter-médiatique caractérisera dans cette perspective, les dynamiques performatives à travers lesquelles les sujets contemporains construisent l'image du soi.

Nous verrons comment l'emploi, le emploi, le remake d'images déjà faites constituent l'objet des études que nous évoquerons par la suite, nous suggérant la reconnaissance d'un lien fondamental entre les pratiques de l'auto-représentation et la réécriture.

Il est pourtant important de démarrer ce parcours au moment inaugural où la conception de l'autoportrait que nous entendons étudier est élaborée, c'est-à-dire dans les **années quatre-vingt et quatre-vingt-dix**, lorsque la dimension analogique de l'image, sa nature indicielle d'empreinte et de garantie d'ancrage à la réalité, est menacée et mise en crise par les médias informatiques.

C'est dans ce moment que l'on assiste, aussi bien dans le champ artistique que dans les pratiques de la vie quotidienne, à la **multiplication de productions audiovisuelles à caractère subjectif** qui rencontrent et reflètent une mutation non seulement technologique

1 Cf. Raymond Bellour, *L'Entre-Images. Photo, cinéma, vidéo, op. cit.*, en particulier le chapitre « Autoportraits », pp. 271-337.

2 Bellour consacre notamment ses analyses aux œuvres de Vito Acconci, Thierry Kuntzel, Juan Downey, Jacques-Louis Nyst, Marcel Odenbach, Bill Viola, Jean-André Fieschi, Jean-Luc Godard.

mais également culturelle et sociale. Bill Nichols³ et Michel Renov⁴ relient par exemple cette urgence auto-expressive et auto-représentative à une crise des valeurs d'objectivité et de transparence normalement attribuées à la pratique documentaire. Comme souligné par Nichols en 1994 :

Traditionally, the word documentary has suggested fullness, and completion, knowledge and fact, explanations of the social world and its motivating mechanism. More recently, though, documentary has come to suggest incompleteness and uncertainty, recollection and impression, images of personal worlds and their subjective construction⁵.

La poussée des mouvements sociaux – du féminisme, aux mouvements gay et lesbien – l'influence du post-structuralisme⁶ et la conséquente mise en doute de tout principe d'objectivité du savoir et d'autorité intellectuelle ou créative, avec la diffusion de matériaux d'enregistrement de plus en plus « simples » à manipuler – tout d'abord le 16 et le 8 mm, puis la vidéo, enfin le numérique – aurait stimulé la prolifération de films, vidéos et documentaires profondément liés au microcosme et au point de vue partiel de sujets spécifiques. Laura Rascaroli⁷, en inscrivant ses recherches à la suite des réflexions de Nichols et Renov, relie ce tournant dans la pratique documentaire à la fragmentation de l'expérience humaine dans le monde post-moderne : l'*autobiographisme* émergerait dans ce sens comme une réponse à la nécessité et au désir de recréer un principe d'unité dans des expériences de vie de plus en plus perçues comme désagrégées, dispersées, disjointes. Pour cette raison, la chercheuse fait référence à l'**écriture d'essai** – qui se base justement sur le principe de l'auto-réflexivité, de la collection, de l'appropriation et de l'assemblage d'éléments hétéroclites – tel un modèle des formes d'auto-représentation promues par l'utilisation des nouveaux dispositifs d'image.

Comme nous le verrons dans la première partie de ce chapitre, c'est justement Raymond

3 Cf. Bill Nichols, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, *op. cit.*

4 Cf. Micheal Renov, *The Subject of Documentary*, *op. cit.* Sur le « tournant autobiographique » du documentaire cf. également Jim Lane, *The Autobiographical Documentary in America*, University of Wisconsin Press, Madison, 2002 et le plus récent Alisa Lebow (sous la direction de), *The Cinema of Me. The Self and Subjectivity in First-Person Documentary Film*, Wallflower Press, London, 2012.

5 Bill Nichols, *Blurred Boundaries*, *op. cit.*, p. 1.

6 À ce propos cf. Micheal Renov, *The Subject of Documentary*, *op. cit.*, en particulier les parties II – *The Subject in Theory*, et III – *Modes of Subjectivities*.

7 Cf. Laura Rascaroli, *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*, *op. cit.*

Bellour qui a inauguré ce courant d'études dévoilant la nature autoportraitiste du film-essai⁸ : la référence à la tradition littéraire (sur laquelle se base la notion *d'entre-images*) permet de substituer à l'idée de l'autoportrait entendu comme représentation unifiée et totalisante de l'auteur celle du processus et de l'expérimentation que le terme même « essai » évoque.

La confrontation entre plusieurs langages et plusieurs régimes d'image, aussi bien que l'analyse, l'épreuve, l'appropriation, l'assemblage, l'emploi et le remploi de films préexistants, définissent d'ailleurs la spécificité de phénomènes artistiques récents qui interrogent le rôle joué par le cinéma dans l'histoire de la perception humaine. Dans la partie I, chapitre 2.2., en faisant notamment référence aux études de Christa Blümlinger et Erika Balsom, nous démontrerons comment – dans le domaine de l'art-vidéo aussi bien que dans ceux de l'art d'installation et de l'art du film – l'esthétique du « **remploi**⁹ » et du « **remake** » re-définissent les dynamiques productives et réceptives traditionnelles tout en offrant de nouvelles perspectives interprétatives sur les notions de dispositif et de spectatorialité. Bien que l'autoportrait ne soit pas au centre des études de Blümlinger et Balsom, leurs approches nous ont paru fondamentales dans la définition de la réécriture comme point de départ pour réfléchir sur le rôle des images dans la construction du soi du sujet moderne et contemporain, dans une perspective faisant s'écrouler la limite qui traditionnellement sépare spectatorialité et autorialité.

En élargissant l'horizon des champs critiques-théoriques liés à la phénoménologie cinématographique ou artistique, Federica Villa saisira justement dans l'épreuve, dans l'expérimentation – en un mot **dans le geste, et pas dans l'objet, de l'autoportrait** – la spécificité du rapport actuel que les sujets entretiennent avec les médias.

Le terme « autoportrait » est utilisé dans le contexte théorique italien¹⁰ pour décrire des

8 Sur ce sujet voir également : Christa Blümlinger, Constantin Wulff (sous la direction de), *Schreiben, Bilder, Sprechen: Texte zum essayistischen Film*. Sonderzahl, Vienne, 1992, Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin (sous la direction de), *L'essai et le cinéma*, Champ Vallon, Seyssel, 2004, Timothy Corrigan, *The Essay Film. From Montaigne, After Chris Marker*, Oxford University Press, New York, 2011.

9 Sur l'utilisation du terme « remploi », cf. note n° 136, *infra*, partie I chapitre 3.3.

10 Nous reportons ici certaines des publications plus importantes sur l'autoportrait publiées en Italie dans les dernières années : Lucilla Albano, Arianna Salatino (sous la direction de), « Autorialità, autobiografia, autoritratto », *Imago, Studi di cinema e media*, n° 4, Bulzoni, Roma, 2011 ; Federica Villa (sous la direction de), *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità, op. cit* ; Roberto De Gaetano (sous la direction de), « Autoritratto », *Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni*, n° 15, Pellegrini, Cosenza, 2012 ; Alice Cati, Glenda Franchin (sous la direction de), « L'impulso autoetnografico.

formes d'expérience des images qui déterminent en premier lieu des élans centrifuges, des « sorties hors de soi »¹¹ : comme si la prolifération potentiellement infinie des formes d'auto-représentation, alimentée par l'utilisation d'instruments de plus en plus *user friendly* et à mesure d'homme, affaiblissent, au lieu de renforcer, le « Je » et la perception du soi individuel. L'utilisation des nouvelles technologies véhiculent pourtant, et dans le même temps, un « recentrement du soi » dans le moment et dans l'espace précis où s'explicitent le travail de l'auto-représentation. Dans une perspective **auto-ethnographique** – influencée notamment par les études de Catherine Russel¹² – Alice Cati, Glenda Franchin, Federica Villa e Laura Rascaroli (pour citer seulement certains des collaborateurs de la recherche en question) promeuvent l'idée d'une **identité vulnérable** et ouverte « à la traversée dans l'altérité, mais en même temps douée d'une racine historico-corporelle, située et toujours vivante »¹³. Dans une perspective **bio-technologique** et **techno-esthétique**, Pietro Montani saisit au contraire dans la *confrontation active* entre les « différents formats techniques de l'image » le déploiement de ce qu'il définit en tant qu'**imagination intermédiaire**. Dans l'un des derniers produits de sa recherche, le chercheur italien décrit ainsi le panorama des nouveaux médias comme un espace performatif spécifique où les sujets contemporains, en développant leur exercice critique et leur créativité, expérimenteraient techniquement des nouvelles « formes de vie » alimentées d'images reproduites.

Depuis la réflexion de Bellour aux études sur le remploi artistique du film, pour arriver à l'étude de Montani sur l'imagination intermédiaire, nous entendons construire dans ce chapitre un parcours qui démontre que le principe de la réécriture – en se faisant véhicule de l'auto-représentation – déploie de nouvelles possibilités de penser les images, leur histoire, mais également les notions de sujet et d'individualité.

Radicamento e riflessività nell'era intermediale », *op. cit.* ; Federica Villa (sous la direction de), « Tracciati autobiografici tra cinema, arte e media », *Bianco e nero. Rivista quadrimestrale del centro sperimentale di cinematografia*, CSC, Roma, 2016.

11 Sur la dérive impersonnelle de l'autoportrait contemporain décrit par Villa cf. en particulier Federica Villa, Martina Panelli, « *I Am Still Alive*. Archiving the Self, Time-Lapse Portrait, Images Souvenir », dans Alessandro Bordina, Sonia Campanini, Andrea Mariani (sous la direction de), *The Archive. Memory, Cinema, Video and the Image of the Present*, XVIII Udine Conference Proceedings, Forum, Udine 2011, pp. 53-63; Martina Panelli, « Souvenir », dans *Vite impersonali*, *op. cit.*, pp. 203-237, Laura Busetta, « La scrittura dell'impersonale », dans « Autorialità, autobiografia, autoritratto », *op. cit.*, pp. 45-61, Lorenzo Donghi, « Autoritrattistica Osama bin Laden. Gesto, clonazione, impersonale », *Comunicazioni sociali*, n° 3, *op. cit.* pp. 459-468.

12 Cf. Catherine Russel, *Experimental Ethnography : The Work of Film in the Age of Video*, *op. cit.*, en particulier le chapitre 10 « Autoethnography : Journey of the Self », pp. 275-315.

13 Alice Cati, Glenda Franchin, « L'impulso autoetnografico », *op. cit.*, p. 391.

2.1. La réécriture comme condition de l'autoportrait vidéo

Dans *L'Entre-Images*, Raymond Bellour se concentre sur l'émergence de la vidéo comme phénomène relativement nouveau. Dans le chapitre intitulé « Autoportraits », le chercheur souligne notamment les possibilités offertes par la nouvelle technologie en relation à l'écriture du soi.

Bellour s'appuie sur l'étude de Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*¹⁴. Tel un héritage de la rhétorique et des pratiques mnémotechniques anciennes, le théoricien définissait ici « autoportraits » des formes d'écriture qui – des *Essais* de Montaigne à *L'âge d'homme* de Leiris, les *Antimémoires* de Malraux ou *Roland Barthes par Roland Barthes* – se distinguent notamment de l'autobiographie par l'absence d'un récit suivi, tout en se caractérisant plutôt « par la subordination de la narration à un déploiement *logique*, assemblage ou bricolage d'éléments sous des rubriques »¹⁵ thématiques. À la différence de l'autobiographie, les formes textuelles qui font l'objet de l'étude de Beaujour ne présentent en effet pas un parcours rétrospectif dans la vie d'un homme, mais le résultat d'une réflexion sur l'expérience de l'écriture elle-même. La formule opératoire de l'autoportrait ne serait donc pas « Je vous dis ce que j'ai fait » d'un moment donné à celui de l'écriture, mais « Je vous dis qui *je suis* » lorsque l'écriture débute. Etant donné que, selon Beaujour, l'autoportraitiste n'a donc *a priori* rien à dire sinon qu'il *est* dans le moment où *il écrit*, son texte prend l'aspect d'un rassemblement d'éléments épars, une « pléthore de discours en miettes » qui – en suivant la logique de l'*essai* et en se basant sur le modèle, taxonomique et topographique, de l'encyclopédie – tente de constituer sa cohérence interne « grâce à un système de rappels, de reprises, de superpositions ou de correspondances entre des éléments homologues et substituables, de telle sorte que sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage »¹⁶.

L'écriture, réécriture, *désécriture* (terme de Beaujour), d'éléments qui ne sont pas directement liés à la biographie de l'auteur mais qui proviennent plutôt de l'univers de son savoir, l'épreuve, l'*essai* et parfois l'échec dans leur enchaînement, la dimension

14 Cf. Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, *op. cit.*

15 *Ibid.*, p. 8.

16 *Ibid.*, p. 9.

impersonnelle de l'écrit (ou, mieux, la menace de l'impersonnalité, de la perte d'autorité sur l'écrit) sont des caractéristiques de l'autoportrait thématiques selon Beaujour de manière exemplaire dans l'autoportrait de Roland Barthes. L'analyse de *Roland Barthes par Roland Barthes*¹⁷ accompli par le théoricien, nous permet notamment d'entrevoir un premier lien entre la pratique (et les enjeux théoriques) de la **réécriture**, tels que nous les avons définis dans la partie I chapitre 1, et ceux de l'**autoportrait littéraire**.

Dans ce livre, publié en 1975, Barthes met justement en pratique, et applique sur son propre œuvre, les postulats qui, depuis « La mort de l'auteur », orientent sa démarche de lecture/réécriture de textes d'autrui. Le texte avait été originellement commissionné par une collection de critique littéraire intitulée « Écrivains de toujours », chaque édition portant le titre de *X par lui-même* précédé évidemment du nom de l'auteur en question. La plupart des « Écrivains de toujours » étant décédés au moment de la publication, la première partie du volume comportait une biographie et, parfois, des photos¹⁸ de l'auteur, alors que la seconde était consacrée à un choix – produit par un commentateur – de certains extraits de son œuvre. En devenant auteur de son propre portrait, et en l'intitulant non pas *Roland Barthes par lui-même*, mais *Roland Barthes par Roland Barthes*, Barthes fait fusionner ici l'identité du commentateur et celle du commenté. La métaphore de la fusion du corps de l'auteur dans le *corpus* textuel, est évoquée justement par Beaujour dans une partie de *Miroirs d'encre* intitulée « l'écriture incarnée »¹⁹ où il décrit la promesse d'immortalité et de gloire que l'opération autoportraitiste de Barthes sous-entend : « il s'agit bien (...) du rapport à la mort du corps propre ; il s'agit bien de l'érection d'un sépulcre sous prétexte d'auto-commentaire »²⁰. Cette transfiguration se réaliserait selon Beaujour chez Barthes à travers des opérations – le commentaire, la contestation (de textes siens ou d'autrui) mais également la palinodie de fragments co-présents dans le même volume – visant à affirmer enfin « la pérennité du texte qui s'appelle désormais R.B. »²¹.

Voici décrit, selon les mots de Barthes lui-même, l'enjeu du geste abolissant son « être » dans l'objet qui devrait le représenter :

17 Cf. Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris, 1975 (abbr. *R.B. par R.B.*).

18 Cf. Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, op. cit., p. 325.

19 Cf. Michel Beaujour, « Quatrième partie : l'écriture incarnée », dans *Miroirs d'encre*, op. cit., pp. 305-314.

20 *Ibid.*, p. 326.

21 *Ibid.*

Lorsque je feins d'écrire sur ce que j'ai autrefois écrit il se produit (...) un mouvement d'abolition, non de vérité (...) Je ne cherche pas à me restaurer (comme on dit d'un monument), je ne dis pas : « je vais me décrire », mais « j'écris un texte et je l'appelle R.B. »²².

Le retour sur le langage, l'analyse, la déstructuration, l'assemblage et la re-combinaison de morceaux de textes épars, constitue le fondement de la pratique d'autoportrait dans un sens qui à la fois abolit et « ré-établit » l'image du sujet qui en est le référent et le créateur : Barthes disparaît comme corps et comme individu, mais réapparaît comme texte, incarné dans le processus même de la lecture/réécriture.

Ces aspects – soulignant notamment la nature, incarnée, immanente et procédurale de l'autoportrait – sont repris par Bellour dans sa définition de l'autoportrait vidéo. Ce dernier, tout comme l'autoportrait littéraire, marquerait une distinction radicale entre l'autobiographie²³ (entendue en tant que narration linéaire et chronologique des événements d'une vie) et une forme expressive proche à l'écriture encyclopédique, ou d'essai, décrite par Beaujour.

Le premier aspect qui nous intéresse dans la perspective théorique de Bellour concerne l'attention consacrée par le chercheur aux potentialités technico-expressives offertes par l'utilisation du nouveau *médium* : grâce à sa « légèreté » et à sa facilité de manipulation, la vidéo permettrait de réaliser le rêve qu'Alexandre Astruc avait formulé en 1948 en célébrant la naissance de la *caméra-stylo* :

Enregistrement sur une bande image-son des méandres et du lent et frénétique déroulement de notre univers imaginaire, le cinéma-confession, essai, révélation, message, psychanalyse, hantise, la machine à écrire les mots et les images de notre paysage personnel²⁴.

Il y aurait notamment cinq raisons qui permettraient d'attribuer à la vidéo une valeur équivalente à l'écriture subjective en littérature selon Bellour.

22 Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 60.

23 La réflexion de Bellour sur l'autoportrait et ses racines littéraires démarre par un examen des différentes argumentations sur les possibilités de l'autobiographie au cinéma avancés notamment par Elisabeth W. Bruss 1980 (id., « Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film », *op. cit.*) et Philippe Lejeune, « Cinéma et autobiographie. Problèmes de vocabulaire », *op. cit.*

24 Alexandre Astruc, « L'avenir du cinéma », *La Nef*, 1948, cité par Raymond Bellour (dans *L'Entre-Images*, *op. cit.*, p. 278) ; cf. également id., « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », *L'Écran français*, n° 144, 30 mars 1948 et « Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo », dans id. *Écrits (1942-1984)*, L'archipel, Paris, 1992.

En premier lieu, la présence continuelle de l'image ferait du nouveau support un équivalent de la réserve verbale dont surgissent les mots et les phrases. Deuxièmement, il serait plus facile d'inscrire, mais aussi de dédoubler, l'image du corps de l'artiste dans l'œuvre²⁵. La nature même de l'image informatique, qui – au contraire de l'analogique – dépend moins du « réel », est en effet plus apte à se faire reflet et trace de la pensée subjective : il serait donc beaucoup plus simple en vidéo de traiter et de transformer l'image, de traduire les impressions de l'œil, les mouvements du corps aussi bien que les processus de la conscience. Une raison ultérieure pour laquelle la vidéo se rapprocherait de l'autoportrait littéraire, concerne le rôle social incarné par l'artiste qui l'utilise. Dans l'univers télévisuel – qui est le contexte auquel se confrontent les travaux qui intéressent Bellour – l'œuvre vidéo se présenterait comme « la forme et la force » à travers lesquelles un artiste peut réinventer les formes de régulation de la **mémoire** et de l'**invention**²⁶. Tout en articulant le passage entre le microcosme individuel et le macrocosme d'un savoir et d'une mémoire partagés, l'artiste vidéo endosserait en ce sens, et enfin, le statut d'un « sujet encyclopédique » en se faisant héritier du modèle littéraire.

De notre point de vue, il y aurait toutefois un aspect encore plus important pour lequel la réflexion de Bellour sur l'avènement de la vidéo saisit l'enjeu de l'autoportrait à la lumière de ce que, dans le premier chapitre, nous avons appelé réécriture.

En tant que jeu de stockage et lieu du passage entre différents régimes de l'image (photographie, cinéma, télévision), la vidéo se définirait selon le théoricien de l'*entre-images* comme le lieu d'un franchissement continu des limites qui normalement séparent le cinéma des autres arts : la littérature, la peinture, la musique, la photographie. Dernière née des images techniques à l'époque où Bellour écrit, l'image-vidéo apparaît ainsi au chercheur « comme une nouvelle image, irréductible à ce qui la précède » mais en même temps « capable d'attirer, de résorber, de mélanger toutes les images antérieures »²⁷.

Dans l'essai « **La double hélice** », écrit à l'occasion de l'exposition *Passages de l'image*

25 La *paluche* – c'est-à-dire la caméra vidéo légère attachée à la main du cinéaste comme un stylo pourvue d'un œil – permettrait par exemple de briser le diaphragme qui s'interpose entre le « Je » regardant et le « Je » regardé ; la superficie qui les sépare se fait transparente alors que l'œil, comme en passant d'un côté à l'autre d'un miroir, peut finalement être partout « en chaque point du corps réfractant le dehors (le 'réel') dont il fait l'expérience et dans lequel il est lui-même immergé » (*ibid.*).

26 *Ibid.*, p. 293. Nous rappelons que l'invention est l'un des traits fondamentaux de l'autoportrait selon Michel Beaujour. À ce propos cf. *Miroirs d'encre, op. cit.*, en particulier la deuxième partie « De la mémoire à l'antimémoire », pp. 79-149.

27 Raymond Bellour, « La double hélice », *op. cit.* pour cette citation, p. 20 (vers. 1999).

(1990)²⁸, Bellour approfondit la notion d'*entre-images* en proposant de penser notamment aux deux grandes modalités à travers lesquelles, dans l'ère de l'art numérique, le principe de l'**analogie** (sur lequel se basent les techniques de reproduction d'images) se trouve constamment menacé et retravaillé²⁹. Le premier « montant » de cette hélice correspondrait aux arts de la fixité qui relèvent de la ressemblance et de la reconnaissance (comme la peinture et la photographie, par exemple) ; le second « montant » aux arts de la reproduction du mouvement qui relèvent de la durée et du temps (donc au cinéma et à la vidéographie, par exemple). *Entre les deux*, c'est-à-dire entre la fixité et le mouvement, entre la ressemblance et la dé-figuration, dans l'entrelacement ou, mieux, dans les passages entre ces différents régimes d'image – photographique, cinématographique, vidéographique – Bellour saisit non seulement le « code génétique » (et, dans le même temps, le principe évolutif, la double hélice justement) des arts basés sur la reproduction mécanique d'images, mais également un espace de transformation, de transfiguration et de travail capable d'éclorre des nouvelles options d'expression subjective. **L'espace du travail inter-médial** est donc pour Bellour **l'espace de l'autoportrait**.

Le deuxième aspect qui relie selon nous la notion de réécriture à celle d'autoportrait dans la réflexion de Bellour, est la tension que le chercheur met à jour entre la **représentation et l'écriture du soi**. Tout en définissant, dans *L'Entre-Images*, l'autoportrait audiovisuel comme un legs de l'autoportrait encyclopédique, Bellour vise non seulement à problématiser le rapport entre le cinéma et l'autobiographie, mais également et surtout celui que le septième art pourrait entretenir avec l'autoportrait en peinture.

Ce qui est mis en question dans *L'Entre-Images* n'est pas en effet le principe de **ressemblance** que l'autoportrait audiovisuel devrait instituer entre le référent et l'objet représenté, mais le **lien procédural** que le référent construit avec l'objet dans l'accomplissement du geste de l'auto-représentation.

Parmi les exemples convoqués par Bellour³⁰, les œuvres vidéo réalisées par Jean-Luc Godard depuis sa rencontre avec la vidéo dans les années 1975-1976 (lorsqu'il réalise

28 *Passages de l'image* est le titre d'une exposition ayant eu lieu en 1990 au Centre Pompidou de Paris dont Raymond Bellour, Catherine David, Christine Van Assche étaient commissaires. Ici se trouve la première version du texte que nous citerons depuis *L'Entre-Images 2* (*op. cit.*, pp. 9-41). Cf. Raymond Bellour, « La double hélice » dans Raymond Bellour, Catherine David, Christine Van Assche (sous la direction de), *Passages de l'image*, *op. cit.*

29 Raymond Bellour, « La double hélice », *op. cit.*, p. 18 (vers. 1999).

30 Cf. *supra*, note 2.

Numéro Deux et Ici et Ailleurs) jusqu'au projet des *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), représentent des cas exemplaires justement parce qu'ils sont capables d'explicitier la dimension d'autoportrait de gestes qui n'indiquent apparemment pas une intention de l'auto-représentation, mais relèvent plutôt d'une vocation analytique et scripturale promue dans l'expérimentation, dans la confrontation, dans l'analyse des images et du rôle incarné par celles-ci dans l'histoire et dans la formation de l'imaginaire collectif.

Dans « Autoportraits », Bellour considère en effet l'évolution de l'œuvre entière de Godard, en mettant notamment en regard les différents passages de son cinéma de fiction et ses travaux plus éminemment documentaires ou de l'ordre de l'essai. Les films de fiction se présenteraient déjà, aux yeux de Bellour, comme des reprises, des parodies, des pastiches, autant d'hommages au cinéma et à son histoire, constituant un « tissu de citations, des voix déjà constituées, des agglutinations de codes, des agglomérations de discours »³¹, dans lesquels le récit « tangué entre le ramassis et l'encyclopédie » et navigue « entre les plaisirs de l'énumération et ceux de la copie »³². Pendant cette période, Godard serait pourtant resté masqué derrière la figure du porte-parole³³ alors que la rencontre avec la télévision et la vidéo aurait marqué une rupture avec la phase précédente, poussant Godard à emprunter deux voies apparemment séparées. L'une qui promet l'intime par le biais de l'inscription de son corps et de sa voix dans l'image, l'autre où le cinéaste se consacre à la réflexion et la ré-élaboration, par citation, montage, assemblage d'œuvres précédentes (les siennes ou celles d'autrui), en suivant la logique de la *leçon* : « leçon provocation, leçon conversation, leçon déglutition des œuvres de la première période (et, au-delà, de toutes ses 'fictions') »³⁴. Cette double démarche sera synthétisée dans la réalisation de ce que Bellour définit des « **petits papiers** » – mini-œuvres, sortes de préfaces-projets aux films *Sauve qui peut (la vie)* (1979) et *Je vous salue, Marie* (1985), postfaces, comme *Scénario du film Passion* (1982), entretiens et lettres – et dans le vaste projet des *Histoire(s)*. Ces travaux, en montrant Godard au travail – dans son studio, devant des moniteurs, à la table de montage – développent une image à la fois publique et intime d'un auteur qui médite sur l'image en misant sur la « construction d'une rhétorique critique conçue comme recherche de la vérité

31 Raymond Bellour, *L'Entre-Images*, op. cit., p. 332.

32 *Ibid.*

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*

à partir de la singularité d'un point d'énonciation : la voix, la parole et souvent le corps d'un seul. Godard auteur-interviewer-lecteur-improvisateur-énonciateur³⁵ ».

À la différence de *Scénario de Sauve qui peut (la vie)* (1979) et *Petites notes à propos du film Je vous salue, Marie* (1983) qui annoncent deux travaux à venir, *Scénario du film Passion* est un commentaire vidéo d'un film déjà réalisé par Godard en 35mm.

Le cinéaste se montre ici lorsqu'il s'apprête non pas à écrire – comme le titre « Scénario » semblerait présager – mais à revoir le film projeté sur un « écran-page blanche »³⁶. Le corps de Godard, à la fois devant l'écran cinématographique et dans l'image-vidéo offerte aux yeux du spectateur, prend alors ici, selon Bellour, une double valeur : celle, banale, intime, d'une quelconque image télévisuelle, mais aussi celle totalement dramatisée d'un corps en proie aux affres de la création « vivant comme sa fiction spécifique son sacrifice quotidien de la crucifixion de l'image-son »³⁷.

Cette référence au *sacrifice* et à la *crucifixion* qui devient évidente dans la fameuse scène du *Scénario* où Godard ouvre ses bras devant l'écran de *Passion*, révèle d'après nous l'enjeu de l'opération de réécriture menée ici par le cinéaste en mettant en valeur la tension exercée par deux forces opposées dont l'image de son corps se ferait véhicule : « la quête obstinée de soi-même en tant que corps réel » et la volonté d'utiliser son propre corps comme « point focal abstrait », sorte d'**image métonymique** d'un *corpus* d'œuvres composé « selon un système d'analogies et de métaphores »³⁸. Comme Barthes qui, dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, incarnait et se transfigurait dans le processus donnant lieu à l'autoportrait signé « R.B. », Godard fait de son image le point de départ (mais également le point de fuite) d'un processus auto-réflexif visant à représenter la création en train de se faire.

La nature « scripturale » du projet de Godard est déterminée par une confrontation d'images et de langages obtenues par les moyens de la vidéo : si *Passion* relevait déjà de la notion d'*entre-images* – dans la mesure où il consistait en une ré-réalisation filmique de certains chefs-d'œuvre de la peinture sous la forme de *tableaux vivants* – *Scénario du film Passion* approfondit cette notion par la reprise vidéo-graphique à la fois du film-dans-le-

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*, p. 335.

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*, p. 336.

film (« *Passion* » est également le titre de l'œuvre sur les tableaux de Goya, Delacroix et Ingres que le personnage de « Jerzy » – réalisateur polonais alter-ego de Godard – est en train de tourner) que du film de Godard lui-même.

Le corps du cinéaste se faisant médiateur, et en même temps véritable **incarnation** – dans cette opération de reprise – du « sacrifice » implicite des principes de ressemblance et d'analogie et il présenterait – comme en déclinant un *topos* de l'autoportrait peint³⁹ – à la fois l'image d'un ***Christus Dolens*** et d'un ***Christus Pantocrator***. « Dououreux » parce qu'il se livrerait à la souffrance qui découle « de la rupture avec toutes les formes de la réalité y compris celles du langage même »⁴⁰ ; mais également « tout-puissant » car, comme s'il **faisait de son corps le dépositaire d'une véritable passion religieuse** pour l'image, il viserait à faire exister « (...) un corps d'image unique, comme dégagé de l'histoire où il naît parce qu'il en serait le fondement »⁴¹.

Cette vue mythique informe à la fois, comme dans l'eschatologie chrétienne, le début et le terme de l'histoire – cette histoire du cinéma qui devient aussi bien celle de l'origine et de la création du monde, du cinéma comme recreation et recommencement du monde, cette histoire dont Godard a fini par devenir l'héritier, le Messie, l'interprète et le témoin. De *Passion* à son *Scénario*, de *Puissance de la parole* à *Histoire(s) du cinéma* il s'agit d'une seule et même chose : création d'un film, création du monde, histoire de la création du cinéma⁴².

Dans la perspective de Bellour, les « petits papiers » – dont *Scénario* se fait un cas exemplaire – ne construirait donc un autoportrait de Godard que dans la mesure où ils nous montreraient l'image d'un créateur, et précisément d'un créateur saisi dans le moment de la création et de la récréation des différentes, et possibles, histoires des images.

Cette analyse de l'œuvre de Godard est partagée également par Muriel Tinel qui – dans le livre publié récemment *Le cinéaste au travail*⁴³ – inscrit les *Histoire(s)* et *JLG/JLG*,

39 Nous nous référons ici à ce que Victor Stoichita définit comme « l'auto-projection » du peintre *in figura Christi*. Cf. Victor Stoichita, *L'instauration du tableau, Métapeinture à l'aube de temps modernes*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

40 Raymond Bellour, « L'autre cinéaste : Godard écrivain », dans id. *L'Entre-Images 2, op. cit.*, pp. 113-138, pour cette citation p. 114.

41 *Ibid.*, p. 134.

42 *Ibid.*

43 Cf. Muriel Tinel-Temple, *Le cinéaste au travail. Autoportraits*, Hermann, Paris, 2016, cf. également du même auteur, *L'autoportrait cinématographique*, thèse de doctorat inédite, présentée et soutenue le 10 février 2004 à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris.

Autoportrait de décembre (1994)⁴⁴ – dans une recherche visant à démontrer l'hypothèse que l'autoportrait, depuis la réflexion inaugurale de Bellour, ne saurait se définir que comme une représentation du **travail des images**.

De l'image du cinéaste au travail, à l'utilisation de l'image personnelle comme prétexte et support d'un travail expérimental d'**invention** de nouvelles formes d'expression⁴⁵, cette analyse de la dimension expérimentale et procédurale de l'autoportrait implique, selon le point de vue de Tinel, des conséquences spécifiques, tout en englobant une réflexion plus ample sur le sens même de l'acte créatif et de la subjectivité.

En se consacrant notamment à l'analyse d'une séquence spécifique de *JLG/JLG, Autoportrait de décembre*, Tinel avance l'hypothèse que les interventions ponctuelles du « Je » du cinéaste (sa voix ou son image) véhiculent une dynamique d'expropriation subjective. Tout comme dans les « petits papiers » – dont la valeur d'autoportrait (n'étant pas explicitée par le titre) s'exprimait selon Bellour dans la mise en scène d'un corps en proie aux affres de la création, « image métonymique » du *corpus* d'œuvres rassemblées par systèmes d'analogies et différences – *JLG/JLG* se fait véhicule d'un même processus d'incarnation/dé-personnalisation. Le passage du « Je » au « Il », fait d'ailleurs l'objet d'une déclaration explicite de Godard qui – vers la cinquante-troisième minute du film – énonce la visée de son projet, « autoportrait, pas autobiographie » :

Lorsqu'on s'exprime on dit toujours plus qu'on ne veut, puisqu'on croit exprimer l'individuel et qu'on dit l'universel. J'ai froid, c'est moi qui dit j'ai froid mais ce n'est pas moi que l'on entend, j'ai disparu entre ces deux moments de ma parole (...) il ne reste plus de moi que l'homme qui a froid et qui appartient à tous (...) où habitez-vous ? Dans le langage, et je ne peux me taire. En parlant je me jette dans un ordre inconnu, étranger, et j'en deviens soudain responsable. Il faut que je devienne universel⁴⁶.

Ces mots, qui nous rappellent la déclaration de Barthes à propos de son propre autoportrait, accompagnent l'image du cinéaste qui se représente installé dans l'obscurité face à une caméra vidéo et à un écran, lorsqu'il filme la reproduction d'un tableau de Georges La Tour qu'il éclaire à l'aide d'une allumette. En tournant ensuite l'appareil vers lui, il cadre son

44 Dans le chapitre « Autoportraits » de *L'Entre-Images*, Raymond Bellour n'analyse pas *JLG/JLG, Autoportrait de décembre* car il a été réalisé par Godard après la publication de ce livre.

45 Cf. Muriel Tinel-Temple, *Le cinéaste au travail*, p. 119.

46 Jean-Luc Godard, *JLG/JLG, Autoportrait de décembre* (1994, bande sonore), cité par Muriel Tinel-Temple, *L'autoportrait cinématographique*, (thèse de doctorat), p. 257.

visage et allume un cigare. On voit donc la tête du cinéaste tournée vers l'image apparaissant sur l'écran devant lui et qui fait également face à nous. Muriel Tinel met en relation cette séquence avec la scène qu'on voit peinte dans un tableau datant du dix-septième siècle : l'autoportrait de Johannes Gumpff⁴⁷.

Celui-ci est traditionnellement considéré comme le modèle marquant le dépassement de la séparation entre deux types de réalisation d'autoportraits distinctes : l'autoportrait qui cache complètement toute trace du miroir (dispositif utilisé pour refléter l'image ensuite reproduite sur toile) de l'autre celui qui l'exhibe clairement. Selon l'historien de l'art Jonathan Miller, le tableau de Gumpff représente un prototype, car l'auteur ici montre ensemble « le miroir, le portrait et lui-même dans l'acte de se peindre »⁴⁸.

L'artiste, qui se représente dans l'œuvre essaie effectivement de montrer la dynamique procédurale de la réalisation toute entière : son regard passe de la toile au miroir et du miroir à la toile alors qu'il apparaît lui-même de dos. Il y a là la tentative de cristalliser un point de vue impossible, externe non seulement au tableau, mais également à l'ensemble de la scène où il se situe lui-même pour peindre.

Comme le relève Jean-Luc Nancy dans *Le regard du portrait*⁴⁹, le sujet de l'autoportrait de Gumpff n'est alors pas le peintre mais la *peinture* elle-même. La représentation du visage de Gumpff dans le miroir, aussi bien que celle que l'on voit sur le tableau qu'il exécute, sont en effet identiques à l'exception d'un détail : la direction du regard du visage dans la toile. Tinel décèle le même effet dans la scène de *JLG/JLG* que nous venons d'évoquer : le regard de Godard, tourné vers l'image qui apparaît sur l'écran d'en face, est légèrement décalé vers la gauche⁵⁰.

La représentation du dispositif dans son intégralité permet ainsi à Gumpff, selon Nancy – et à Godard selon nous – de problématiser une question au fondement de tout processus d'auto-représentation : celui de la ressemblance⁵¹ entre le référent réel et sa copie représentée.

Quelle est l'image la plus fidèle à l'original ? La réponse de Nancy déplace le débat : **la ressemblance naît** en effet, pour le philosophe, **dans le fait de montrer autre chose que**

47 Le tableau est daté de 1646 est exposé au Musée des Offices à Florence (Italie).

48 Jonathan Miller, *On Reflection*, National Gallery Publications, London, 1998, p. 187.

49 Cf. Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000.

50 Muriel Tinel, *L'autoportrait cinématographique*, *op. cit.*, p. 244.

51 Le chapitre du livre de Nancy que nous sommes en train d'évaluer s'intitule justement « Ressemblance ».

la correspondance des traits. Mais quoi précisément ? « La vie, le monde vivant de l'esprit », c'est-à-dire « la peinture à l'œuvre »⁵². C'est vraiment dans la tentative de se définir que Gumpff se ressemble le plus : quand il ne se regarde pas, et non dans le portrait proprement dit. Entre le Gumpff qui regarde et le Gumpff regardé, son identité se concentre dans ce qui réside entre les deux.

En appliquant la réflexion de Nancy à la séquence de *JLG/JLG* que l'on vient de citer, nous pourrions alors affirmer que l'identité de Godard se situe également dans *l'entre-deux* de la peinture (le tableau de Georges La Tour), de la vidéo (qui dédouble son image) et de la voix, la parole énoncée d'un « Je » qui parle de lui-même en tant que « Il » .

Tout comme Gumpff, **le sujet Godard ne préexiste donc pas au geste qui l'exécute et le réalise en tant qu'objet de la représentation.** Tout comme le peintre qui cherche, dans *Les Origines de la peinture* de Vasari⁵³, à décalquer son ombre projetée sur le mur, Gumpff et Godard essayent de la même façon de faire converger la somme des regards qui les entourent sur le plan horizontal de la toile/écran vidéo. Ces regards multiplient pourtant l'image à l'infini, dans un processus de reproduction et de réflexion que le miroir (la caméra vidéo dans le cas de Godard) véhicule et permet. Dans cette perspective, le rapport entre l'objet et sa ressemblance se perd et se déforme dans une dynamique procédurale qui ne nous fait connaître du sujet qu'une image qui renvoie sans fin à une autre image.

La confrontation opérée par Tinel entre l'autoportrait de Johannes Gumpff et *JLG/JLG* est importante parce qu'elle nous permet de souligner deux aspects fondamentaux de la démarche d'autoportrait déjà évoqués par Bellour dans son analyse de *Scénario du film Passion*.

D'une part il y a l'idée du « sacrifice », qui s'explicité dans *JLG/JLG* à travers le passage du « Je » au « Il » aussi bien que dans le dédoublement de l'image subjective filmée en direct aux moyens de la vidéo. D'autre part, il y a pourtant l'idée de la « renaissance » que Godard exprime justement en s'incarnant dans l'image, en faisant de son corps l'image métonymique du processus à travers lequel il vise à redéfinir, créer et recréer son histoire de cinéaste et par ce biais l'histoire du cinéma et des images en son entier.

52 Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, op. cit., p. 43.

53 *Les Origines de la peinture* est un fresque de Giorgio Vasari (1573, Firenze, Casa Vasari) qui représente un peintre lorsqu'il essaye de calquer sa propre ombre projetée sur un mur. Nancy, dans son texte, ne fait pas directement appel à cette œuvre, bien qu'il récupère – pour approfondir son propos – le thème du peintre qui se représente de dos, comme dans le cas du tableau de Vermeer, *La peinture*.

Le corps-à-corps, le face à face entre le corps de l'image et le corps du cinéaste qui s'est élu pour l'incarner, déploie ce que Bellour définissait, dans *L'Entre-Images 2*, comme une « nouvelle passion de l'image » octroyant également au cinéaste un nouveau rôle, celui d'écrivain.

Dans l'essai « L'autre cinéaste : Godard écrivain »⁵⁴, Bellour décrit en effet Godard comme « le plus écrivain des cinéastes »⁵⁵ pour le fait d'avoir soumis le cinéma à une œuvre constante d'analyse et d'évaluation critique. Le mot « analyse » serait en effet la clé interprétative de son œuvre entière tout en accomplissant, par l'imbrication et la constante recherche d'une analogie entre les langages – de la littérature au cinéma pour inclure tout ce qui *trame* entre les images – une trajectoire qui, à l'ère des arts informatiques, rapproche sa démarche de celle de l'autoportraitiste décrit par Michel Beaujour et, selon nous également de celle du *scripteur* (évoquée dans *supra*, partie I, chapitre 1). Bien que, comme nous l'avons spécifié alors, la distinction entre la notion d'*écrivain* et celle de *scripteur* est très marquée dans la réflexion de Roland Barthes, d'après nous l'acception du mot « écrivain » utilisée ici par Bellour se rapproche davantage de celle de *scripteur*. « *L'autre cinéaste* » dont Godard se fait exemple, se substituerait selon Bellour à l'écrivain dont il emprunte la valeur de référence, « précisément parce qu'il est cinéaste et que cet art du siècle touche en lui, plus qu'à sa « fin », à son retournement. Une forme nouvelle d'accomplissement »⁵⁶.

Dans cette formulation, visant à saisir la dimension expérimentale, essayistique et autoportraitiste de l'œuvre de Godard, nous retrouvons le principe qui oriente l'élaboration de la notion de **réécriture** chez Marie-Claire Ropars. Dans *Écraniques*, la chercheuse proposait d'utiliser le film comme un lecteur/scripteur du texte littéraire et ainsi d'interpréter la réécriture filmique comme un « **opérateur critique** » mettant en question tout principe d'originalité textuelle. La vidéo prendrait dans l'œuvre de Godard la même valeur et serait utilisée pour lire, analyser de manière critique, réécrire et établir une nouvelle histoire des images. Ne pouvant pas « lire qu'à la condition d'écrire à son tour », cet « opérateur » se ferait pourtant véhicule d'un processus mettant en question non seulement le statut d'originalité de l'image, mais également le rôle du sujet engagé dans

54 Cf. Raymond Bellour, « L'autre cinéaste : Godard écrivain », *op. cit.*

55 *Ibid.*, p. 127.

56 *Ibid.*, p. 120.

cette opération interprétative et déconstructive. L'**impersonnalité**, comme nous avons pu le démontrer auparavant, se définit comme la conséquence paradoxale de la dynamique de l'autoportrait, indiquant à la fois le **sacrifice** et la **célébration** du « Je » qui s'engage dans la tentative de construire techniquement une relation dans le panorama de fragments d'images et de textes convoqués.

2.2. Le « remploi » dans les pratiques artistiques contemporaines

Dans la partie du livre *Cinéma de seconde main* consacrée à l'analyse des relations entre « collectionnisme et autoportrait »⁵⁷, Christa Blümlinger se réfère au projet encyclopédique des *Histoires(s) du cinéma* de Godard en y saisissant un « pendant » audiovisuel des expériences de la théorie filmique, et notamment de l'analyse textuelle des dernières décennies. En faisant notamment appel à la distinction opérée par Jacques Rancière entre le « régime représentatif » et le « régime esthétique »⁵⁸ des arts dont le vaste essai de Godard ferait partie – la chercheuse démontre comment la vocation analytique du cinéaste définit une mosaïque d'éléments qui, au lieu de se distribuer comme une série paradigmatique de codes, se présente plutôt comme un ensemble d'**images-souvenirs** « des supports émotionnels fragmentaires qui par leur force esthétique et affective entrent dans des nouvelles constellations, pour devenir partie du portrait que l'artiste fait de lui-même comme cinéphile »⁵⁹. Le collectionnisme encyclopédique de Godard – en visant à établir une « méta-histoire » du cinéma par une technique de collage incluant également d'autres arts et d'autres textualités – se ferait en ce sens pour Blümlinger véhicule d'une démarche d'autoportrait selon la définition offerte par Beaujour/Bellour.

Cet aspect est d'ailleurs souligné également par Muriel Tinel lorsque, dans un chapitre du *Le cinéaste au travail* intitulé « Mémoires »⁶⁰, elle relie l'attitude méta-filmique ou méta-cinématographique de Godard à une catégorie spécifique de l'autoportrait littéraire décrit

57 Cf. Christa Blümlinger, « Collectionnisme et autoportrait », dans id., *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux média*, op. cit., pp. 135-164.

58 Cf. Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, Paris, 2001.

59 Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main*, op. cit., pp. 145-146.

60 Cf. Muriel Tinel, « Mémoires » dans *Le cinéaste au travail*, op. cit., pp. 131-141, voir également id., « Moi/mes films versus Moi/le cinéma », dans *L'autoportrait cinématographique*, op. cit., pp. 314-337.

par Beaujour, correspondant notamment à la forme de l'auto-commentaire, ou du « bilan méta-discursif », mis en œuvre par Roland Barthes dans *Roland Barthes par Roland Barthes*. À la perspective méta-filmique correspondraient notamment les œuvres de Godard évoquant des films déjà faits ou en train de se faire (les « petits papiers » que nous avons mentionnés dans la partie précédente), alors que la trajectoire méta-cinématographique correspond au geste d'appropriation et d'actualisation⁶¹ d'une mémoire publique et partagée, celle du cinéma, retracée dans les *Histoire(s)* par le biais de sa reprise vidéo-graphique et intermédiaire.

Dans *Cinéma de seconde main*, au-delà du cas de Godard, Blümlinger se consacre à l'analyse de gestes de remploi propres à certains artistes qui transfèrent des matériaux-sources – saisis aussi bien à l'intérieur de leur propre production que dans les fonds d'une histoire classique du cinéma – dans le cadre d'installations muséales, tout en créant ainsi un espace de mémoire qui « par sa seule théâtralisation, [soumet] le spectateur à une sollicitation mnémotechnique »⁶². Dans ce sens, le même processus mémoriel, caractérisant le travail sur les images dans le sens de l'autoportrait encyclopédique défini par Beaujour/Bellour, serait partagé également par le spectateur/visiteur. L'installation d'Harun Farocki, datée de 1995, intitulé *Schnittstelle (Section)*⁶³ se présente comme un cas exemplaire de cette démarche selon laquelle l'artiste – en soumettant sa propre œuvre filmique à une forme de révision, d'analyse mais aussi de re-localisation véhiculée par le transfert du film en vidéo et du dispositif de la réception classique dans le musée – ouvrirait également au spectateur la possibilité de participer à un laboratoire de ré-

61 *Ibid.*, p. 145.

62 *Ibid.*

63 *Schnittstelle (Section)* est le titre d'une installation vidéo, en couleur d'Harun Farocki daté de 1995. Dans *Cinéma de seconde main* (p. 320, note 73), Christa Blümlinger retrace l'histoire des différentes versions dans lesquelles l'œuvre a été présentée (selon le dispositif en trois écran dans l'exposition *Le monde après la photographie*, au Musée d'Art Moderne de Villeneuve, comme bande sonore pour la chaîne télévisée allemande *3sat* et enfin selon une présentation de deux écrans montrant le défilement des plans des films antérieurs). Dans Harun Farocki, *Harun Farocki. Reconnaître et Poursuivre*, (textes réunis et introduits par Christa Blümlinger), TH.TY., Courbevoie, 2002, Philippe Azoury revient sur cette installation en proposant de comparer le travail de montage accompli ici par Farocki à deux activités spécifiques : la couture et l'écriture : « (...) je repense à ce terme de la langue française, spécifique à la couture : le point de croix. Faire du point de croix, cela consiste à coudre en croisant des fils (avec une sévère dextérité). (...) Je repense à ce terme, je revois ces croix, et j'entends la conclusion de Harun Farocki devant ce banc de montage : on coud deux plans, et c'est déjà non pas une image, mais de l'écriture. Des films de Farocki, de leur réflexion sans cesse paranoïaque et/ou exigeante, personne pour les qualifier de décousus. C'est l'illusion d'un rapport entre les images qui serait cousu de fil blanc, que ses abécédaires déshabillent, fil après fil (...) (Harun Farocki, *Harun Farocki. Reconnaître et Poursuivre*, p. 117).

élaboration imaginaire. Selon la description de Blümlinger, l'installation se constitue de trois moniteurs : dans les deux premiers, on voit défiler des plans extraits de plusieurs films de Farocki, alors que dans le troisième le spectateur se trouve confronté à l'image du cinéaste au travail triant et intégrant les images vues précédemment dans de nouvelles séries. L'auteur se présente ainsi à la fois comme le « spectateur et l'artisan de ses films, comme **scripteur** et comme **lecteur** »⁶⁴. Dans la perspective de Blümlinger, Farocki mettrait ainsi en question son statut d'auteur en se faisant proprement producteur au sens de Walter Benjamin ⁶⁵ ; en poussant en outre le spectateur à choisir entre différents points de vues, et différentes options de combinaison des plans défilant en série, Farocki inviterait également celui-ci à se mouvoir dans l'espace et à se situer physiquement dans l'*entre-deux* de l'*intersection* (*Schnittstelle* en allemand) entre plusieurs langages et plusieurs dispositifs d'image.

L'œuvre antérieure de l'artiste serait alors transformée dans un *texte* au sens de Roland Barthes (Blümlinger suggère la référence) dans la mesure où elle est lue et (ré)écrite en même temps par l'auteur et par le spectateur. Le *lisible* (c'est-à-dire l'ensemble des images filmiques de départ) se transforme en un texte *scriptible* par le biais d'un dispositif qui spatialise physiquement les œuvres préexistantes, et qui engage le spectateur à entrer dans le laboratoire imaginaire où le film se fabrique – par composition, re-mise en forme et réécriture – en tant que texte.

Le livre de Blümlinger apporte le deuxième horizon théorique de ce chapitre surtout dans la mesure où les travaux de Godard ou de Farocki que l'on vient de décrire sont ici inscrits dans un vaste travail de recherche visant à saisir dans le « remploi » artistique du film une caractéristique spécifique de l'esthétique contemporaine rapprochant le domaine du film de celui de l'art des nouveaux médias audiovisuels. À l'époque de la post-medialité⁶⁶ et de

64 Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main. op. cit.*, p. 324.

65 Cf. Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur », allocution à l'Institut pour l'étude du fascisme à Paris le 27 avril 1934 .cf. Walter Benjamin, *Essais sur Brecht*, Maspero, Paris, 1969, repris dans La Fabrique, Paris, 2003, pp. 122-144.

66 Le débat sur la notion de « post-médialité » s'entame en histoire de l'art à partir d'un examen des fonctions de l'œuvre d'art *minimale*, son statut d'« objet spécifique », le rapport que celle-ci instaure avec le temps, l'espace de la perception humaine. (À ce propos, cf. Donald Judd, « Specific Objects », dans *Donald Judd, Complete Writings 1959-1975*, Halifax : The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 2005 ; Hal Foster, « The Crux of Minimalism », dans *The Return of Real. The Avant-garde at the end of the century*, tr. fr., *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, La Lettre volée, Bruxelles, (1996) 2005 ; Michael Fried, « Art and Objecthood », dans id., *Art and Objecthood : Essays and Reviews*, University of Chicago Press, (1967) 1998). Michael Fried introduit notamment le problème de la

l'exposition du cinéma dans les salles de musée⁶⁷, ce serait justement le retour sur les images et sur leurs dispositifs, donc la répétition mais aussi, et surtout, la « **distance historique, critique et archéologique** »⁶⁸ instituée par les artistes pris en considération⁶⁹, entre l'**original** (le film) et la **copie** (de nouveaux supports aussi bien que de nouveaux dispositifs de projection et de vision), que Blümlinger voit se déployer non seulement la dynamique de l'autoportrait mais, plus généralement, les différentes modalités à travers lesquelles l'art interroge aujourd'hui l'« historicité esthétique » de la cinématographie⁷⁰ pour rendre compte d'une évolution dans les conditions de l'expérience visuelle contemporaine.

La chercheuse propose en ce sens de confronter les pratiques de l'installation et de la

théâtralité de l'œuvre *minimale* : l'art minimaliste, à différence de l'art moderniste, ne produirait pas de véritables « œuvres » – ni des sculptures, ni des peintures, ni des monuments, mais plutôt de simples « objets ». Du moment où il y a un « objet » l'œuvre institue ainsi selon Fried une relation avec le spectateur et l'espace renouvelant une forme de « théâtralité » que l'art moderniste refusait, se présentant au contraire comme une réalité auto-suffisante et immuable. En 1979 Rosalind Krauss – (dans « Sculpture in the Expanded Field », *October*, n° 8, printemps 1979, repris dans id., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, 1985, tr. fr., *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, Paris, 1993) – reconnaît de son côté le dépassement du paradigme plaçant pour l'autonomie, l'essentialisme et l'autosuffisance auto-réflexive du médium moderniste. Vingt ans plus tard Krauss (dans *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames and Hudson, London, 1999) saisit les spécificités de la « condition post-médiale » en réfléchissant sur la nature *impure* et composite des médias ; ce faisant, elle trouve dans la conceptualisation du film en tant que dispositif inter-médial un modèle de départ. Enfin, dans « Re-inventing the Medium : Introduction to Photograph », la chercheuse soulignera la nécessité de « réinventer le médium » : la fortune et à la diffusion de la pratique des installations audiovisuelles en galerie seront interprétées en ce sens comme une forme de recrudescence de la pratique critique vis-à-vis des formes de contamination entre beaux-arts et arts populaires et de masse (cf. Rosalind Krauss, « Re-inventing the Medium », *Critical Inquiry*, vol. 25, n° 2, hiver 1999, pp. 289-305).

67 Sur le cinéma exposé, cf. Jean-Christophe Royoux, « Remaking Cinema », dans id. *Cinema, Cinema : Contemporary Art and the Cinematic Experience*, Nai Publishers, Rotterdam, 1999 et « Cinéma d'exposition : l'espace de la durée / Cinema as Exhibition, Duration as Space », *artpress*, n° 262, novembre 2000 ; Dominique Païni, *Le Temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du cinéma, Paris, 2002 ; Jeffrey Shaw, Peter Weiber (sous la direction de), *Future Cinema. The Cinematic Imaginary After Film*, (Catalogue) MIT Press, Cambridge, Londres ; ZMK Karlsruhe, 2003, Sara Arrhenius, Magdalena Malm, Cristina Ricupero (sous la direction de), *Black Box Illuminated*, Propexus, Stockholm, 2003.

68 Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main. op. cit.*, p. 13.

69 Blümlinger distingue trois voies à travers lesquelles le cinéma rencontre le domaine de l'art sous l'égide du remploi. La première serait celle où le/la cinéaste ou l'artiste conçoit des installations empruntant des matériaux appartenant à son œuvre ou plus en général au patrimoine cinématographique (Jean-Luc Godard, Chantal Akerman, Atom Egoyan, Chris Marker, Harun Farocki, Martin Arnold, Matthias Müller, Zoe Beloff, Mark Lewis). La deuxième voie serait celle par laquelle l'institution muséale incorpore le cinéma, l'exposant en tant que « forme qui imprègne fortement l'art » (p. 365). Il s'agirait dans ce cas des nombreuses expositions internationales consacrées au cinéma et à sa mémoire (dont par exemple le déjà évoqué *Passages de l'images* au Centre Pompidou de Paris ou *Future Cinema/The Cinematic Imaginary after Film* au ZKM de Karlsruhe en 2003). La troisième voie concernerait des films d'avant-garde (signés par Peter Tscherkassky, Ernie Gehr, Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi par exemple) caractérisés par un travail mené sur la base matérielle de films préexistants : le matériau argentique.

70 *Ibid.*

performance multimédia aux dispositifs pré-historiques du cinéma. Ces deux périodes fondamentales de la cinématographie seraient en effet parallèles, comme elle le souligne, aux deux mutations épistémologiques majeures de l'histoire de l'art, la première au tournant du vingtième siècle, la seconde au tournant du vingt-et-unième.

Le **geste du emploi** spécifique du domaine de l'art contemporain apparaît en somme « comme une intervention dans le champ de l'historiographie du cinéma » répondant également « à la volonté d'inscrire celui-ci dans une histoire de la perception humaine »⁷¹. Dans ce sens, les différentes typologies du « emploi » artistique du film saisies par Blümlinger peuvent être interprétées, à notre avis, sous l'égide de la notion de **réécriture** comme définie dans le premier chapitre, dans la mesure où, dans le jeu entre la répétition et l'altération du préexistant, elles postulent un changement du statut de la spectatorialité classique, tout en ouvrant des espaces à la fois analytiques et poétiques où il est possible réfléchir et éventuellement d'opérer une critique du cinéma entendu comme dispositif ayant modelé l'expérience perceptive dès le début du vingtième siècle jusqu'à aujourd'hui.

Cette perspective interprétative, qui saisit dans la phénoménologie du « emploi » artistique du film un renouvellement de la production et de la réception audiovisuelle contemporaine, est partagée également par Erika Balsom. Dans un chapitre intitulé « The Remake : Old Movies, New Narratives » du livre *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*⁷², la chercheuse encadre les **quatre opérations** caractérisant une tendance spécifique de l'art contemporain qui le voue au « remake » et à l'exposition⁷³ des films dans le musée ou la galerie d'art. Le **reenactment**⁷⁴ correspond à la ré-évoation fictive d'un événement

71 *Ibid.*

72 Cf. Erika Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2013, en particulier le chapitre « The Remake : Old Movies, New Narratives », pp. 107-137.

73 Balsom souligne notamment la commune racine étymologique entre les verbes *exhiber* et *examiner* : dans sa perspective les exposition du cinéma au musée mettraient véritablement l'ancien dispositif *sous examen*. Cf. p. 13 (« Introduction »).

74 Balsom cite *The Casting* de Omer Fast de 2006, aussi bien que *The Battle of Orgreave* de Jeremy Deller de 2001. Le concept et la pratique du *reenactment* peuvent avoir différentes déclinaisons selon ses différents champs d'application. L'emploi le plus fréquent du terme concerne la mise en scène, accomplie à des fins aussi bien éducatives que spectaculaires d'événements ou de périodes historiques spécifiques. On parle alors de *reenactment historique*. Dans certains cas, il peut être utilisé également pour définir une stratégie mise en œuvre par les vétérans de guerre désireux de démontrer à leur familles ou à leurs amis les actions accomplies sur le champ de bataille. En psychanalyse, et dans la pratique de la psychothérapie, la notion de *reenactment* se rattache à celle d'*automatisme* (Pierre Janet), d'*hystérie* (Freud et Breuer) et de *compulsion de répétition* (Freud). Pendant la première guerre mondiale Freud s'interroge sur la fonction de la répétition du trauma de guerre chez les soldats, développant par la suite une théorie définissant l'intrinsèque *pulsion* de mort relative et symétrique au *principe du plaisir* guidant toute forme de développement du monde sub-conscient du patient. Dans le domaine du cinéma la notion de *reenactment* est sou-

ayant eu lieu dans l'histoire ou bien de faits déjà eux-mêmes représentations⁷⁵. L'*entretien*, à la mise en scène d'interviews – réelles ou fictives – avec des personnalités participant ou ayant collaboré⁷⁶ à la production de films. Le *recyclage* implique une sollicitation de la mémoire et de la cinéphilie du spectateur/visiteur par le ré-agencement de morceaux d'œuvres cinématographiques classiques⁷⁷. Et enfin la *traduction* concerne l'invention de systèmes opératifs *ad hoc* permettant la *remédiation* du cinéma dans un nouveau ou bien dans un « vieux » médium comme, par exemple, le texte écrit⁷⁸.

À la différence des phénomènes d'appropriation artistique caractéristiques des courants artistiques modernistes – qui « ré-utilisaient » les signes et les fragments de la culture de masse pour les déconstruire et en critiquer l'idéologie sous-entendue – Balsom souligne au contraire comment le « remake » artistique du cinéma déploie des options multiples d'interrogation et de relation avec ses « restes », de manière qu'aujourd'hui :

The act of appropriation in itself guarantees no criticality, but rather functions as a starting point to open other avenues of investigation, some of which may entail a critique of media, others not⁷⁹.

À travers les quatre opérations que nous évoquons plus haut, les artistes du « remake »

vent employée pour définir certaines pratiques documentaires se situant aux confins de la fiction et de la reconstitution objective de faits historiques. Un cas exemplaire en ce sens est celui du film *The Reenactment* (1968) du réalisateur roumain Lucian Pintille, produit comme un « film-dans-le-film » sous le régime de Nicolae Ceaușescu. Dans le cadre de l'art contemporain enfin, plusieurs artistes ont travaillé autour le trope du *reenactment* entendu autant comme une stratégie formelle (répétition, re-mise en scène, emploi) que comme une occasion pour réfléchir sur le thème du trauma historique, politique, socio-culturel. Un cas exemplaire en ce sens, au-delà de ceux cités par Balsom, est la série en quatre parties *Ernste Spiele / Serious Games* de Harun Farocki (2009-2010).

75 Balsom cite les *Body Double Series* de Brice Dellsperger, vidéos numérotées (de 1 à 30 – première date de réalisation 1995) dans lesquelles le cinéaste et plasticien rejoue des scènes célèbres de films en les doublant plan à plan (et mot à mot parce que la bande sonore du film-source est également reprise). Sur l'œuvre de Dellsperger cf. Brice Dellsperger, Eva Svennung (sous la direction de), *Body Double*, Toastink Press, Paris 2011, livre d'artiste avec un texte de Marie Canet, « Posture et Talons hauts ».

76 La chercheuse cite *Blanche Neige Lucie*, de Pierre Huyghe, 1997 et également le déjà évoqué *The Casting* d'Omer Fast. Dans le premier cas, Huyghe interviewe la femme qui fut la voix française de la version doublée du dessin animé *Blanche-Neige et les sept nains* (version de 1962) de Walt Disney, dans le deuxième Fast met en scène une fausse interview avec un cinéaste et son équipe. L'idée sous-jacente aux deux œuvres est d'abattre les barrières entre documentaire et fiction aussi bien que de mettre « en premier plan » des personnages et des rôles peu valorisés par l'industrie cinématographique classique.

77 Balsom évoque ici *The Clock* de Christian Marclay, 2010 et *24 Hours Psycho* de Douglas Gordon, 1995.

78 Les cas prises en examens sont *Z* (Angela Bulloch, 2001) où l'artiste « traduit » la séquence finale de *Zabriskie Point* de Michelangelo Antonioni (1970), dans une série de quarante-huit blocs de pixel rétro-illuminés et *Apocalypse Now* (Fiona Banner, 1997) où l'artiste construit un immense tableau montrant la transcription faite à la main par l'artiste du *script* du film de Coppola de 1979.

79 Erika Balsom, *Exhiniting Cinema*, *op. cit.*, p. 122.

se réfèrent, selon Balsom, à l'histoire du cinéma aussi bien pour solliciter une réponse affective et émotive du spectateur/visiteur confronté aux souvenirs d'histoires et images ayant forgé l'imaginaire collectif, que pour faire de la salle de musée un site d'interpellation idéologique. La coexistence de ces deux postures – d'une part la complicité, de l'autre la critique du cinéma entendu en tant que machine, médium, dispositif – marquerait donc, dans l'optique de la chercheuse, une mutation dans les conditions d'expérience du cinéma et des médias, tout en mettant à jour une tension productive, entre formes d'autonomie et de contrôle, engendrée par la relation que le spectateur entretient avec un univers d'images informatiques, reproductibles, appropriables.

L'analyse des pratiques du « remploi » du film (chez Blümlinger) ou du « remake » (chez Balsom), nous semblent alors ouvrir ultérieurement vers la perspective esquissée par Marie-Claire Ropars au début des années quatre-vingt-dix et de saisir dans la « réécriture » filmique le point de départ pour un renouvellement aussi bien esthétique que politique redéfinissant les rapports traditionnellement entretenus entre sujets et objets de la vision et, par ce biais, le sens de l'expérience médiale même. Dans ce sens, les recherches de Blümlinger et Balsom nous permettent d'opérer également un déplacement des champs d'étude liés à l'autoportrait littéraire, pictural ou audiovisuel que nous avons parcourus jusqu'à maintenant, pour trouver dans la réécriture une stratégie spécifique reliant la production artistique à la spectatorialité, l'imaginaire collectif à la vie quotidienne. L'horizon théorique défini dans le contexte des études italiennes, que nous évoquerons par la suite, saisit justement dans ce nouveau système de relations le principe-clé de l'auto-représentation contemporaine.

2.3. L'autoportrait et l'expérience médiale

Lorsque Francesco Casetti, dans l'article intitulé « Ritorno alla madrepatria. La sala cinematografica in un'epoca post-mediatica »⁸⁰ (2008), forge la notion de **relocation**, il vise

80 Cf. Francesco Casetti, « Ritorno alla madrepatria. La sala cinematografica in un'epoca post-mediatica », *Fata Morgana*, n° 8, 2008, tr. angl., « Back to the Motherland : the Film Theatre in the Post-Medium Age », *Screen*, vol. 52, issue I, 2011, pp. 1-12 et id. « The Relocation of Cinema », *Necus – European Journal of media Studies*, automne 2012, aussi bien que l'ouvrage, *The Lumière Galaxy : 7 Key Words for*

à décrire les transformations de l'expérience spectatorielle traditionnelle (ou *attente*) – dans les formes d'une action performative, à la fois *sensorielle, cognitive, technologique, relationnelle, expressive et textuelle*. Le chercheur italien analyse notamment le film *Artaud Double Bill* (Atom Egoyan, 2007) où l'on voit une spectatrice – munie d'un *smartphone* – entrer dans une salle de cinéma programmant *Vivre sa vie* (1962) de Jean-Luc Godard. En se concentrant sur les différences entre l'expérience vécue par le personnage de Nana/Anna Karina – qui dans *Vivre sa vie* est à son tour spectatrice de *La passion de Jeanne d'Arc* (1928) de Carl Theodor Dreyer – et celle d'Anna – protagoniste du film d'Egoyan, spectatrice à la fois des films de Godard et de Dreyer – Casetti remarque comment à la *concentration* de l'une se substitue le *décentrement* cognitif de l'autre, son attention étant dirigée vers une pluralité d'objets (l'écran cinématographique, l'écran de son portable) et de pratiques (comme par exemple les « captures d'écran » que la protagoniste envoie à son amie Nicole assistant à une autre projection dans une autre salle).

À l'*immersion* de Nana dans les vicissitudes vécues par la pucelle d'Orléans correspond la *prise de distance* d'Anna qui, ne se plongeant pas dans ce qu'elle regarde, reste comme en surface pour saisir seulement certains détails qu'elle « sélectionne » avec son portable et envoie à son amie Nicole, rivée elle aussi à son *smartphone* dans la salle d'à côté. La *catharsis* de Nana laisse ainsi sa place au bricolage, à l'appropriation et à la réécriture des fragments filmiques qui caractérisent la *performance* permettant enfin à Anna de pas se faire « modeler par le film », mais de « modeler et de re-modeler » celui-ci par elle-même.

La redéfinition des conditions d'apparition matérielle des images (due à la multiplication de nouveaux supports et de nouveaux *displays*⁸¹) – aussi bien que le développement de compétences technologiques de plus en plus raffinées (stimulé par la facilité de manipulation de nouveaux dispositifs) – marquent ainsi selon Casetti un changement radical de la réception classique qui, de passive, devient active. En suivant un mouvement à la fois centrifuge et centripète, les « nouveaux spectateurs » re-configureraient et re-territorialiseraient leur expérience du cinéma hors de la salle ou bien ils rentreraient à l'intérieur de celle-ci (d'où le titre de l'article « retour à la mère-patrie ») forts d'un pouvoir

the Cinema to Come, Columbia University Press, New York, 2015.

81 « *Display* » est également l'une de sept mots-clé (*Relocation, Relics/Icons, Assemblage, Expansion, Hypertopia, Display, Performance*) autour desquelles se constituent les sept chapitre du dernier ouvrage de Francesco Casetti, *The Lumière Galaxy, 7 Key Words for the Cinema to Come*, *op. cit.*

d'*agency* tout à fait nouveau.

Le spectateur qui fait l'objet de l'étude de Casetti n'est donc pas seulement un sujet « récepteur » compris dans un dispositif « élargi » sollicitant son corps, sa mémoire, son affect ou son esprit critique, mais il est proprement décrit comme un sujet « producteur » intervenant pragmatiquement et expressivement sur les images et sur les dispositifs en les « modelant » à propre gré. Il y a donc une radicalisation par rapport aux réflexions de Blümlinger et de Balsom, que l'on vient d'évoquer : selon l'optique du chercheur italien les images et les médias pénétreraient dans notre vie quotidienne à un tel point qu'ils modèleraient et modifieraient notre expérience du monde aussi bien que notre perception de nous-mêmes en tant que sujets et individus.

Dans la préface de l'ouvrage collectif dirigé par Federica Villa, *Vite impersonali, autoritrattistica e medialità* (2012)⁸², Casetti approfondit sa réflexion sur les changements d'enjeux de la réception classique tout en relevant que les spectateurs d'aujourd'hui, en ne se reconnaissant plus – comme les spectateurs traditionnels – dans un personnage ou dans une histoire, préféreraient fabriquer et partager des images en première personne. En d'autres termes, la réception ne définirait plus, ou bien pas seulement, un jeu de projections et d'identifications mises en œuvre par le dispositif classique, mais elle stimulerait « une évidente prise de parole »⁸³. Cette forme d'auto-expression posséderait pourtant la particularité d'être constituée d'éléments souvent récupérés ailleurs, tout en déployant la production de portraits multiples (comme ceux identifiant les membres des *réseaux sociaux*) forgés par « une énorme accumulation de citations, de rappels, de sources, avec une relative pénurie d'interventions personnelles »⁸⁴.

L'univers des nouveaux médias ressemblerait en ce sens, selon Casetti, à l'univers du roman du dix-neuvième siècle décrit par Michail Bakhtine⁸⁵, étant à son tour déterminé par les lois du *dialogisme*, de *l'hétéroglossie*, de l'emprunt textuel et de la mise en scène d'une confrontation des voix s'entremêlant à travers des mouvements justement centrifuges et centripètes⁸⁶. Certes, reconnaît le chercheur, la personnalité du sujet continue à se

82 Cf. Federica Villa (sous la direction de), *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, *op. cit.*

83 Francesco Casetti, « Préface », dans *Ibid.*, p. 9. Notre traduction.

84 *Ibid.*, p. 10. Notre traduction.

85 *Ibid.*, p. 11. Ici Casetti se réfère notamment à Michail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1987.

86 *Ibid.*, p. 10.

manifester dans cette accumulation, son « Je » n'apparaissant pourtant que comme un « point d'intersection dans un réseau de relations »⁸⁷.

Dans une optique encore plus spécifique par rapport à celle de Casetti, Federica Villa – dans l'introduction à *Vite impersonali* – parle d'un « **lien vital** » qui connecterait aujourd'hui les sujets aux technologies par le développement de « procédures de rapprochement » de plus en plus *adaptatives et homologuantes*⁸⁸.

Afin de faire face à un véritable état d'angoisse dû à l'idée, développée en premier par Bernard Stiegler⁸⁹, que l'image numérique – en tant qu'objet manipulable à l'infini, n'ait finalement « jamais été » – le sujet contemporain fabriquerait selon Villa « des anticorps » tout en acquérant des compétences pratiques à travers les potentialités applicatives offertes par des technologies modelées de plus en plus sur son corps (pensons aux *personal*, ou *handhelded, media*).

À travers cette matérialité, que la manipulation des médias engendrerait, nous re-dimensionnerons ainsi l'angoisse de la perte – de spécificité, de matière, de référentialité que l'image digitale/numérique évoque par définition – à travers des technologies et des pratiques mettant littéralement à l'épreuve notre capacité de fabriquer des « image-sens »⁹⁰ à partir de la contrainte de ce manque. Le rapport actuel entre sujets et médias s'expliquerait alors, selon Villa, dans une dimension en premier lieu fortement **physique, performative, tactile et corporelle**. En cela, il s'inscrirait dans un tracé historique, esthétique et culturel ayant ses origines dans les années soixante et soixante-dix, c'est-à-dire au moment où le monde de l'art – invoquant sa libération de l'esclavage formaliste des médias discrets – se déclarait capable de transformer tout objet en médium et ainsi de redéfinir les limites séparant art et vie quotidienne.

En deuxième instance (et en conséquence de ce qui a été énoncé précédemment) ce rapport, intime et presque charnel, stimulerait la multiplication d'épreuves d'autoportraits paradoxalement émancipés de l'idée même de personne.

Ce que nous appelons « autoportrait », ne définirait en effet plus selon Villa **un objet** mais une **série de gestes** qui déterminent des parcours d'appropriation et d'expropriation

87 *Ibid.*

88 Cf. Federica Villa, « Introduzione. Le stanze del pensiero », dans *Vite impersonali*, *op. cit.*, p. 20.

89 Cf. Bernard Stiegler, « L'image discrète » dans Bernard Stiegler et Jacques Derrida, *Échographie de la télévision*, Galilée, Paris, 1996, pp. 161-183.

90 Cf. Jacques Rancière, *Le destin des images*, La Fabrique, Paris, 2003.

d'images préexistantes basés sur le modèle de la **série**, de l'**essai**, de la **multiplication** et de la **collection de fragments non-originaux** alimentant une production vertigineuse ultérieure de traces, ou bien – comme nous avons eu l'occasion de souligner dans le même volume – d'*images-souvenir*⁹¹.

Fragments en série, *détails*, qui – de l'événement de l'autoportrait – ne restituent (**en tant qu'exercice métonymique**) que des morceaux analogues et différents, des sosies dé-naturalisés, des images-objet qui réifient et ponctuent une expérience vive et durable. Et ceci parce que de la phénoménologie de l'autoportrait ils n'assurent que la valeur d'une expérience, d'une pratique, d'un exercice, laissant les traces ainsi produites à leur destin⁹².

Dans un autre chapitre de *Vite impersonali*, Lorenzo Donghi⁹³ s'intéresse justement à la différence entre les champs de pertinence de l'*acte* par rapport à ceux du *geste* de l'autoportrait tout en rappelant une distinction, opérée en premier par Giorgio Agamben entre les enjeux sémantiques des mots *faire*, *agir* et *gérer*⁹⁴. Selon la perspective d'Agamben, le *geste* se situe, depuis *L'Éthique à Nicomaque* d'Aristote, dans un champ de l'action particulier se distinguant aussi bien de l'« agir » (en latin *agere*) que du « faire » (*facere*). On peut en effet *faire* une chose, mais ne pas *agir* (*acter*) – comme l'auteur ou le poète qui *fait* le drame, mais ne *agit* pas – ou bien vice-versa on peut bien *agir* (*acter*) sans faire – comme l'acteur qui *agit* (*acte*) le drame sans le *faire*. On peut, enfin, *gérer* une chose, en endosser la responsabilité ou la « porter sur soi », comme à l'époque romaine l'*imperator* endossait toute la responsabilité, *res gesta*, de la chose privée (la sienne) et publique (de la communauté). La thèse de Donghi vise notamment à démontrer que la dimension d'autoportrait des pratiques audiovisuelles contemporaines⁹⁵ s'explique dans un domaine de l'action, non pas à saisir dans la dimension créative, performative, auctoriale

91 Cf. Martina Panelli, « Souvenir », dans Federica Villa, *Vite impersonali* (sous la direction de), *op. cit.*, pp. 203-239.

92 Cf. Federica Villa, « Introduzione. Le stanze del pensiero », dans id., *Vite impersonali* (sous la direction de), *op. cit.*, pp. 33-34. Notre traduction.

93 Cf. Lorenzo Donghi, « Gesto », dans Federica Villa, *Vite impersonali* (sous la direction de), *op. cit.*, pp. 67-101.

94 Cf. Giorgio Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996, tr. fr., *Moyens sans fins : Notes sur la politique*, Payot & Rivage, 2002.

95 Donghi travaille notamment sur la valeur de *témoignage* des images d'auto-portraits réalisées dans le contexte de la guerre au terrorisme post-11 septembre. Cf. Lorenzo Donghi, « Autoritrattistica Osama bin Laden. Gesto, clonazione, impersonale », *op. cit.* ; id., « Del gesto autoritrattistico. *Generation Kill* – Riti di riconoscimento dallo stato di conflitto », *Fata Morgana*, n° 15, 2011 ; id., *Scenari della guerra al terrore. Visualità bellica, testimonianza, autoritrattistica*, Bulzoni, Roma, 2016.

du *faire* et de l'*agir*, mais plutôt dans la dimension « appropriative » du *gerere*. Le *gestus* de l'autoportrait transformerait, en somme, pour Donghi la représentation en représentance⁹⁶ et une « *res* [chose] en *res gesta* [chose gérée], en un processus qualifiable en termes de déclaration de responsabilité qui s'active en présence d'un autrui (sujet individuel, collectif ou de masse) »⁹⁷. Cela signifie que le sujet de l'autoportrait n'est pas celui qui a originalement pris l'image, produit le cliché, tourné le film ou la vidéo, ou qui matériellement se trouve dans le champ de l'image, mais plutôt celui qui accomplit le geste d'endosser et de déclarer « la responsabilité d'une reconnaissance avérée vis-à-vis d'images qu'il a rendues siennes bien qu'elles ne lui appartiennent pas n'étant pas son auteur, son producteur, son exécuter »⁹⁸.

La conception de l'autoportrait présentée dans *Vite impersonali* nous intéresse dans la mesure où elle évoque la possibilité de concevoir les médias comme des « prothèses » artificielles capables d'extérioriser et de prolonger l'expérience sensible de l'humain non pas dans un artéfact (l'image) mais plutôt dans un travail technique, d'appropriation, d'association et d'intervention sur des images préexistantes. Cet horizon, à la fois **techno-esthétique** et **bio-technologique**, nous intéresse davantage car il nous semble trouver dans la réécriture, dans l'expérimentation et dans la confrontation technique entre plusieurs régimes d'images, un modèle de référence forte.

La perspective de *Vite impersonali* croise en ce sens celle esquissée par un autre chercheur italien, Pietro Montani, qui – dans le livre *L'immaginazione intermediale*⁹⁹ (2010) – développe justement l'idée que l'**imagination** ne pourrait aujourd'hui qu'être **intermédiaire** dans la mesure où elle se nourrit d'images « déjà faites ».

La réflexion du chercheur s'inscrit dans un parcours de recherche¹⁰⁰ qui – profondément enracinée dans l'étude des théories du montage soviétique (traduites, éditées et diffusées en Italie par Montani lui-même), de la philosophie critique de Kant aussi bien que des thèses sur les rapports corps-technique de Simondon – vise à souligner d'une part la nature

96 Omar Calabrese opère notamment cette distinction entre « représentation » et « représentance » à propos de l'autoportrait contemporain dans *Come si legge un'opera d'arte*, Mondadori, Milano, 2006.

97 Lorenzo Donghi, « Gesto », *op. cit.*, p. 78. Notre traduction.

98 *Ibid.* Notre traduction.

99 Cf. Pietro Montani, *L'immaginazione intermediale. Perilustrare, rifigurare, testimoniare il visibile*, *op. cit.*

100 Nous renvoyons à ce propos aux deux livres de Montani (l'un qui précède, l'autre qui suit *L'immaginazione intermediale*) : *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre lo spazio letterario*, Guerini e Associati, Milano, 2000 et *id.*, *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, *op. cit.*

substantiellement technique de l'expérience, de la créativité et de l'intelligence humaines, d'autre part la nature fondamentalement sensible des arts des images. Les images et le montage cinématographique matérialiseraient dans ce sens les traits structurels des processus interprétatifs de notre imagination et de notre conscience.

Dans *L'immaginazione intermediale*, Montani démontre pourtant comment aujourd'hui le *trait d'élaboration* ontologiquement constitutif de l'image en mouvement ne concerne plus le rapport entre celle-ci et le monde qui en est référent mais le rapport construit *entre* les différents dispositifs qui constituent l'imaginaire technologique. C'est seulement à travers la *confrontation active* entre les différents formats techniques de l'image « l'optique et le numérique, par exemple » et entre ses différentes formes discursives « le fictif et le documentaire, par exemple » que les sujets pourraient actuellement « rendre justice à l'altérité irréductible du monde réel »¹⁰¹ tout en expérimentant des nouvelles « formes de vie » et de nouvelles possibilités d'existence qui définissent – dans l'espace d'articulation ouvert *entre* les médias – les formes et le lieux spécifiques de l'exercice critique et de la créativité¹⁰².

Selon le parcours que nous venons de retracer, il nous semble alors possible d'affirmer que le rapport actuel des sujets avec les images et les médias est de nature autoportraitiste dans la mesure où sa pratique est marquée par des dynamiques de réécriture.

La perspective de recherche de Casetti, Villa et Montani saisit en effet dans les médias – où mieux dans l'univers performatif s'ouvrant *entre* les médias (formule qui évoque bien évidemment la notion d'*entre-images* de Bellour) – un espace éthique et politique où il est possible de repenser les catégories définissant l'individualité et l'identité et permettant à « l'individu technologiquement avancé » de (s)imaginer au-delà de la présence, de l'hypostase dans une image unique et définitive, aussi bien qu'en dehors du circuit dialogique de la personne – « Je » et « Tu » – tout en définissant au contraire l'existence d'une troisième personne à l'identité fluide, un spectre, un double désincarné, prothétique, artificiel.

L'emploi et le remploi d'images déjà produites extérioriserait en effet en ce sens la sensibilité et l'imagination personnelles dans le processus de constitution d'une image qui est en même temps toujours originale – et donc pour cela toujours reflet d'un sujet, d'une

101 Pietro Montani, *L'immaginazione intermediale*, p. XIII. Notre traduction.

102 *Ibid.*, p. XVI.

personne – mais également toujours « de seconde main » – car appropriée, authentifiée, revue, ré-élaborée et donc, par définition, impersonnelle – en déployant l'horizon d'une politique de l'image qui re-confère du sens aux réflexions qui ont structuré le développement de notre réflexion toute entière.

En d'autres mots, la réécriture nous semble se définir comme un effet, mais en même temps comme une stratégie, mise en œuvre pour faire face au dépaysement vécu par tout sujet vis-à-vis de la pléthore d'images et de représentations qui ont traditionnellement prédisposé pour lui/elle ses conditions d'existence, d'individuation et d'identification.

Le camouflage du « Je », implicite dans l'emploi d'images produites par autrui, aussi bien que la révélation d'une créativité et d'une prise de parole subjective s'explicitant dans le contact tactile et pragmatique que le travail intermédial implique, nous semblent en somme se faire véhicules de formes d'auto-représentation qui – pour citer Catherine Russel – pourraient « défier les formes imposées de l'identité tout en explorant les possibilités discursives des subjectivités inauthentiques »¹⁰³.

Dans ce chapitre, nous avons saisi dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix le moment où – suite à l'émergence des nouveaux supports et de nouveaux dispositifs – la valeur de l'image et les enjeux des dispositifs de la réception classique ont été re-définis et remis en question. On assiste, dans la même période historique, à la prolifération de formes d'auto-expression et d'auto-représentation qui, en se déployant par des pratiques de réécriture, estompent la limite séparant traditionnellement les sujets « producteurs » des sujets « récepteurs » en modifiant radicalement la conception de l'autobiographie et de l'autoportrait canoniques.

Dans le prochain chapitre, nous expliquerons les raisons pour lesquelles nous avons choisi d'analyser des formes de réécriture qui, à partir de certaines expériences développées dans le domaine de **l'art cinématographique féminin depuis les années quatre-vingt**, nous semblent construire des modèles de subjectivité proches de ceux décrits ici jusqu'à maintenant.

Le choix de matériaux non originaux, l'intervention tactile – et parfois scripturale – sur des pellicules de « seconde main », l'incarnation, mais en même temps la coupure, le

103 Catherine Russell, *Experimental Ethnography*, *op. cit.*, p. 246. Notre traduction.

collage et l'assemblage d'images stéréotypées de la féminité provenant de l'univers de la culture de masse, nous semblent déployer des formes d'auto-représentation dévoilant la dimension « artificielle » et construite de toute « forme imposée de l'identité » et de toute représentation.

Chapitre 3

« Liens vitaux » : corps et matière dans l'avant-garde féminine

Dans ce chapitre, nous nous consacrerons à l'étude de différents contextes d'émergence de l'art féminin d'avant-garde¹ pour démontrer comment c'est justement dans ce domaine que les liens entre les pratiques de la réécriture et de l'autoportrait se nouent dans une perspective particulièrement révélatrice et significative.

Nous centrerons notre parcours aussi bien sur l'image de la femme – la Femme entendue « comme représentation, objet et condition même de la représentation »² – que sur les processus d'auto-représentation mis en pratiques par des artistes femmes ; en suivant une trajectoire historique et critico-théorique précise, nous verrons dans la première partie, que l'autoportrait féminin – depuis les débuts du vingtième siècle – problématise notamment le rapport que, dans cet art, l'on suppose s'entretenir entre le référent et l'objet de la représentation. C'est justement la théorie féministe, à laquelle nous ferons référence en nous adressant à des contributions choisies, qui a révélé cette problématique en offrant une interprétation critique de l'autoportrait entendu en tant que représentation spéculaire et objectuelle de l'humain.

Dans la deuxième partie, nous nous consacrerons à l'étude des rapports qu'entretiennent la science, les technologies de la vision et le corps féminin. En faisant référence aux études de Giuliana Bruno, Linda Williams et Lisa Cartwright, nous verrons comment la naissance du cinéma a contribué au développement d'une épistémologie du savoir basée sur l'obsession pour l'analyse, le contrôle, la possession et la pénétration optique du corps humain, et en particulier du corps féminin. Depuis les années soixante-dix, la *Feminist Film Theory* a effectivement dévoilé les dynamiques de plaisir sous-entendues à la

1 Par ce terme nous entendons circonscrire un contexte ample, s'étalant du surréalisme à l'époque contemporaine, de la peinture et la performance à la cinématographie. L'horizon que nous avons ici découpé suit les coordonnées de l'opération de ré-évaluation des auteures femmes entamée par la critique et la théorie féministe dans le domaine de l'histoire de l'art aussi bien que dans celui du cinéma et des médias.

2 Cf. Teresa de Lauretis, « La technologie du genre », *op. cit.*, p. 57.

réception du film narratif classique dont l'image féminine est le fétiche privilégié. C'est justement dans les contextes du cinéma non-narratif, documentaire et d'avant-garde que les premières expériences d'un *counter-cinema* visant à inverser ce paradigme de production-réception commencent à se développer.

À partir des années quatre-vingt – c'est-dire au même moment où la dimension analogique, référentielle et indicielle de l'image cinématographique est mise en question suite au développement et à la diffusion de nouveaux supports et des nouvelles technologies de l'image, et lorsque dans les théories du cinéma s'ouvre le débat sur les possibilités de l'autobiographie et de l'autoportrait audiovisuel (cf. *supra*, partie I, chapitre 2.) – émerge une avant-garde féminine trouvant dans l'esthétique du emploi d'images préexistantes son trait stylistique caractéristique.

Suivant les études menées à ce sujet par William C. Wees, nous verrons comment l'esthétique du emploi révisé les « canons » de l'avant-garde et du *counter-cinema* féminin en ce qui concerne notamment l'autobiographisme et la pratique du montage-collage.

Dans la dernière partie, en guise d'introduction aux œuvres que nous avons choisi d'analyser et afin de préciser ultérieurement nos commentaires théoriques, nous articulons la théorie de la performativité de genre, élaborée par Judith Butler, avec celle de la réécriture de Marie-Claire Ropars. Les deux chercheuses, bien que dans deux contextes théoriques différents, saisissent en effet dans la répétition une stratégie pour dévoiler le caractère non-original de ce qui est répété.

L'utilisation de matériaux non-originaux prend, dans le cadre de l'art cinématographique féminin, un signifié inédit témoignant d'une part le désir de ne pas « exercer l'option de la subjectivité » – donc de fuir toute représentation objectuelle du soi – tout en affirmant également, d'autre part, la liberté d'essayer, de faire, défaire et refaire sa propre image. En exaspérant le motif de la répétition (qui est à la base de tout processus de copie et de représentation), le cinéma féminin se constitue dans ce sens comme un modèle pour réfléchir sur les dynamiques qu'aujourd'hui lient sujets et médias.

3.1. Sujets et objets de la vision : l'autoportrait féminin au cours du vingtième siècle

« L'autoportrait est devenu un problème féminin dans les arts »³. Cette affirmation oriente la réflexion menée par Shelley Rice et d'autres théoriciennes et critiques féministes (comme Lucy R. Lippard, Whitney Chadwick, Abigail Solomon-Godeau) sur les rapports liant les œuvres des femmes artistes ayant vécu et travaillé dans deux périodes essentielles de l'histoire de l'art : le surréalisme et le post-modernisme.

En faisant référence à ces études spécifiques, nous démontrerons comment l'art féminin du vingtième siècle a mis en discussion le lien entretenu entre le sujet et son image jusqu'à le résilier complètement. Le emploi, parfois (et paradoxalement) l'identification de l'artiste avec des représentations stéréotypées de la féminité, jusqu'à l'iconoclastie, nous permettront de reconnaître une typologie de gestes qui, de Claude Cahun et Hannah Höch à Cindy Sherman, s'explicitent à partir d'un travail sur des images féminines pré-constituées tout en fournissant du féminin une image procédurale, *in fieri*, strictement déterminée *de* et connectée *aux* médias.

Si, comme le souligne Abigail Solomon-Godeau, « les femmes artistes du vingtième siècle se sont toujours intéressées au problème de l'auto-représentation »⁴, il faudrait pourtant d'abord se demander pourquoi et comment il serait possible de situer la date de début d'une hypothétique histoire de l'autoportrait féminin avant les années soixante-dix, lorsque la théorie féministe émerge et les artistes femmes – comme l'affirme également Lucy R. Lippard – « re-modelèrent radicalement leur humanité et re-crèrent le sens de leur identité sans aides venant de l'extérieur »⁵.

Dans *Femmes au miroir. Une Histoire de l'autoportrait féminin*, Frances Borzello relève à son tour ce problème historiographique lorsqu'elle rappelle que le fait même de parler d'une tradition de l'autoportrait féminin implique une prise de conscience historique que les

3 Shelley Rice, « Inverted Odysseys », dans id. (sous la direction de), *Inverted Odysseys : Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, MIT Press, MA, London, 1999, pp. 3-26, pour cette citation p. 9.

4 Abigail Solomon-Godeau, « The Equivocal 'I' : Claude Cahun as Lesbian Subject », dans Shelley Rice (sous la direction de), *Inverted Odysseys, op., cit.*, pp. 11-125, pour cette citation p. 115. Notre traduction.

5 Lucy R. Lippard, « Scattering Selves », dans dans Shelley Rice (sous la direction de), *Inverted Odysseys, op., cit.*, pp. 27-42, pour cette citation p. 27. Notre traduction.

artistes n'auraient développée qu'après des années de recherches féministes⁶. Une nouvelle histoire de l'auto-représentation aurait en somme été rédigée simultanément et grâce au développement d'œuvres centrées sur l'identité féminine, sur l'autonomie, l'indépendance et la différence (politique, intellectuelle, artistique) de la femme.

Pour Frances Borzello, aussi bien que pour Marsha Merkimonn, auteure du livre *The Art of Reflection : Women Artists' Self-portraiture in the Twentieth Century*, un des travaux les plus représentatifs de ce tournant serait le tableau intitulé *Me without a Mirror* (1974) de l'artiste américaine Joan Semmel (ill. 1).



ill. 1 *Me without a Mirror*, Joan Semmel, 1974

L'œuvre montre un nu féminin sans tête et vu du haut : comme le titre l'indique, l'artiste **refuse d'utiliser le miroir – instrument traditionnel dans l'art de l'autoportrait** – pour privilégier plutôt un point de vue intime protégeant son corps de la dissociation entre le

⁶ Cf. Francis Borzello, *Femmes au miroir. Une Histoire de l'autoportrait féminin*, Thames & Hudson, Paris, 1998. Sur ce point en particulier le chapitre intitulé « Un nouveau souffle ».

sujet qui regarde et l'objet regardé que ce dispositif implique.

Cette image de femme, vue d'une position que seule l'auteure pourrait éprouver – représente selon Marcha Merkimonn un **défi au miroir** entendu **comme modèle de la ressemblance**, et de l'image spéculaire entendue comme reflet de la vérité et de la représentation objective.

Selon l'interprétation de Merkimonn, en opposition à une attitude philosophique qui lie la vue au pouvoir de la connaissance, et qui fait – de Platon à Freud – de l'image spéculaire la métaphore de l'Un, de l'Identique, de tout ce qui peut être « encadré », vu et connu, le tableau de Simmel aurait « bougé le cadre » en faisant sienne la logique que Luce Irigaray expose – toujours en 1974 – dans le livre *Speculum. De l'autre femme*⁷.

Le *speculum*, objet utilisé en médecine pour faciliter l'ouverture et l'analyse des orifices (le vagin, le nez, les yeux), devient – dans la perspective théorique du féminisme – la métaphore du savoir subjectif et incarné qui s'oppose au miroir, symbole de l'objectivité. Merkimonn évoque à ce propos une seconde référence fondamentale pour notre réflexion, l'article « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle »⁸ de Donna Haraway. En utilisant la métaphore de la vision, évoquée notamment par le terme « perspective » du titre, la théoricienne relie ici la présumée « objectivité » du savoir et des technologies scientifiques à la nature sensible et incarnée qui caractérise toute vision, toute perspective, tout point de vue. « Les yeux », dit Haraway « ont servi à signifier une aptitude perverse – parfaitement affinée au long de l'histoire d'une science liée au militarisme, au capitalisme, au colonialisme et à la suprématie mâle – aptitude qui éloigne le sujet connaissant de chacun et de tout dans l'intérêt d'un pouvoir sans entrave »⁹. La science et la technologie auraient en effet pour Haraway produit une mythologie de la vision désincarnée favorisant la construction d'une doctrine de l'objectivité « non-innocente ». Haraway propose alors que la théorie et la pratique féministe promeuvent l'idée d'un savoir partiel, ancré dans une « écriture féminine du corps qui remette en valeur les métaphores visuelles, parce que nous avons besoin de reconquérir ce sens pour trouver notre chemin au milieu de toutes les ruses et de tous les pouvoirs de

7 Cf. Luce Irigaray, *Speculum. De l'autre femme*, Minuit, Paris, 1974.

8 Cf. Donna Haraway, « Savoir situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », *op. cit.*

9 *Ibid.*, p. 115.

représentation visuelle des sciences et des technologies modernes qui ont métamorphosé les débats sur l'objectivité »¹⁰.

Dans le domaine de l'art, les propos féministes énoncés par Irigaray et Haraway se voient déclinés dans une série de travaux re-définissant les bases d'une pratique historicisée – l'autoportrait – en les re-situant du côté de gestes promouvant un travail sur l'image entendue comme site d'un re-modelage symbolique et technique de l'identité et du sens du soi pouvant produire ainsi une réponse « incarnée » par rapport aux modalités de représentation véhiculées par les dispositifs optiques « non-innocents » dont parle Haraway.

Dans une opération historiographique rétrospective, Shelley Rice, Lucy R. Lippard, Whitney Chadwick et Abigail Solomon-Godeau saisissent le surréalisme et le dadaïsme comme des moments inauguraux. L'emprise de l'auto-représentation aurait en effet été à l'époque une thématique partagée marquant pourtant une différence substantielle entre les travaux des femmes et des hommes artistes. C'est ce que Whitney Chadwick souligne dans le catalogue de l'exposition de 1998 « Mirror Images : Women, Surrealism, and Self-Representation »¹¹ lorsqu'elle rappelle que « en mobilisant le corps comme signifiant principal de sa politique culturelle, le surréalisme établit des nouveaux paramètres à travers lesquels les femmes artistes pouvaient explorer la relation complexe et ambiguë reliant le corps et l'identité féminins »¹².

En poursuivant une recherche démarrée en 1985 avec l'étude intitulée « Women Artists and the Surrealist Women »¹³, Chadwick propose ainsi d'opposer à la « Femme » du surréalisme – entendue comme une « catégorie représentative façonnée par les projections de l'inconscient masculin hétérosexuel »¹⁴ – les « femmes » du surréalisme, c'est-à-dire un groupe d'artistes pour lequel le mouvement aurait joué un rôle fondamental dans l'articulation d'une subjectivité autonome s'inscrivant ainsi dans un projet plus large concernant l'auto-représentation.

En ayant constitué un *corpus* collectif d'autoportraits et d'auto-représentations prenant le

10 *Ibid.*, p. 117.

11 Cf. Whitney Chadwick (sous la direction de), *Mirror Images : Women, Surrealism and Self-Representation*, MIT Press, Cambridge et Londres, 1998.

12 Whitney Chadwick, « An Infinite Play of Empty Mirrors », dans *Mirror Images*, *op. cit.*, p. 4. Notre traduction.

13 Cf. Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, Thames & Hudson, Londres, 1985

14 Whitney Chadwick, « An Infinite Play of Empty Mirrors », *op. cit.*, p. 4. Notre traduction.

corps comme point de départ, Leonor Fini, Leonora Carrington, Frida Kahlo, Claude Cahun, Hannah Höch, refléteraient – selon Chadwick – les pratiques contemporaines mises en œuvre par des artistes qui interrogent le corps comme un objet « marqué par l'expérience féminine vécue » et qui « produisent la subjectivité à travers des nouveaux parcours » en revendiquant la « possibilité de promulguer un nouvel imaginaire féminin »¹⁵.

Claude Cahun et Hannah Höch sont les exemples plus représentatifs, d'après nous, du changement de paradigme mis en lumière par Chadwick. Les deux artistes ont effet incarné un rôle ambigu à l'intérieur des mouvements et des milieux – le surréalisme parisien et le dadaïsme berlinois – où elles commencent à définir leur art. Par conséquent leurs travaux n'ont été découverts et intégrés que très tardivement dans les « histoires » de ces mouvements. Toutes deux, bien que de manière différente, ont décliné le thème de l'auto-représentation à travers le motif du masque et de la **mascarade** et le geste du **collage/photomontage**.

François Leperlier est le premier à avoir conçu en 1992 un livre entièrement dédié à l'art et à la biographie de Claude Cahun¹⁶, née Lucy Schwob en 1894 d'un père écrivain et poète symboliste (Marcel Schwob, dont elle empruntera les traits dans un autoportrait de 1920¹⁷) (**ill. 2**). Comme le relève ce chercheur, et avec lui les critiques et théoriciens s'étant occupés de sa ré-évaluation critique et historique¹⁸, Cahun réalise des autoportraits, depuis les années 1910¹⁹, en interrogeant le problème de l'auto-représentation à travers des médias *autres* que la peinture. Sa tête chauve et son corps androgyne fonctionnent comme les supports « neutres » d'une série de photographies, datée des années vingt, où l'artiste s'auto-représente déguisée en poupée, en Buddha, en marin, en vampire ou en monstre surhumain (**ill. 3, ill. 4**).

15 *Ibid.* Notre traduction.

16 Cf. François Leperlier, *Claude Cahun: L'écart et la métamorphose*, Jean-Michel Place, Paris, 1992.

17 Cf. Abigail Solomon-Godeau, « The Equivocal 'I'. Claude Cahun as a Lesbian Subject », *op. cit.* p. 122.

18 Cf. Abigail Solomon-Godeau, Honor Lassalle, « Surrealist Confession: Claude Cahun's Photomontages », *Afterimages*, n° 19, mars 1992 ; Catherine de Zegher, « Radical Transformations: Claude Cahun and the Masquerade of the Womanliness », dans *Inside the Visible*, (Catalogue) MIT Press, Cambridge, 1996.

19 Leperlier date son premier autoportrait de 1911. Il s'agit d'une photographie en noir et blanc exposée, au demeurant, dans le Musée des Beaux-Arts de Nantes, où l'artiste se représente sous les traits de la courtisane Cléo de Merode.



ill. 2 *Autoportrait*, Claude Cahun, 1920

ill. 3 *Autoportrait*, Claude Cahun, 1927

ill. 4 *Autoportrait*, Claude Cahun, 1927

Ces images composent une « archive d'images d'autoportraits » ensuite ré-utilisée dans les années trente par la même artiste dans les photo-collages énigmatiques contenus dans le livre intitulé *Aveux non avenues*²⁰ et publié en 1930 par Cahun sous son pseudonyme (**ill. 5, ill. 6, ill. 7**).



ill. 5 *Aveux non avenues*, planche I, Claude Cahun, 1919-1929

ill. 6 *Aveux non avenues*, planche III, Claude Cahun, 1929-1930

ill. 7 *Aveux non avenues*, Frontispice chapitre 7, « H.U.M. », Claude Cahun, 1929-1930

²⁰ Cf. Claude Cahun, *Aveux non avenues*, Editions du Carrefour, Paris, 1930, repris dans Éditions Mille et une nuits, Paris, 2011.

Alors que sous son vrai nom (Lucy Schwob) Cahun publie, en 1929, *La femme dans la société* pour la prestigieuse maison d'édition Mercure de France – premier volume traduit en français d'une étude du psychiatre et anthropologue britannique Havelock Ellis, analyste de « l'hygiène sociale » moderne, et théoricien de l'homosexualité comme un « tiers sexe » – elle développe son art et produit ses autoportraits dans le cadre de circuits plus restreints, voire même dans le contexte de sa vie privée, partagée avec l'artiste Marcel Moore (pseudonyme de Suzanne Malherbe) sa demi-soeur et amoureuse.

Au *Théâtre Ésotérique* et au *Plateau* de Paris – des lieux marqués par l'expérimentation dramaturgique et influencés par le symbolisme et l'art oriental – elle incarne, entre les années vingt et trente des personnages et des masques insolites²¹. En partageant en ce sens l'intérêt des surréalistes pour l'exotisme, les cultures et les croyances non-européennes²², Cahun fait de la mascarade un outil privilégié pour explorer son identité aussi bien que pour fuir toute identification avec des modèles identitaires pré-constitués.

Shelley Rice relie le principe de la mascarade et de l'auto-projection sous les traits d'autrui à une pratique rendue célèbre grâce à l'invention des *photos carte-de-visite* par André-Adolphe-Eugène Disdéri. Le dispositif conçu par Disdéri permettait de reproduire huit fois le même cliché d'un corps en pose et de le faire ensuite signer et envoyer par les clients à des parents et des amis. La chercheuse rappelle pourtant comment les *photos carte-de-visite* étaient utilisées surtout pour socialiser des images extravagantes : les clients ne posaient pas dans leur vêtements habituels mais en incarnaient des personnages héroïques dans des petites scènes reconstruite *ad hoc* en studio²³.

Ces images circulant dans l'arène sociale démontrent que la photographie était en train

21 Sur ce point, cf. François Leperlier, *Claude Cahun: L'écart et la métamorphose*, *op. cit.*, p. 89 et Shelley Rice, *Inverted Odysseys*, *op. cit.*, p. 21.

22 Whitney Chadwick, dans « An Infinite Play of Empty Mirrors », *op. cit.*, p. 24, évoque par exemple l'identification de Max Ernst avec Loplop, un être – produit dans un collage – moitié oiseau moitié homme. Voir sur ce point également Werner Spies, *Max Ernst – Loplop. L'artiste et son double*, Gallimard, Paris, 1997. Shelley Rice dans « Inverted Odysseys » (*op. cit.*) mettra par contre en relation la passion pour l'exotisme de Cahun à celle pour la culture haïtienne de la cinéaste Maya Deren.

23 Un cas représentatif en ce sens est celui (toujours rapporté par Rice dans « Inverted Odysseys » pp. 13-14) de la Comtesse de Castiglione, femme fatale de l'aristocratie italienne à la fin du dix-neuvième siècle, qui engagea le studio de photographie Mayer & Pierson pour réaliser des centaines d'images d'elle habillée en bonne sœur et dans les tenues les plus disparates ; ou celui de l'opérateur canadien William Notman offrant à ses clients (issu des milieux beaucoup moins aisés) de mettre en scène des épisodes comiques ou dramatiques.

de re-définir l'identité sociale et que l'extravagance pouvait être acceptée comme un aspect de l'auto-représentation. Tout comme dans les *photos carte-de-visite*, sous le signe de l'extravagance, et dans le même esprit de liberté qui fait circuler une image de soi loin des stéréotypes, nombreuses artistes de la période s'auto-représentent déguisées « à la garçonne »²⁴, en présentant leurs corps dans des poses androgynes ou masculines²⁵. Par exemple, l'autoportrait peint de Romaine Brooks de 1923 ou l'autoportrait photographique de Florence Henri de 1928 : comme le souligne Abigail Solomon-Godeau, l'image de la « Nouvelle femme » du début du siècle est associée à la sub-culture des circuits lesbiens de l'époque. L'auto-représentation féminine semblerait ainsi se caractériser, dès ses débuts, par le choix d'un « masque » privilégié, les femmes artistes ne semblant pouvoir s'auto-représenter qu'en se transfigurant et en assumant l'identité du seul être social accepté à l'époque dans le milieu de l'art : l'homme.

Cet aspect relie les perspectives artistiques et biographiques de Claude Cahun à celles de Hannah Höch. Bien qu'ayant participé à la fondation du mouvement dada berlinois, Höch développe son art dans l'isolement d'un milieu à forte dominante masculine et même *machiste*, comme le rappelle Dawn Ades dans son essai « Hannah Höch, Dada and the New Woman »²⁶.

Elle participe à la première foire internationale *dada* en tant que femme de Raoul Hausmann, avec qui elle entretient une relation jusqu'au 1922 ; elle ne signe aucun manifeste relié au mouvement, et ses travaux, tout comme ceux de Cahun, ne sont considérés dans les publications spécialisées que depuis les années soixante-dix/quatre-vingt, époque de leur réévaluation par la critique. Enfin, tout comme Cahun, Höch entretient une longue relation sentimentale (de 1926 à 1936) avec une femme, l'écrivaine et linguiste hollandaise Mathilda (Til) Brugman. La figure de Höch a ainsi été reliée à celle de la « Neue Frau » de la République de Weimar : une femme libérée, travailleuse et

24 Cf. Victor Margueritte, *La Garçonne*, Flammarion, Paris, 1922.

25 Cf. Abigail Solomon-Godeau, « The Equivocal 'I' », *op. cit.*, p. 145. à ce propos cf. également Shari Benstock, *Women of the Left Bank: Paris 1900-1940*, University of Texas Press, Austin, 1980.

26 Cf. Dawn Ades, « Hannah Höch, Dada and the New Woman », dans *Hannah Höch*, (Catalogue) Whitechapel Gallery et Prestel, Munich, Londres, New York, 2014, pp. 18-30. Sur ce point, cf. en particulier p. 20. L'exposition à la Whitechapel Gallery (14 janvier – 23 mars 2014), à laquelle j'ai moi-même assisté, montre l'évolution du travail de l'artiste jusqu'à sa mort, en 1978. Il a été remarquable pour moi de noter que l'un de ses derniers travaux, intitulé *Lebensbild/Portrait d'une vie* (1972-73), est un collage des fragments montrant, en ordre dispersé, le visage d'Hannah Höch depuis l'âge de jeune fille à sa vieillesse, des photos de ses maisons (vues de l'extérieur et de l'intérieur), aussi bien que des reproductions (en noir et blanc) des ses travaux plus anciens.

voyageuse, qui peut voter (depuis 1918 en Allemagne) et accéder à la vie publique mais qui est également identifiée, comme le souligne encore Ades, à la *männliche Frauen*, la femme masculine, a-normale, dont le corps, les costumes, les vêtements et la coupe des cheveux, participait à un véritable phénomène de re-définition sociale et visuelle.

Les photo-montages de Höch « mixent » – comme le souligne une autre spécialiste de cette artiste, Maude Lavin²⁷ – les contradictions caractérisant cette nouvelle figure hybride. Ces contradictions émergent d'une part à travers la **déconstruction de l'image publique de la femme** – ses travaux n'utilisant que des illustrations extraites de revues illustrées à la mode comme *BIZ* (*Berliner Illustrierte Zeitung*) et *MIP* (*München Illustrierte Presse*) ; d'autre part dans la re-composition, obtenue par le collage, de catalogues de figures androgynes (l'être moitié homme/moitié mère de *Der Vater/Le Père* 1920, **ill. 9**), monstrueuses (l'être moitié jeune fille /moitié visage aux traits déformés de *Deutsches Mädchen/Fille allemande*, 1930, **ill. 11**), et hybrides (l'être moitié *starlette*/moitié masque ancestral, incarnation pétrifiée de spirites et de divinités aux poses hiératiques et douloureuses de *Aus einem ethnographischen Museum/Depuis un musée ethnographique*, 1930 (**ill. 8, ill. 10**).



27 Cf. Maude Lavin, « The Mess of History, or the Unclean Hannah Höch », dans *Hannah Höch, op. cit.*, pp. 88-96.



ill. 8 *Aus einem ethnographischen Museum/Depuis un musée ethnographique – Denkmal II : Eitelkeit/Monument II : Vanité*, Hannah Höch, 1926

ill. 9 *Der Vater/Le Père*, Hannah Höch, 1920

ill. 10 *Aus einem ethnographischen Museum/Depuis un musée ethnographique – Depuis une musée ethnographique – Indische Tänzerin/Danseur indien*, Hannah Höch, 1930

ill. 11 *Deutsches Mädchen/Jeune fille allemande*, Hannah Höch, 1930

ill. 12 *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands/Coupé au couteau de cuisine dans la dernière époque culturelle de l'Allemagne, celle de la grosse bedaine weimarienne*, Hannah Höch, 1919

Dans *Denkmal II : Eitelkeit (Monument II : Vanité, 1926, ill. 8)*, nous voyons une figure disposée sur un socle et tournée de trois-quarts vers l'observateur. La partie inférieure du photo-montage montre le corps semi-nu d'une femme alors que la partie supérieure est constituée de la poitrine et des bras sculptés d'un homme. Le tout est surmonté enfin par la photographie d'un masque africain : cette illustration avait été publiée la même année dans le périodique populaire *UHU* avec la didascalie suivante : « L'homme-médecin : danseur et magicien masqué de la tribu africaine de Masai ». Selon Maude Lavin, ce photo-montage ne représente pas seulement un thème récurrent dans les travaux de Höch, c'est-à-dire l'androgynie, la combinaison des parties des corps masculins et féminins dans une image qui les synthétise en un « tiers » genre proche de celui théorisé par Havelock Ellis. En s'appropriant l'image du masque africain et en la re-situant dans le contexte iconographique évoquant l'exposition muséale, Höch analyse et commente également de

manière critique toute utilisation objectuelle du corps humain.

L'image de la « Nouvelle femme », ainsi que les objets et les représentations tribales qu'elle s'approprie, participent de cette manière à un projet centré sur le détournement des stéréotypes à travers lesquels la culture occidentale décrit les différences raciales, de classe ou de genre.

Les images non originales dont Höch se sert comme sources de son travail de collage et de ré-élaboration, fonctionnent donc comme des « masques » qui pourtant, au lieu de cacher et de dissimuler l'identité, la construisent en fondant ce que Lavin définit comme une « allégorie de la féminité moderne »²⁸.

C'est ce que suggère également Abigail Solomon-Godeau, dans son analyse de l'œuvre de Claude Cahun, lorsqu'elle souligne la dimension intermédiaire, « neutre », justement *non avenue*, caractérisant les oscillations de cette artiste entre l'identité de Lucy et celle de Claude, entre les figures « uraniennes » androgynes, masculines, féminines qu'elle interprète et auxquelles elle prête son corps dans ses autoportraits photographiques. Ne s'identifiant ni avec l'un ni avec l'autre (ni avec le masque du masculin ni avec celui du féminin) Cahun choisit plutôt l'option énoncée par la psychanalyste Joan Rivière dans l'article « Womanliness as a Masquerade »²⁹ de 1929. L'analyse de la féminité comme compensatoire, défensive et mise en scène (en opposition à une féminité innée et authentique) est conçue ici par Rivière comme une conséquence³⁰ des déterminations sociales et culturelles qui définissaient la vie et le travail des femmes de la période. En d'autres mots la mascarade, c'est-à-dire l'incarnation et l'imitation d'archétypes, est conçue non pas pour « cacher » mais pour révéler l'état d'« **inoccupation** » et de « **vacance** »³¹ qui, selon Solomon-Godeau, devient flagrant dans la didascalie suivante, écrite par Cahun comme commentaire d'un des photo-collages d'*Aveux non avenues* : « Sous ce masque un autre masque. J'en finirai pas de soulever tous ces visages ». La mascarade, aussi bien que le geste du collage/photomontage mis en œuvre par Cahun, correspondrait donc selon la lecture de Solomon-Godeau à un travail de fabrication technique de l'image féminine

28 *Ibid.*, p. 92.

29 Cf. Joan Rivière, « Womanliness as a Masquerade », dans *The International Journal of Psychoanalysis*, n° 10, 1929, pp. 303-313, repris dans Marie Christine Hamon, *Féminité mascarade : études psychanalytiques*, Seuil, Paris, 1994, pp. 197-213.

30 Abigail Solomon-Godeau, « The Equivocal 'I' », *op. cit.*, p. 115.

31 *Ibid.*, p. 121.

dévoilant la nature artificielle et construite de toute représentation identitaire.

3.1.1. Auto-représentation et féminisme

Lucy R. Lippard, dans l'essai « Scattering Selves »³², partage le point de vue de Solomon-Godeau en saisissant notamment dans la photographie et dans le collage les instruments « de transformation majeur[s] de l'art du vingtième siècle offrant une voie pour ré-arranger les parties et créer une nouvelle totalité »³³.

Ce que nous intéresse chez Lippard est la connexion qu'elle opère entre des pratiques développées dans le cadre de ce qu'elle définit (depuis 1975) comme « **art de la transformation** »³⁴ aux opérations de coupure, de bricolage, d'assemblage d'images préexistantes typiques de l'art du début du siècle et qui fondent les origines historiques de l'autoportrait féminin. En analysant en particulier des stratégies d'auto-représentation se déployant à travers le travestissement, la mascarade, le *drag* – comme c'est le cas dans la série photographique de Martha Wilson *Posturing Drag*³⁵, ou dans les *Untitled Film Stills* de Cindy Sherman que nous analyserons plus tard – Lippard élabore la notion de « **corps-Ego** ». « Lorsque les femmes », affirme en effet la chercheuse, « utilisent leur corps dans leurs travaux artistiques, elles sont en train d'utiliser leur Ego (*self*) ; un facteur psychologique significatif convertit ensuite ces corps du statut d'objet au statut de sujet »³⁶. La dimension à la fois a-subjective et incarnée que la projection et l'identification avec des images d'autrui implique, estompe la distinction – pour le dire avec Lippard – entre l'être soi-même et l'être une image³⁷ en véhiculant une véritable critique de la représentation photographique entendue comme « copie » du réel.

C'est ce qui émerge de manière exemplaire dans le travail de **Cindy Sherman** (qui, ce

32 Cf. Lucy R. Lippard, « Scattering Selves », *op. cit.*

33 *Ibid.*, p. 28. Notre traduction.

34 Cf. Lucy R. Lippard, « Transformation Art », *Ms*, Vol. 4, n°4, 1975, repris sous le titre de « Making-Up : Role Playing and Transformation in Women's Art », dans *id.*, *The Pink Glass Swan. Selected Essays in Feminist Art*, The New York Press, New York, 1995.

35 *Posturing Drag* (1972) est une œuvre où Wilson se photographie en jouant le rôle d'un homme habillé en femme (il s'agit donc d'un cas de « double » transformation). À ce propos voir également Jayne Wark, « Not Taking It at Face Value », dans *Martha Wilson Photo/Text Works, 1971-74*, catalogue de l'exposition à la Mitchell Albus Gallery de New York (22 mars - 26 avril 2008).

36 Lucy R. Lippard, « Making-Up », *op. cit.*, p. 102. Notre traduction.

37 Lucy R. Lippard, « Scattering Selves », *op. cit.*, p. 33.

n'est pas un hasard, a souvent été mis en relation avec celui de Claude Cahun)³⁸. Dans la série photographique des *Untitled Film Stills* (1977-1980), l'artiste incarne les poses stéréotypées des icônes féminines modelées par le cinéma hollywoodien des années cinquante³⁹.

Comme le souligne Shelley Rice, Sherman par cette incarnation **refuse « d'exercer l'option de la subjectivité »** pour fusionner son point de vue « avec celui de ces icônes publiques de la féminité »⁴⁰. Le parcours artistique de Sherman, dont l'horizon culturel est celui du post-modernisme, du *performance art* et de l'art conceptuel, est décrit alors par Rice comme une **odyssée inversée** de la réalité à l'illusion : la vraisemblance photographique n'est utilisée que pour produire des effets de *trompe-l'œil*. Les personnages des « film stills » fluctuent dans *l'entre-deux* de la fixité et du mouvement d'une œuvre cinématographique qui en effet n'existe pas⁴¹, les villes et les décors extérieurs n'étant que des images publiques rétro-projectées sur les murs privés de son atelier. En traversant le répertoire d'images qui composent notre imaginaire collectif – et qu'elle « ramasse » comme dans un « marché aux pouces »⁴² – Sherman devient elle aussi partie de cet univers du recyclage où rien n'est original et tout est ré-utilisable : son corps en est le reflet, le miroir⁴³ (ill. 13, ill. 14, ill. 15).

Dans un article publié sur la *New Left Review*, Laura Mulvey⁴⁴ saisit également dans les travaux photographiques de Sherman un effet de répétition se définissant non pas « comme un retour mais comme une re-représentation, une distanciation »⁴⁵. À un premier niveau, et dans un premier temps, le principe de la répétition agit effectivement dans l'œuvre de l'ar-

38 Non seulement par Lippard, mais également par Shelley Rice et Abigail Solomon-Godeau, cf. Shelley Rice, *Inverted Odysseys*, *op. cit.*

39 Cf. Shelley Rice, *Inverted Odyssey*, *op. cit.*, p. 8.

40 *Ibid.*

41 *Ibid.*, pp. 7-8.

42 *Ibid.*, p. 24. En anglais, que nous traduisons ici : « Cindy Sherman rummages through our cultural image bank the way shoppers rummage through the racks in a flea market ». L'idée que cette archive d'image soit comparable à une morgue est proposée quelque ligne plus haut dans la même page.

43 *Ibid.*, p. 25.

44 Cf. Laura Mulvey, « A Phantasmagoria of the Female Body : The Work of Cindy Sherman », *New Left Review*, n° 188, juillet-août 1991, pp. 137-150, repris dans Régis Durand (sous la direction de), *Cindy Sherman*, Flammarion, Paris, 2006. Sur l'œuvre de Cindy Sherman voir également, Hal Foster, *Le retour de réel*, *op. cit.*; Rosalind Krauss, *Cindy Sherman 1975-1993*, Rizzoli, New York, 1993. Id., « Le destin de l'informe », dans Yves-Alain Bois, Rosalind Krauss (sous la direction de), *L'informe, Mode d'emploi*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996, pp. 223-242. Amelia Jones, « The 'Eternal Return' : Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment », *Signs*, vol. 27, n° 4, été 2002, pp. 947-978.

45 Laura Mulvey, « A Phantasmagoria of the Female Body : The Work of Cindy Sherman », *op. cit.* (vers. 1988), p. 139. Notre traduction.

tiste comme une spécificité stylistique : la plupart de ses œuvres se basent en effet sur l'appropriation, la parodie, la mise en scène exagérée et théâtrale de poses féminines stéréotypées. À un deuxième niveau la répétitivité fonctionne comme une stratégie d'auto-représentation. En incarnant des poses d'autrui, Sherman produit des auto-portraits, comme par personne interposée⁴⁶, en parvenant à reconstruire une *fantasmagorie*⁴⁷ du corps féminin qui combine aussi bien la dimension de son extrême extériorisation – en tant que corps-objet du regard d'autrui – que celle de son extrême « intériorisation ».



ill. 13 *Untitled Film Stills#2*, Cindy Sherman, 1977

ill. 14 *Untitled Film Stills#21*, Cindy Sherman, 1978

ill. 15 *Untitled Film Stills#48*, Cindy Sherman, 1979

Comme nous l'évoquons plus haut, dans les *Untitled Film Stills* Sherman est maquillée, coiffée, habillée, comme les divas des années cinquante, alors que son corps est placé au centre de la représentation comme s'il était capturé par son propre regard. Dans nombreux des clichés composant la série, les personnages ne regardent pourtant pas dans l'objectif mais vers le hors-champ, comme s'ils attendaient ou ressentaient une menace imminente. La juxtaposition entre Sherman/le mannequin et Sherman/l'artiste commence ainsi selon Mulvey,

To refer to a 'surface-ness', so that nostalgia begins to dissolve into unease. An overinsistence on surface starts to suggest that it might be masking something or other that should be hidden from sight, and a hint of another space starts to lurk

46 C'est en ce sens que nous entendons le travail de Sherman en association à la notion de « mascarade » et aux autoportraits de Claude Cahun.

47 *Ibid.*

inside a too plausible facade⁴⁸.

Ce « quelque chose » se cachant sous la surface de la mascarade, émergerait selon Mulvey également dans un autre groupe d'œuvres, toujours sans titre et datées de la même période des *Untitled Film Stills*, où Sherman incarne des mannequins d'un faux service de photos de mode – en réalité commissionné (mais jamais utilisé) par la revue *Artforum* – et connus sous le titre de « *Centerfolds* »⁴⁹.

Pour réaliser les photos d'une manière la plus proche possible du modèle de départ, Sherman remploie autant le grand format – presque un Cinémascope selon Mulvey – que les couleurs brillantes des *Centerfolds* des revues patinées. En ce qui concerne la pose des modèles, on retrouve le même paradigme de passivité/disponibilité qui caractérisait les *Film Stills*, le corps de l'artiste n'étant pourtant pas ici « capturé » dans des décors extérieurs mais plutôt protagoniste de scènes intimes et domestiques : allongé sur des lits ou des sofas il se confond avec le décor. Ces pastiches *soft-core* brouilleraient ainsi l'opposition binaire entre l'extérieur et l'intérieur (entendus non seulement comme des espaces physiques)⁵⁰. Le fantasme d'une *intérieurité inquiétante* ferait en effet irruption dans un groupe ultérieur d'œuvres où l'artiste incarne des cadavres, des monstres ou des fées, sortis de contes horribles (ill. 16) pour se révéler enfin de manière achevée dans les photographies, datées des années quatre-vingt-dix, où la figure humaine disparaît complètement : à sa place ne sont montrées que des poupées désarticulées, des morceaux de corps, des sédiments ou des fluides corporels obscènes, prothèses sexuelles, matériaux organiques.

Cette **disparition des traits physiologiques de l'artiste** s'apparente, selon Mulvey, à une fragmentation de l'image qui, d'œuvre en œuvre, perd à son tour de l'entièreté, de l'homogénéité et de la cohérence visuelle. Alors que dans les premiers *Film Stills*, le corps occupe une position centrale – de manière à concentrer le regard sur un seul et unique personnage-fétiche – dans les dernières œuvres les fragments du corps, saisi parfois dans ses éléments le plus repoussants – occupent complètement, et en gros plan, l'espace de la vision. Cette proximité de l'œil au corps fragmenté n'éclaircit pourtant pas ses composants, mais, bien au contraire, finit par déranger la vue : la lumière sombre qui entoure les figures ne

48 *Ibid.*, 141.

49 Il s'agit d'une série de douze photographies réalisées par l'artiste en 1981. Cf. *Cindy Sherman – Centerfolds*, (Catalogue) Skarstedt Fine Art Gallery, New York, 2004.

50 Cf. Laura Mulvey, « A Phantasmagoria of the Female Body », *op. cit.*, p. 142.

s'écoule que pour illuminer des traces confuses, du sable, de la terre, des amas de cheveux, de la matière inerte.



ill. 16 *Untitled #153*, Cindy Sherman, 1985

En suivant l'évolution de l'œuvre de Sherman, nous assisterons donc à une « descente » vers le bas, l'organique, l'obscène : de l'horizontalité des *Film Stills* et des *Centerfolds* nous finirons par voir « dans la profondeur de la terre, là où les figures demeurent sans vie ou bien piégées dans leur propre matérialité »⁵¹.

Dans l'entrelacement de ces deux dynamiques d'auto-représentation – l'une qui renferme l'image de l'artiste derrière la surface lisse et horizontale d'une reproduction « cosmétique » et objectuelle de la féminité, l'autre qui, comme éjectée par une contre-indication, montre d'elle-même une image presque excrémentielle – Mulvey interprète le travail de Sherman sous le jour de ce que Julia Kristeva appelle l'**abject**⁵² : un être qui se situe dans la limite imprécise du soi et du non-soi et qui, comme le cadavre sombre dans un

51 *Ibid.*, p. 145. Notre traduction.

52 Cf. Julia Kristeva, *Pouvoir de l'horreur: essai sur l'abjection*, Seuil, Paris, 1980.

abyrne car il est « réduit à l'indicible et pour cela dépourvu de signifié »⁵³. En d'autres termes, Sherman incarnant la structure du *fétiche* – c'est-à-dire ce qui en psychanalyse soutient et sublime le fantasme d'une coupure, de la castration – et en adoptant l'image d'une féminité artificielle, en déchire ensuite la façade pour faire de la blessure elle-même, de la décomposition et de la fragmentation de l'image personnelle, le « trou », l'espace ouvert d'où sort et s'explique, dans toute sa productivité, la plasticité et la matérialité d'un être informe⁵⁴.

L'œuvre de Sherman devient alors pour nous essentielle dans la mesure où elle combine deux aspects fondamentaux caractérisant l'auto-représentation féminine du surréalisme au post-modernisme : d'une part l'utilisation du corps comme support d'une dynamique de projection et d'identification avec l'autre, ou mieux du soi-comme-un-autre (ce que nous avons appelé précédemment la mascarade), d'autre part la déconstruction jusqu'à la destruction et à l'effacement de toute représentation objectuelle et « réaliste » du soi féminin.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard que, dans le livre *Le retour du réel*, le critique et théoricien de l'art Hal Foster inscrit l'œuvre de Sherman dans une étude visant à créer une analogie entre le principe de la **répétition traumatique** décrit par Jacques Lacan⁵⁵ et celui de la **reproduction technique des images**. Selon Foster, l'art « abject » de Sherman aurait en commun avec le pop art, l'hyperréalisme et l'art d'appropriation le fait d'adopter la répétition sérielle d'images comme une stratégie mise en œuvre pour « écraniser » et en même temps pour reproduire les symptômes du traumatisme originaire généré par la rencontre avec le réel. La répétition ferait justement en sorte que cette rencontre soit toujours manquée dans la mesure où le réel est perçu comme inauthentique.

En généralisant ce propos nous entendons par là démontrer que l'art féminin, et en particulier l'auto-représentation féminine, se déploie à travers des pratiques qui ne font que construire et délier techniquement le rapport entre le soi et l'image pour opérer une critique des représentations de la féminité culturellement partagées, socialisées et – pour cela – considérées comme « objectives ».

53 Laura Mulvey, « A Phantasmagoria of the Female Body », *op. cit.*, p. 148. Notre traduction.

54 Nous faisons ici référence à la description du travail de Sherman offerte par Rosalind Krauss qui s'inspire également de la notion d'abjection chez Julia Kristeva et de celle de « l'informe » chez George Bataille, cf. Rosalind Krauss, « Le destin de l'informe » (*op. cit.*), en particulier, p. 227.

55 Cf. Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1973, en particulier le chapitre « L'inconscient et la répétition ».

C'est ce qui apparaît de manière évidente selon nous dans un collage analysé par Liana de Girolami Cheney, Alicia Craig Faxon et Kathleen Russo dans le livre *Self-portraits by Women Painters*⁵⁶.

The Red Man : Self-portrait (1992) de l'artiste amérindienne Joane Quick-to-see Smith représente de manière stylisée les profils superposés d'un corps humain (sans attributs sexuels reconnaissables) aux jambes et bras ouvertes dans la position de l'*Étude des proportions du corps humain selon Vitruve* (1490) de Léonard de Vinci.

Dans le dessin original, tout détail du corps de l'homme de Vitruve est analysé par le trait précis du crayon, la figure est encadrée dans un cercle – qui correspond à l'amplitude de mouvement des bras – et dans un carré situant l'être humain au centre d'un système de mesures qui sera théorisé comme la « divine proportion »⁵⁷.

Le dessin a été produit à l'époque de l'Humanisme, à la fin du quinzième siècle, lorsque l'optique et la géométrie fournissent, aux artistes de la Renaissance florentine – à travers la représentation en « perspective » – un système pour représenter la réalité en faisant référence à des modèles réguliers. L'être humain, son corps, son image est à la mesure, il est proprement *la mesure*, du monde.

Dans *The Red Man Self-portrait*, au contraire, toute proportion, et même toute idée d'humanité, est révoquée : la figure ne représente qu'un croquis d'un corps se détachant d'un fond de découpes de journaux. Celui-ci n'est d'ailleurs pas inscrit dans le cercle et le carré définissant la « divine proportion » de 1500, mais il est comme effacé par une forme circulaire rouge encadrant un « X » qui évolue de la tête à la poitrine. À la place du cœur, il y a une découpe de carton portant l'inscription « Made in USA » surplombant une suite de chiffres qui correspondent au numéro d'identification de l'artiste en tant que native américaine (ill. 17).

L'opération d'auto-représentation de Joane Quick-to-see Smith est, en ce sens, radicale : en s'appropriant l'étude de Léonard de Vinci par l'intitulé « self-portrait », mais en détournant les formes et en y ajoutant des détails faisant partie de sa culture et de son histoire, l'artiste semble vouloir revendiquer le droit de re-façonner la « divine proportion »

56 Cf. Liana de Girolami Cheney, Alicia Craig Faxon et Kathleen Russo (sous la direction de), *Self-portraits by Women Painters*, New Academia Publishing, Washington D.C., 2009.

57 La « divine proportion » est l'intitulé d'un traité de mathématique du scientifique italien Luca Pacioli, illustré par Léonard de Vinci, publié en 1509, et théorisant l'application dans les arts du principe du « nombre d'or ».

du monde à sa propre mesure. Son corps, représenté par métonymie à travers la figure stylisée, donnerait en ce sens la mesure d'un univers forgé par sa « perspective partielle », comme l'on pourrait-on dire pour paraphraser Donna Haraway. Ce geste implique pourtant en même temps l'effacement de son image corporelle : la dimension d'autoportrait du tableau n'est garantie que par l'intitulé.



ill. 17 *The Red Man : Self-Portrait*, Joan Quick-to-see Smith, 1992

Cette œuvre nous semble alors représentative de la complémentarité entre les deux attitudes qui, comme on le suggérait auparavant, caractérisent l'autoportrait féminin. Le « sacrifice » de l'image personnelle s'apparente à un désir d'une « renaissance » dans et par l'image qui pourtant implique un effondrement et un effacement du corps dans l'objet, l'image, qui initie ce travail de re-façonnement. Il nous semble qu'il y a là une *passion* de l'image proche de celle que l'on a vu à l'œuvre dans les travaux de Jean-Luc Godard (cf. *supra*, partie I, chapitre 2.1.).

Cette analogie nous semble pertinente par la référence, opérée dans les études de

Frances Borzello, de Marcha Merkimonn ou de Liana de Girolami Cheney, Alicia Craig Faxon et Kathleen Russo à des travaux qui, dans le contexte d'émergence de l'art féminin des années soixante-dix, déclinent la stratégie d'auto-représentation *in figura Christi*.

En 1977, Cynthia Mailman réalise son *Self-portrait as a God* ; en 1978, Yolanda Lopez incarne la Sainte patronne du Mexique dans *Portrait of the Artist as the Virgin of Guadalupe* ; toujours en 1978, reprenant un projet conçu deux ans auparavant par l'artiste Ilise Greenstein, treize artistes donnent jour à Long Island, à la *Sister Chapel*⁵⁸, une installation (dont le titre évoque évidemment La Chapelle Sixtine) constituée d'une série de portraits de femmes ayant endossé un rôle important dans l'histoire de l'art et de la culture, sous les effigies desquelles certaines s'auto-représentaient elles-mêmes.

Il est remarquable de constater que dans les études sur l'autoportrait féminin que nous avons évoquées, ces exemples d'auto-projection sont comparés à l'œuvre d'autres artistes – travaillant à la même époque – comme Ana Mendieta et Helen Chadwick, qui explorent le sujet de leur (re)naissance artistique non pas à travers l'évocation d'une sorte de matriarcat artistique et symbolique, mais dans leur re-conjonction physique avec des matières naturelles : la terre et la neige, par exemple. Ana Mendieta, avec ses *Siluetas* – des empreintes gravées par son corps allongé sur des matériaux poreux, puis photographiées – ou Helen Chadwick, avec ses *Piss Flowers* – des formes abstraites gravées sur la neige par l'urine de l'artiste et de son compagnon – sont contemplées par Borzello, Merkimonn, Girolami Cheney, Craig Faxon et Russo dans l'histoire de l'autoportrait féminin, bien que ces œuvres n'indiquent guère – par leur titre, par exemple – une intentionnalité des artistes en ce sens.

L'opération de Mendieta et Helen Chadwick est évidemment bien différente de celle de Sherman, de Joane Quick-to-see Smith, des « sœurs » de la *Sister Chapel* aussi bien que de celle de Joan Semmel : ce qui compte dans leurs travaux, c'est la volonté de laisser une empreinte, de faire du corps un médium, l'indice d'une vie qui « a été » ; dans tous ces exemples, il y a toutefois aussi bien un refus de l'image – en tant que représentation présumée spéculaire et objective des choses – qu'une utilisation de l'image comme véhicule d'un processus d'incarnation.

Les cas que nous avons isolés ici nous permettent alors de saisir l'opportunité de se

58 Cf. Andrew D. Hottle, *The Art of the Sister Chapel: Exemplary Women, Visionary Creators, and Feminist Collaboration*, Ashgate Publishing, Farnham, 2014.

concentrer sur l'art féminin pour réfléchir sur des dynamiques d'auto-représentation se déployant dans le sens que nous avons défini dans le chapitre précédent.

Depuis les débuts du vingtième siècle, l'autoportrait féminin se développe en effet – comme nous l'avons démontré – en déconstruisant le rapport entre le sujet et l'objet de la vision jusqu'à se manifester dans des représentations ne montrant pas les traits somatiques de l'artiste. Cela met en évidence la valeur d'une série de **gestes** qui ne dévoilent pas seulement la dynamique procédurale qui est intrinsèque à l'autoportrait, mais également un travail qui ne s'accomplit plus sur un sujet, l'auteur de l'autoportrait, mais sur des images préexistantes qui ont constitué et façonné l'imaginaire collectif ici re-mis en scène pour être réécrit. Ces gestes – qui mettent ainsi en discussion la dimension originale et subjective de l'autoportrait – présupposent pourtant et paradoxalement, des dynamiques d'incarnation, de superposition et de projection du corps dans l'image. D'une part à travers la mascarade (chez Cahun, Sherman et les artistes se représentant *in figura*), d'autre part à travers une déconstruction pragmatique d'images préexistantes (le geste du collage/photomontage chez Cahun et Höch, puis chez Joan Quick-to-see-Smith) et enfin à travers la projection du corps dans des matières organiques : dans les œuvres de Mendieta et Chadwick, par exemple, le corps devient un substitut de l'image analogique, il se fait véhicule, médium, de l'« empreinte » de l'Ego (*self*) de l'artiste.

Ces gestes nous semblent suggérer en ce sens le désir de produire des autoportraits pour opérer une critique de la pratique de la représentation elle-même et des technologies et des dispositifs de la vision : ce n'est pas un hasard si les origines de l'autoportrait féminin ont été saisies dans les années vingt, lorsque la photographie et le cinéma – les médias de la reproductibilité technique – se faisaient véhicules non seulement de la divulgation de la culture populaire et de masse mais également du savoir scientifique qui – en s'affinant en concomitance au développement des technologies de la vision – trouvaient dans l'objectivité optique une valeur de référence.

Jusqu'à ce moment, nous nous sommes occupés d'images fixes : nous verrons pourtant dans les prochaines parties comment les mêmes problématiques ont été abordées dans le domaine du cinéma et en particulier dans le cadre de la *Feminist Film Theory*.

3.2. Science, technologies de la vision et corps féminin

Giuliana Bruno, Linda Williams et Lisa Cartwright⁵⁹ consacrent leurs études à la période de développement des **dispositifs pré-cinématographiques** et du **cinéma des premiers temps** pour démontrer comment la reproductibilité technique a contribué à véhiculer une épistémologie du savoir scientifique basée sur la pénétration, le pouvoir et le contrôle optique du corps féminin.

À partir des expériences accomplies par Eadweard Muybridge avec son *zoopraxinoscope* ou par Wilhem Conrad Röntgen avec les tubes de Crooks, en passant par les « faux » cours d'anatomie et de dissection anatomique proposé par Menotti Cattaneo (fondateur du premier cinéma dans la ville de Naples en Italie), pour arriver aux films de neuropathologie de Camillo Negro ou aux expériences cinématographiques avec les automates de Georges Méliès, le but de ces chercheuses est de démontrer la fusion que les dispositifs optiques auront contribué à accomplir entre l'imaginaire scientifique et populaire. On suivra donc leur réflexions pour souligner comment, dans la fondation des « arts de l'observateur »⁶⁰, le corps féminin et son image ont été l'objet d'une superposition liant du discours médical à l'esthétique et au monde de l'art.

La réflexion développée par Giuliana Bruno dans l'essai « The Architecture of Science in Art, an Anatomy Lesson » vise notamment à démontrer que le plaisir visuel issu de l'observation d'un corps morcelé et analysé en profondeur, préfigure les dynamiques de réception typiques du spectacle cinématographique. Pour Bruno la genèse de la réception cinématographique est en effet inscrite dans la curiosité visuelle vers le *body landscape*, un paysage corporel. C'est pour cela qu'elle reconnaît un « mouvement proleptique »⁶¹ entre les spectacles anatomiques de la fin du dix-neuvième siècle et le cinéma, lui permettant de

59 Cf. Giuliana Bruno, « The Architecture of Science in Art. An Anatomy Lesson », *op. cit.* ; Linda Williams, « Film Body : An Implantation of Perversion », *op. cit.* ; Lisa Cartwright, *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*, *op. cit.*

60 Cf. Jonathan Crary, *L'art de l'observateur. Vision et modernité au vingtième siècle*, *op. cit.*

61 La formule « proleptic movement » est empruntée à un article d'Annette Michelson : « On the Eve of the Future : The Reasonable Facsimile and the Philosophical Toy », *October*, n° 29, été 1984, pp. 1-22. Cité par Giuliana Bruno dans « The Architecture of Science in Art, an Anatomy Lesson », *op. cit.* (vers. 2007) p. 100.

parler d'une « géographie de l'intériorité construite suite à un processus d'*incarnation* des techniques de l'observation »⁶² dont le corps féminin se révélerait en tant que site fantomatique.

La réflexion de Giuliana Bruno se développe en analysant le cas emblématique de la naissance du cinéma à Naples. Menotti Cattaneo, « un type social nomade, un homme ayant vagabondé un peu partout en Italie et en Europe »⁶³, décide de s'installer autour de 1899 à Naples pour organiser une série de spectacles où les habitants du quartier le voyaient mettre en scène de « faux » cours d'anatomie. Pendant ce spectacle, un **modèle en cire d'un corps féminin** était ouvert et disséqué, ses organes internes prélevés et montrés au public. Peu de temps après, Cattaneo ajoute à ce genre de performance – l'exhibition d'un corps morcelé – la projection d'images en mouvement. Il ouvre ainsi – toujours en 1899 – le premier et rudimentaire cinéma napolitain, la « Sala Iride »⁶⁴.

Bruno montre ensuite un lien entre les « faux cours d'anatomie » des spectacles fétichistes de Menotti Cattaneo et la projection d'un des premiers films montrant une performance visuelle de la « déviance » psychique. *La Neuropatologia* (Camillo Negro, 1908) est un film réalisé par un médecin qui – tout comme Charcot à La Salpêtrière⁶⁵ – produit une série de documentations filmées de la pathologie mentale féminine. Tout en gardant sa valeur de témoignage scientifique, le film met en évidence l'attraction que le corps de la malade produit chez ses observateurs.

C'est en effet sur la projection du film de Negro dans une salle cinématographique de Naples – donc sur son déplacement de la salle du cours de médecine vers le lieu de sa réception et de son partage populaire – que se concentre l'attention de la chercheuse. Quelque mois après avoir été réalisé à Turin, *La Neuropatologia* arrive à Naples, grâce à la médiation d'un médecin⁶⁶ qui essayait de promouvoir la projection des films médicaux

62 Giuliana Bruno, « The Architecture of Science in Art, an Anatomy Lesson », *op. cit.*, p. 105. Notre traduction. En évoquant la formule « techniques de l'observation » Bruno se réfère directement à l'étude de Jonathan Crary, *L'art de l'observateur*, évoqué plus haut (*supra* note n° 58).

63 *Ibid.*, p. 91. Notre traduction.

64 *Ibid.* Bruno se réfère ici directement à l'étude de Vittorio Paliotti et Enzo Grano, *Napoli nel cinema*, Azienda Autonoma Cura Soggiorno e Turismo, Napoli, 1969.

65 Cf. George Didi-Huberman, *L'invention de l'hystérie, Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Geneve, Macula, 1982.

66 Il s'agit de Gaetano Rummo, un médecin napolitain promouvant la projection de films médicaux depuis les origines du genre. Cf. Giuliana Bruno, « The Architecture of Science in Art, an Anatomy Lesson », *op. cit.*, p. 112. Ici la chercheuse se réfère directement à l'étude menée par Alberto Farassino, « Il gabinetto del Dottor Negro : analisi di un film psichiatrico del 1908 », *Aut Aut*, nn° 197-198, automne 1983, pp.

dans la ville. Un critique cinématographique de l'époque y assiste en décrivant l'évènement en des termes enthousiastes, et en soulignant surtout l'effet particulier vécu lorsque, sur l'écran blanc de la salle de cinéma, les images filmées par Negro avaient commencé à bouger.

Lorsque l'écran du cinéma se transformait en une « table verticale anatomique »⁶⁷, et alors que la salle prenait pour quelques minutes l'aspect d'une salle de « l'Académie », le public de médecins et des savants qui normalement « assistait aux leçons d'anatomie ou regardait le théâtre de l'hystérie, [était soudain] institutionnalisé comme un public cinématographique »⁶⁸. « Le spectacle du cinéma », remarque alors Bruno « remplace la géographie représentative, aussi bien que l'interaction entre sujets et objets de la vision, en une topographie spatio-visuelle appropriée au spectacle médical »⁶⁹.

Le terrain commun qui lie donc le spectacle d'anatomie et le cinéma à Naples à la fin du siècle, est pour Bruno l'*attraction* que l'ouverture, la fragmentation, l'analyse d'un corps – et notamment d'un corps féminin – peut offrir. « Le spectacle du cours d'anatomie affiche une pulsion analytique, une obsession du corps sur lequel sont performés des actes de démembrement »⁷⁰.

Cette **pulsion analytique** et cette obsession pour le corps lui semblent d'ailleurs être inscrites dans le dispositif cinématographique lui-même : « dans la construction sémiotique du film, dans son **découpage** (...), dans ses **techniques d'encadrement**, dans ses **processus de (de)construction des corps dans l'espace** »⁷¹.

Etant donné que la relation entre cinéma et dissection chirurgicale est plus ou moins manifeste depuis les réflexions développées à ce propos par Walter Benjamin⁷², Bruno tient en particulier à souligner la dynamique de genre qui s'inscrit dans cet entrelacement

151-170. Selon Farassino, Rummo aurait projeté à Naples une série de films médicaux, parmi lesquels figureraient ceux réalisés par le docteur Eugène Doyen, un pionnier du genre, ensuite accusé – par l'union officielle des docteurs françaises – d'avoir dégradé la profession médicale et l'avoir ramenée au niveau d'un « cirque ». Cf. Farassino, *op. cit.*, p. 159.

67 Giuliana Bruno, « The Architecture of Science in Art, an Anatomy Lesson », *op. cit.*, p. 112. Notre traduction.

68 *Ibid.*, p. 114. Notre traduction.

69 *Ibid.*, p. 116. Notre traduction.

70 *Ibid.*, pp. 91-92. Notre traduction.

71 *Ibid.* p. 92. Notre traduction.

72 Cf. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, (1935-1955) 2012. Bruno fait effectivement référence à la partie du texte de Benjamin où le philosophe compare l'activité de l'opérateur cinématographique à celle d'un chirurgien, et celle du peintre à celle d'un mage, cf. pp. 67-69.

destiné à confondre savoir médical et imagerie fantastique.

En étudiant les relations qui lient l'anatomie et la visibilité Bruno conclut que le cinéma se fonde sur un « code physiognomique »⁷³ orientant la lecture des surfaces : celle du corps, objet privilégié du regard scientifico-médical, se fait modèle, ou cobaye, du développement des techniques de vision mécanisée.

De l'observation des mouvements et de la tension de la peau, à sa pénétration et à l'enregistrement de ce qui se trouve au-dessous, l'entrelacement entre cinéma et science établirait ainsi « un nouveau sens d'intimité publique dans la culture visuelle »⁷⁴. Le corps féminin serait le lieu autour duquel cette transformation s'opère : peau vivante à traverser, surface à cartographier, mais aussi écran blanc, *tabula rasa* où inscrire une opération discursive véhiculant ce que, Linda Williams définit une « **implantation de la perversion** ».

Dans « Film Body : An Implantation of Perversion »⁷⁵, Williams inaugure sa réflexion à partir de la thèse développée par Michel Foucault⁷⁶ sur le rôle central que – depuis le dix-septième et le dix-huitième siècle – prend le corps, désormais conçu comme objet privilégié du discours scientifique et élément fondateur d'un ensemble de relations de pouvoir. La chercheuse propose alors de réfléchir sur la représentation des corps masculins et féminins opérée par des dispositifs optiques-analytiques qui, loin de proposer une vision impartiale du monde et des êtres, constituaient :

(...) [A] crucial mechanism in the power established over the body, constituting it as an object or subject of desire, offering up an image of the body as *mechanism* that it is in many ways a reflection of the mechanical nature of the medium itself⁷⁷.

La démarche de Williams suit une orientation originale, qui associe les premières expériences sur le ralentissement et le **découpage**⁷⁸ du **mouvement corporel** menées par

73 Giuliana Bruno, « The Architecture of Science in Art, an Anatomy Lesson », *op. cit.*, p. 104. Notre traduction.

74 *Ibid.*, p. 105. Notre traduction.

75 Linda Williams « Film Body : An Implantation of Perversions », *op. cit.*

76 Cf. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Tome I, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976. La formule « implantation de la perversion » provient de ce texte, cf. en particulier pp. 50-69.

77 Linda Williams « Film Body : An Implantation of Perversions », *op. cit.* (vers. 1986), p. 508.

78 Il est remarquable que Linda Williams renvoi ici aux procédures de l'analyse textuelle (cf. *supra*, partie I, chapitre 1.2.) en faisant notamment référence au livre de Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*

Eadweard Muybridge avec son *zoopraxinoscope*⁷⁹, aux expériences de découpage accomplies par **George Méliès** dans sa première activité cinématographique⁸⁰. Un scientifique et un magicien, donc, les deux opérant dans un terrain d'expérimentation commun où la technique fait du corps féminin un fétiche privilégié. À partir de ces exemples, la thèse centrale du texte de Williams se développe autour de l'idée que la reproductibilité technique véhicule une dynamique de fétichisation, de maîtrise et de contrôle du corps féminin permise par l'intégration des compétences scientifiques et techniques dans le cadre de l'*attraction* cinématographique. Le corps féminin, qu'il soit objet d'une expérience scientifique ou élément d'un spectacle de magie, devient le *fétiche* de ce système de pouvoir, sorte de cible ou métaphore, du monde de la mécanisation⁸¹.

79 Le *zoopraxinoscope*, inventé par Muybridge en 1879, permettait par exemple de voir, dans des séquences animées, des images fixes (dessins ou photographies) montées sur un tambour circulaire mis en mouvement. Williams remarque comme ces images offrent une représentation du corps comme un « mécanisme répétable » (Linda Williams « Film Body : An Implantation of Perversions », *op. cit.*, p. 511). La dynamique corporelle était en effet contrôlée et maîtrisée technologiquement par le dispositif de Muybridge à plusieurs niveaux : quarante-huit caméras arrêtaient où découpaient analytiquement le mouvement des sujets auxquels Muybridge demandait de bouger. Le scientifique soumettait ensuite ses sujets – tous déshabillés – à des exercices qui pouvaient révéler mieux les caractéristiques plus infimes de leur physiologie. C'est justement dans l'explicitation de ces exercices que Williams souligne la présence – notamment dans les séquences d'images consacrées à des sujets féminins – des « ajouts inexplicables » (*ibid.*, p. 514) encadrant les mouvements des corps dans le déroulement d'une proto-diégèse qui selon elle sous-entend un surplus érotique de sens (*ibid.*).

80 Les films réalisés par George Méliès entre la fin du dix-neuvième et le début du vingtième siècle révèlent, selon Williams, toute cette ambiguïté. En effet, dans ses spectacles, ce « magicien-scientifique » (Linda Williams « Film Body : An Implantation of Perversions », *op. cit.*, p. 523) reconstruit un théâtre fétichiste où jouer et rejouer la scène du plaisir qu'il atteint dans la manipulation des machines et des corps. Williams souligne justement comment ce « jeu », où Méliès interprète souvent le rôle du maître, se perpétue dans l'œuvre de l'artiste suivant le plaisir qu'il gagne par l'exploitation du mécanisme de la répétition et de la reproduction même. Méliès débute en effet sa carrière entre 1885 et 1888, en tant qu'assistant du magicien Jean Eugène Robert-Houdin : à l'époque le jeune réalisateur s'appliquait à travailler et à reproduire de nombreux robots en imitant ceux que construisait son maître. Au cinéma il réplique ses spectacles en mettant en scène une simulation triple : celle des spectacles de Robert-Houdin, celle du mouvement du corps humain à travers le mannequin robotisé, et celle rendue possible à travers un dispositif ultérieur de simulation : le cinéma. Le plaisir tiré par la maîtrise technique du corps humain rejoint en outre une expression ultérieure : Méliès dans ses premiers films ne s'engage pas seulement à répliquer les expériences avec les mannequins de Robert-Houdin mais il emploie des *trucages* cinématographique – comme l'arrêt de la pellicule – pour construire des scènes où le corps est fait apparaître et disparaître, assemblé et désassemblé. Méliès en somme perfectionne de plus en plus sa maîtrise « de la présence menaçante représentée par le corps réel en investissant son plaisir dans un *trucage* infiniment répétable » (*ibid.*, p. 525). Dans une des *Illusions funambulesques* (Méliès, 1903) cette dynamique est exploitée de manière spécifique. Le film montre en effet Méliès en personne ouvrant une boîte magique dont il tire des morceaux des jambes, un torse, finalement une tête. Le magicien réassemble ensuite ces morceaux dans le corps d'une femme mécanique qui commence à bouger sur la scène jusqu'à se rapprocher et l'embrasser : à ce moment il jette le mannequin en l'air.

81 Lucy Fischer se concentre à son tour sur l'argument en analysant le film *La femme évanescence* (Georges Méliès, 1896), où le réalisateur met en scène un de ses fameux jeux de substitution. Après avoir recouvert d'un drap le corps d'une femme assise, le magicien le dévoile en révélant un squelette. D'une perspective

Dans une perspective analogue à celle de Bruno et Williams, Lisa Cartwright offre un point de vue ultérieur⁸² sur les liens entre le discours médical et les arts au début du vingtième siècle. Cartwright se concentre en particulier sur le rapport que la visualisation de l'intérieur du corps joue dans l'économie d'un discours scientifique et esthétique fortement marqué par la curiosité et le plaisir de la pénétration optique. La réflexion de la chercheuse, à laquelle nous ferons ultérieurement appel dans le chapitre V, nous intéresse en particulier dans la mesure où elle voit dans la découverte de **Wilhelm Röntgen** – accomplie en 1895 suite à une expérience menée avec les tubes de Crooks – un symbole-charnière du modernisme. L'image des corps et des objets pénétrés par les mystérieux « **rayons X** » synthétiserait en effet dans une même surface photographique la représentation de ce qui, jusqu'au auparavant, était invisible à l'œil nu (l'intérieur du corps) et celle de la limite désormais dépassée et pénétrable de la peau (l'ombre qui dans les photos aux rayons X entoure les os). Cela aurait – en définitive – fait de l'image scientifique la source et le véhicule d'un imaginaire de « sexualité et de mort »⁸³ destiné à rencontrer un grand succès populaire. En novembre 1895, Röntgen expose aux rayons la main ornée d'une bague de sa femme Berthe pendant une séance de quinze minutes ; il décide ensuite de faire circuler le témoignage de sa découverte dans les milieux scientifiques. Cette image, où Berthe Röntgen même découvrira (comme le témoigne le biographe du scientifique, Otto Glasser) une « vague prémonition de sa propre mort »⁸⁴, s'apprête pourtant à devenir un véritable objet de culte⁸⁵. Comme relevé par Cartwright, dans les mois suivants la diffusion de la photo de la main de squelette de Berthe Röntgen,

proche de celle de Williams, Fischer fait donc remarquer le signifié tout à fait troublant que cette image stimule : le magicien (alter-ego du cinéaste) est capable d'agir son pouvoir sur le corps vivant qu'il traite au point de le réduire à un objet décoratif, un objet sans vie et sans âme. Cf. Lucy Fischer, « The Lady Vanishing : Women, Magic and the Movies », *Film Quarterly*, vol. 33, n° 1, automne 1979, pp. 30-40.

82 Cf. Lisa Cartwright, *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*, op. cit.

83 Cf. Lisa Cartwright, « Decomposing the Body : X Rays and Cinema », dans id., *Screening the Body, Tracing Medicine's Visual Culture*, op. cit., pp. 107-143. Pour cette citation, p. 107.

84 *Ibid.*, p. 115. Cartwright cite ici Otto Glasser, *Dr. W.C. Roentgen*, Charles Thomas, Springfield (Illinois), 1945.

85 L'expérience de Röntgen inspirera en effet Thomas Edison et les frères Lumières dans l'accomplissement d'une série d'expériences cinématographiques avec une pellicule imbibée (dans les deux sens) d'une émulsion sensible aux rayons X. À partir du 1896, Edison promeut les rayons X dans les spectacles populaires au même titre qu'il promeut le cinéma, en contribuant à les faire connaître au public, le but étant celui de trouver des voies pour rendre le dispositif radiographique une marchandise commercialisable, et de faire des images radiographiques un *médium* de la culture populaire. L'espoir d'Edison n'a jamais pu être satisfait, vus les énormes dommages physiques entraînés par l'exposition aux rayons X.

beaucoup des médecins répètent la même expérience, en faisant d'une « *lady's hand* » ou d'une « *living hand* » (ces dernières étant les didascalies d'accompagnement des expériences) leur *test object* privilégié. Cette image acquiert autant de popularité qu'elle arrive à sortir du milieu médical pour toucher celui de la culture populaire⁸⁶ jusqu'à pousser les femmes à la mode de l'époque à accomplir elles-mêmes des expériences avec les nouveaux dispositifs, comme le témoigne cette photo de 1896 (ill. 18).



ill. 18 « A woman using fluoroscope to view her hand in X ray », 1896 (cf. Lisa Cartwright, *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*, *op. cit.*, p. 117)

C'est ainsi que pour Cartwright « l'image aux rayons X d'une main féminine devint un objet-fétiche par excellence (...) qui sera vénéré comme une icône intemporelle de la

86 L'historien Stanley Reiser (cf. Stanley Reiser, *Medicine and the Reign of Technology*, New York, Cambridge University Press, 1978), démontre que les femmes à la mode de New York avaient coutume de faire prendre, entre la fin du dix-neuvième et le début du vingtième siècle, des photos radiographiques de leur propres mains recouvertes des bijoux et également que les femmes mariées de l'époque offraient à leurs maris les images radiographiques de leurs mains « vraisemblablement avec leur bague de mariage, comme la main de Berthe Röntgen » (Cartwright, « *Decomposing the Body : X Rays and Cinema* », *op. cit.*, p. 115).

beauté féminine »⁸⁷. Mais, plus généralement, c'est l'image radiographique en soi qui, pour la chercheuse, « fonctionna, et continue à fonctionner, comme une icône, un fétiche, un artefact de santé, de vie, de sexualité et, de manière encore plus significative, de mort »⁸⁸.

Cartwright continue sa réflexion en se concentrant sur les *films* à rayons X, c'est-à-dire sur la série des réalisations qui – du milieu de la science à celui de l'art – prolongeront les succès des statiques « icônes et fétiches »⁸⁹ radiographiques dans le mouvement que le dispositif cinématographique leur permettra d'atteindre. L'objectif de la chercheuse est de démontrer notamment l'influence de l'imaginaire médical sur les œuvres d'artistes modernistes (comme Marcel Duchamp⁹⁰ et Germaine Dulac⁹¹ par exemple) et à la fois l'influence de l'art dans le domaine de la science et de la technique radiographique. Cartwright se concentre alors sur le cas de **James Sibley Watson**, – cinéaste-radiologue auteur d'un des chef-d'œuvres du modernisme cinématographique américain, *La chute de la maison Usher* (1929) – s'arrêtant notamment sur les films aux rayons X produits par l'équipe de Rochester, où Watson est engagé à partir des années quarante comme médecin et photographe. Comme nous le verrons dans le chapitre V, les expériences menées à Rochester rappellent et prolongent cette « implantation de la perversion » au sein de la vision médicale démarrée à partir de l'époque de Muybridge.

Les analyses de Bruno, Williams et Cartwright démontrent que la photographie et le cinéma satisfont la nécessité, aussi bien scientifique que culturelle, de posséder le corps humain : en permettant de le réduire au statut d'une « épreuve », d'une image-objet décomposable et analysable dans tous ses composants, ces technologies se font instruments d'une dynamique de pouvoir et de plaisir « non-innocente » liée à l'observation et à la hiérarchisation des corps sexués.

Les réflexions de ces chercheuses s'inscrivent donc à plein titre dans la trajectoire du

87 Lisa Cartwright, *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*, op. cit., p.115. Notre traduction.

88 *Ibid.* p. 107. Notre traduction.

89 *Ibid.*, p. 131.

90 L'image dans le tableau *Nu descendant l'escalier* (1912) de Marcel Duchamp serait un exemple, selon Cartwright, de l'influence de l'iconographie radiographique dans le domaine de l'art.

91 Les films en accéléré de Germaine Dulac témoigneraient de l'intérêt démontré par la cinéaste pour l'imagerie scientifique. Cf. *Étude cinématographique sur une arabesque* (Dulac, 1929), film où l'on voit des fleurs éclore en accéléré et de *Thèmes et variations* (Dulac, 1929), où l'on voit des haricots germer selon le même principe. Sur ce point cf. notamment Christian Lebrat, « Germaine Dulac et l'avant-garde : des années 1920 au cinéma structurel », *1895*, n° hors-série, été 2006 et à celui de Paula Amad, *Counter-Archive. Film, the Everyday and Albert Kahn's Archives de la planète*, Columbia University Press, New York, 2010, en particulier p. 212.

débat ouvert depuis les années soixante-dix par la *Feminist Film Theory* sur la nature idéologique du dispositif cinématographique.

Du moment où l'analyse des corps et des surfaces est définie comme un aspect intrinsèque de la cinématographie et qu'on attribue au corps (en particulier le corps féminin) le statut d'objet privilégié de cette vocation analytique – franchissant les limites de la fétichisation – dorénavant nous consacrerons notre attention à des pratiques opérant le passage du « féminin » du statut d'objet à celui de sujet de la vision et de l'analyse.

Dans les prochaines parties, nous démontrerons notamment comment – sous l'influence des théories féministes – le cinéma féminin d'avant-garde a su s'approprier les principes de la copie et de la reproduction d'images afin de renverser le paradigme que nous venons de décrire.

3.3. Le problème de la non-originalité : mort et renaissance de l'avant-garde cinématographique dans les années quatre-vingt

Depuis les années soixante-dix, l'essai de Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema »⁹² (1975), aussi bien que ses successifs « Afterthoughts »⁹³ (1981), sont désormais des références classiques dans le domaine des études portant sur le cinéma hollywoodien⁹⁴ et des théories sur la spectatorialité⁹⁵. La réflexion de Mulvey se propose en effet, dès ses abords, un objectif radical : étudier ce que le cinéma a été dans le passé pour créer la fondation d'une théorie et d'une pratique pouvant mettre au défi les véhicules d'exploitation du discours patriarcal dominant. L'analyse textuelle et la psychanalyse sont

92 Cf. Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, automne 1975, pp. 6-18, repris dans id., *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington, 1989, pp. 14-26 et dans Patricia Erens (sous la direction de), *Issues in Feminist Film Criticism*, Indiana University Press, Bloomington, 1990, pp. 28-40. Tr. fr. partielle, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *Cinéaction*, n° 57, 1993.

93 Cf. Laura Mulvey, « Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946) », dans id., *Visual and Other Pleasures*, *op. cit.*, pp. 29-39.

94 Cf. Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Marsilio, Venezia, 2007. En particulier le chapitre « *Feminist Film Theory* e cinema classico : perdita e riconquista del piacere ».

95 Cf. Francesco Casetti, *Teorie del cinema. 1945-1990*, Bompiani, Milano, 1993, tr. fr., *Les théories du cinéma depuis 1945*, Nathan, Paris, 2000. En particulier, le chapitre « Immagine, genere, differenza », pp. 243-259 (vers. it.).

utilisées comme des outils théoriques mais également comme des « armes politiques » : d'une part l'application des théories freudiennes aide à dévoiler la dynamique inconsciente qui lie la vision au plaisir de regarder (*scopophilie*) et de se reconnaître (*narcissisme*) dans les images cinématographiques⁹⁶. De l'autre cette même approche vise à préparer le terrain pour le développement d'un cinéma politiquement et esthétiquement alternatif qui puisse déconstruire les dynamiques de plaisir sous-entendues à la structure du film narratif classique⁹⁷.

Dans la dernière partie de « Visual Pleasure and Narrative Cinema », Mulvey promeut l'emploi de technologies d'enregistrement légères (comme le 16mm) qui puissent libérer aussi bien « le regard de la caméra, dans sa matérialité temporelle et spatiale », que « celui du public dans un détachement passionnel et dialectique »⁹⁸.

Le cinéma non-narratif, documentaire et d'avant-garde – bien qu'étant saisis comme les terrains d'application privilégiés des théories de Mulvey – sont pourtant mis à leur tour sous l'examen de la critique féministe.

Constance Penley, Janet Bergstrom, Lauren Rabinovitz et Patricia Mellencamp démontrent par exemple dans leurs études⁹⁹ comment le cinéma *underground* américain de

96 La pensée de Mulvey s'inscrit au courant théorique appliquant à l'analyse textuelle du film les instruments de la psychanalyse. Nous renvoyons à Raymond Bellour, Therry Kuntzel, Christian Metz (sous la direction de), « Le cinéma et la psychanalyse », *op. cit.*, (cf. *supra* partie I, chapitre 1., note 31) et en particulier à Christian Metz, « Le signifiant imaginaire », *Communications*, n° 23 (1975), *op. cit.*, pp. 3-55, repris dans id., *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*, Union Générale D'Éditions, Paris, 1977. Sur les rapports entre cinéma et psychanalyse et cinéma cf. également Francesco Casetti, *Teorie del cinema*, *op. cit.*, chapitre « La psicoanalisi del cinema », pp. 171-187 (tr. it.).

97 La thèse développée par Mulvey en 1975 est partagée par Raymond Bellour qui, en 1979, étudie la structure des films d'Hitchcock comme fonctionnant selon ce qu'il définit comme un « blocage symbolique ». La formation du couple hétérosexuel serait à son sens la visée et le *Leitmotiv* de la narration classique, se définissant sur la base des modalités du désir et de la construction du Je masculin bourgeois occidental (par exemple Cary Grant dans *La mort aux trousses*) (Raymond Bellour, « Le blocage symbolique », dans id. *L'analyse du film*, Paris, Albatros, 1979, pp. 131-246). En ce sens selon Bellour le rapport entre désir masculin et féminin dans le cinéma hollywoodien ne serait pas symétrique : la femme éprouverait son plaisir exclusivement à travers l'identification avec un sujet subordonné, c'est-à-dire celui qui se définit en tant qu'objet du regard et du désir actif du spectateur et du personnage masculin. Cette thèse est confirmée également par Bellour dans une interview de Janet Bergstrom pour la revue *Camera Obscura* qui venait de naître. Née en 1976, fortement orientée vers des thématiques liées à la différence de genre et à l'application de la sémiotique et de la psychanalyse au cinéma, Bellour en sera un contributeur essentiel. Cf. Janet Bergstrom, « Alternation, Segmentation, Hypnosis : Interview with Raymond Bellour », *Camera Obscura*, nn° 3-4, été 1979. Dans « Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' » (*op. cit.*), après « Visual Pleasure and Narrative Cinema », Mulvey reformule pourtant partiellement ses thèses en analysant notamment le film de King Vidor, *Duel au soleil* (1946) où elle reconnaît la possibilité d'une oscillation entre positions et identifications spectatorielles masculines et féminines.

98 Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *op. cit.*, p. 26 (vers. 1989).

99 Cf. Constance Penley, Janet Bergstrom, « The Avant-Garde: Histories and Theories », *Screen*, vol.19, n°

l'après-guerre a institutionnalisée un « **canon** » fortement exclusif¹⁰⁰ et complètement centré sur la mythologie de l'auteur (mâle).

Mellencamp souligne notamment cet aspect en proposant une analyse comparée des propos critiques/théoriques contenus dans « Visual Pleasure and Narrative Cinema » de Mulvey et une des « bibles » de l'*underground* – *Visionary Film : The American Avant-Garde* – écrit en 1974 par P. Adam Sitney¹⁰¹.

Le modèle à partir duquel Sitney construit les prémisses de son ouvrage, qui vise à faire le point sur l'histoire de l'expérimentation cinématographique des dernières trois décennies, est l'étude sur le romantisme mythique anglais accomplie par Harold Bloom en 1961 dans le livre *The Visionary Company* à partir de l'analyse de l'œuvre d'auteurs comme William Blake, Samuel Coleridge, Percy Bysshe Shelley, George Gordon Byron, John Keats. En suivant le modèle de Bloom, Sitney forge un imaginaire de la création cinématographique expérimentale célébrant le **triomphe de l'ego artistique masculin** en quête de lui-même¹⁰². La prémisse romantique de l'œuvre serait ainsi invoquée par Sitney afin d'expliquer les origines du génie artistique : cela lui permettrait de reconstruire le tracé d'un parcours d'une évolution d'un style à un autre, connotant une métaphysique précise. Les titres des chapitres de *Visionary Film*, très révélateurs en ce sens, évoluent en effet de « From Trance to Myth », à « Lyrical Film », de « Major Mythopoesis » à « Recovered Innocence », « Apocalypse and Picaresque » jusqu'au chapitre final « Structural Film ». Mellencamp relève comment cette taxinomie mythique glorifie uniquement – exception faite pour Maya Deren¹⁰³ – le corps, le désir sexuel et la personnalité du cinéaste homme,

3, 1978, pp. 113-128, repris dans Bill Nichols (sous la direction de), *Movie and Methods*, vol. 1, University of California Press, Berkeley, pp. 287-303 ; Patricia Mellencamp, *Indiscretions : Avant-Garde, Film and Feminism*, Indiana University Press, Bloomington, 1990 ; Lauren Rabinovitz, *Points of Resistance : Women, Power & Politics in the New Avant-Garde Cinema (1943-71)*, University of Illinois Press, Champaign, 1991.

100 Sur ce point voir également Russel Campbell, « Eight Notes on the Underground », et Ellen Freyer, « Formalist Cinema : Artistic Suicide in the Avant-Garde », *The Velvet Light Trap*, n° 13, automne 1974, respectivement pp. 45-46 et pp. 47-49.

101 Cf. P. Adam Sitney, *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-2000*, Oxford University Press, New York, (1974) 2002.

102 Cf. Patricia Mellencamp, *Indiscretions : Avant-Garde, Film and Feminism*, *op. cit.*, p. 19.

103 Il faut rappeler que entre 1970 et 1975 une commission composée, au sein des Anthology Film Archives, par le même P. Adam Sitney, Jonas Mekas, James Broughton et Peter Kubelka, rédige la liste des trois cent trente films « essentiels » de l'histoire du cinéma : à l'intérieur de celle-ci ne figurent que deux artistes femmes (Maya Deren et Marie Menken). Selon Lauren Rabinovitz, cette sélection aurait orienté les choix d'autres archives ou musées dont la collection se base sur celle « ouvertement idiosyncratique » des Archives, par exemple le Centre Pompidou parisien), cf. Lauren Rabinovitz, *Points of Resistance*, *op. cit.*, p. 25.

décrit parfois comme un « Magus » selon la définition attribuée par Sitney à Kenneth Anger. La chercheuse remarque ainsi la principale différence entre la trajectoire de *Visionary Film* de celle inaugurée par Laura Mulvey dans « Visual Pleasure ».

Alors que Sitney conçoit le principe de la construction identitaire sur la base du modèle unique et éternel du *self* du héros masculin, pour Mulvey, le « sujet » est le produit d'une dynamique symbolique qu'il faut analyser sur la base du rôle qu'il assume à l'intérieur d'un discours social partagé. Alors que *Visionary Film* confirme le paradigme de « l'artiste (mâle) souffrant et créatif pourvu d'un pedigree International (...), *Visual Pleasure* saisit les tactiques de cette figure aussi bien dans la narration que dans la théorie »¹⁰⁴. Lorsque Mulvey, de l'autre côté de l'Océan, invite les nouvelles générations à reconnaître les dispositifs idéologiques liés au mécanisme de la vision cinématographique et, par conséquent, à « libérer le regard de la caméra, dans sa matérialité temporelle et spatiale », l'avant-garde américaine se renferme dans le circuit restreint des « visionnaires » dont parle Sitney, où les films « sont faits par une seule personne » et sont « révélateurs de cette personne si, par ce mot, l'on entend principalement un homme »¹⁰⁵.

Contre le formalisme et la mythologie romantique du *New American Cinema*, l'esthétique réaliste des premières expériences documentaires féministes¹⁰⁶ est alors saisie par la *Feminist Film Theory* comme un point de départ promettant l'établissement d'un véritable « **counter-cinema** ».

Sous ce terme, Claire Johnston – dans un article de 1973¹⁰⁷ reprenant une notion élaborée originalement par Peter Wollen l'année précédente¹⁰⁸ – décrit les expériences menées par des femmes cinéastes dans le domaine du documentaire militant. « Parmi les films de femmes émergents, la plupart ont emprunté leur esthétique à la télévision et aux techniques du **cinéma vérité** (...). Ces films dépeignent des images de femmes qui s'adressent à la caméra et parlent de leurs expériences sans, ou avec une minime,

104 Patricia Mellencamp, *Indiscretions*, *op. cit.*, p. 19. Notre traduction.

105 *Ibid.* Notre traduction.

106 Sur l'histoire du documentaire féministe cf. Jan Rosenberg, « Women's Reflections : The Feminist Film Movement », *Studies in Cinema*, n°22, UMI Press, Ann Arbor (Michigan), 1983 ; Diane Waldman, Janet Walker (sous la direction de), *Feminism and Documentary, Visible Evidence*, vol. 5, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999. Cf. également la thèse, inédite, d'Hélène Fleckinger, *Cinéma et vidéo saisis par le féminisme* (1968-1981), soutenue en 2011 à l'Université Paris 3, Sorbonne Nouvelle.

107 Cf. Claire Johnston, « Women's Cinema as Counter-Cinema », *op. cit.*, pp. 208-217 (vers. 1976).

108 Cf. Peter Wollen, « Godard and Counter-Cinema : *Vent d'Est* », *Afterimage*, n°4, automne 1972, pp. 6-17, repris dans Bill Nichols (sous la direction de), *Movies and Methods*, vol. II, University of California Press, Berkley, 1985, pp. 500-509.

intervention de le [la] cinéaste »¹⁰⁹.

En étudiant ce phénomène, Johnston n'entend pourtant pas célébrer la présumée « neutralité » du cinéma de la « non-intervention » que problématiser plutôt la mystification intrinsèque à l'idée même de réalisme cinématographique :

The danger of developing a cinema of non-intervention is that it promotes a passive subjectivity at the expense of the analysis. Any revolutionary must challenge the depiction of reality; it is not enough to discuss the oppression of women within the text of the film: the language of the cinema/depiction of reality must be also interrogated, so that a break between ideology and text is affected¹¹⁰.

Annette Kuhn¹¹¹ et Ann Kaplan¹¹², respectivement en 1982 et 1992, partagent cette préoccupation et s'engagent à leur tour dans une analyse critique du **documentaire féministe à sujet autobiographique**¹¹³.

Les codes du cinéma réaliste typiques de ces expériences – que Kuhn résume en évoquant l'emploi du 16mm et du noir et blanc, le tournage avec caméra portative, l'emploi du *zoom* et des changements soudains de focale, la prise directe du son – tendraient selon la chercheuse à construire une représentation de la réalité dont l'apparence « naturelle » cache une matière textuellement et matériellement écrite, reconstruite, non-immédiate. Ces stratégies formelles ne comporteraient aucun changement par rapport à l'expérience immersive et illusoire que le spectateur de cinéma vit en voyant un film de fiction. L'illusion que le monde vu sur l'écran est une sorte de copie « transparente » de la réalité est en effet créée à partir du moment où le spectateur reçoit ce qu'il voit en le croyant « vrai » sur la base de l'adhésion à l'histoire et de l'identification avec les « héroïnes »

109 Claire Johnston, « Women's Cinema as Counter-Cinema », *op. cit.*, p. 214 (vers. 1976). Comme l'affirmera également Julia Lesage, l'esthétique du cinéma vérité, aussi bien que celles du free cinema ou du cinéma direct, sont en effet utilisées comme des formes privilégiées d'appropriation. La représentation sur l'écran des détails de la vie quotidienne des « femmes réelles », aussi bien que le déroulement de récits construits autour de leurs pensées et de leurs vicissitudes personnelles, aurait contribué à marquer un point important de fracture avec l'iconographie féminine déglagée par le cinéma narratif dominant (cf. Julia Lesage « The Political Aesthetic of the Feminist Documentary Film », dans Patricia Erens (sous la direction de), *Issues in Feminist Film Criticism*, Indiana University Press, Bloomington, 1990, pp. 222-237).

110 Claire Johnston, « Women's Cinema as Counter-Cinema », *op. cit.*, p. 215.

111 Cf. Annette Kuhn, *Women's Picture, Feminism and Cinema*, Routledge, New York-Londres, 1982.

112 Cf. Ann Kaplan, *Women and Film. Both Side of the Camera*, Routledge, New York-Londres, 1992.

113 Sur ce point voir la reconstruction de Veronica Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Laterza, Bari-Roma, 2014, en particulier le chapitre « Il cinema d'avanguardia e le forme del desiderio femminile ».

dont il est en train de contempler les gestes. L'esthétique réaliste des expériences documentaires féministes ne semble donc opérer qu'un renouvellement d'ordre thématique, plutôt qu'affirmer la révolution contre-cinématographique, textuelle et linguistique envisagée par Claire Johnston et Laura Mulvey.

Cependant, **Deconstructive Cinema**¹¹⁴ ou **Theory Films**¹¹⁵ sont les formules utilisées par Kuhn et Kaplan afin de décrire les spécificités des films – comme *Riddles of the Sphinx* (Mulvey/Wollen, 1976), *Thriller* (Potter, 1979) ou *Song of a Shirt* (Clayton/Curling, 1980) – rejoignant ces perspectives.

Ces films théoriques, méta-discursifs et auto-réflexifs¹¹⁶ – selon la définition d'Ann Kaplan – construisent, par le biais de différentes modalités discursives, différentes postures subjectives et spectatorielles, déployant un plaisir de la connaissance¹¹⁷ obtenu par le divorce avec le texte. L'ambiguïté d'une forme tendue entre les limites du documentaire et de la fiction et les effets de distanciation produits chez le spectateur sont également les caractéristiques du « Deconstructive Cinema » qu'Annette Kuhn décrit en opposition au cinéma réaliste proprement dit.

Les premières expériences du *counter-cinema* féminin, dans ses déclinaisons autobiographiques ou théorico-déconstructives, thématisent pourtant, sans le résoudre, un problème central du féminisme : c'est-à-dire le rapport entre l'image et l'expérience du sujet féminin.

C'est ce que suggérera en 1981 Mary Ann Doane en proposant de penser aux relations entre le corps féminin et la matière filmique comme un véritable « Woman's Stake »¹¹⁸.

En analysant à son tour des films, réalisés à la fin des années soixante-dix, comme *Riddles of the Sphinx* de Mulvey/Wollen et *Thriller* de Potter, Doane souligne les raisons d'une impasse que selon elle confronterait les femmes cinéastes de l'époque « à la force

114 Cf. Annette Kuhn, *Women's Picture, Feminism and Cinema*, *op. cit.*, pp. 153-169.

115 Cf. Ann Kaplan, *Women and Film. Both Side of the Camera*, *op. cit.*, en particulier les chapitres « The Realist Debate in Avant-Garde in the Feminist Film : a Historical Overview of Theories and Strategies in Realism and the Avant-Garde Theory Film (1971-1981) », pp. 125-142 et « The Avant-Garde Theory Film : Three Case Studies from Britain to USA : *Sigmund Freud's Dora* (1979), *Thriller* (1979), Mulvey/Wollen's *Amy !* (1980) », pp. 142-171.

116 *Ibid.*, p. 139.

117 *Ibid.*

118 Cf. Mary Ann Doane, « Woman's Stake: Filming the Female Body », *op. cit.* David N. Rodowick voit dans cet article une des premières tentatives critiques visant à la définition de l'écriture féminine au cinéma. Cf. David N. Rodowick, *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, University of Illinois Press, Champaign, 1989, en particulier p. 224.

d'un discours théorique niant la neutralité du dispositif cinématographique »¹¹⁹.

La question que Doane se pose est la même qui hante le cinéaste anglais Peter Gidal : la représentation du corps féminin au cinéma depuis l'émergence des théories féministes. En effet, comme l'explique Gidal en 1969 :

In terms of the feminist struggle specifically, I have had a vehement refusal over the last decade (...) to allow images of women into my films at all, since I do not see how those images can be separated from the dominant meanings. (...) I don't see how (...) there is any possibility of using the image of a naked woman (...) other than in absolutely sexist and politically repressive patriarchal way in this conjuncture¹²⁰.

Gidal opte pour une solution extrême : le refus d'intégrer l'image des femmes dans ses films de la période représente en effet pour Doane la formulation radicale d'une difficulté affectant l'avant-garde jusqu'aux limites du pur négativisme. Si la nécessité de dé-codifier, déconstruire, démystifier des formes de discours données finit effectivement par exclure le corps féminin de toute représentation, ce qui reste « après le détournement, le décodage, la déconstruction »¹²¹ est encore à définir.

Cela émerge de manière évidente dans *Riddles of the Sphinx* du couple Mulvey/Wollen. Dans une section du film intitulée « Stones », les cinéastes emploient des archives montrant l'image du sphinx égyptien, symbole autour duquel le film se structure, en proposant une lecture du mythe œdipien selon laquelle le sphinx serait la figure de la féminité refoulée dans une parabole épique et psychanalytique. Au moment où la caméra se rapproche de son objet, la texture de l'image d'archive affleure en gros plan en problématisant, selon Doane « toute notion d'immédiateté perceptive (...) en indiquant ainsi les limites de la base matérielle de la représentation »¹²².

L'image du sphinx, symbole du refoulement de la féminité, est soumise à une opération de « désintégration filmique », cette stratégie formelle parvenant à révéler une question théorique fondamentale concernant les dynamiques inconscientes mise en place par le dispositif classique. L'approche déconstructive/théorique de Mulvey/Wollen complique

119 Mary Ann Doane, « Woman's Stake: Filming the Female Body », *op. cit.*, p. 216 (vers. 1988). Notre traduction, p. 216 (vers. 1988). Notre traduction.

120 Cette citation de Gidal a été publiée originairement dans Teresa de Lauretis et Stephen Heath (sous la direction de), *The Cinematic Apparatus*, New York, St.Martin's Press, 1980, p.169, puis elle a été reprise par Doane dans « Woman's Stake », *op. cit.*, p. 217.

121 Mary Ann Doane, « Woman's Stake: Filming the Female Body », *op. cit.*, p. 217. Notre traduction.

122 *Ibid.*, p. 218. Notre traduction.

pourtant le problème souligné auparavant. Lorsque le corps féminin apparaît dans le cadre, la caméra effectue des mouvements circulaires, des déplacements continus du point de vue, en ne le « capturant » que de manière accidentelle, transitoire, comme en refusant de le contenir ou de le figer dans le cadre »¹²³.

La comparaison opérée par Doane entre les deux séquences et les deux stratégies de mise en scène de *Riddles of the Sphinx* (emploi et agrandissement de l'image d'archive, exclusion du corps des femmes du cadre) est importante parce qu'elle saisit une hésitation de fond : celle entre le désir de fragmenter et déconstruire une image qui est déjà là (l'archive du sphinx égyptien) et l'incapacité, ou le refus, de donner de la visibilité au sujet dont cette image est le symbole.

En évoquant un débat surgi en 1974 en France autour de la notion *d'écriture féminine* et animé par Michèle Monterlay¹²⁴, Julia Kristeva¹²⁵ et Luce Irigaray¹²⁶, Doane propose alors de « repartir du corps » pour **établir une relation entre la morphologie féminine, le langage et la matière filmique**, en suggérant notamment d'investiguer « la spécificité matérielle du film en relation au corps féminin et à sa syntaxe »¹²⁷.

Nous entendons contextualiser, sous le jour de la proposition de Doane, la naissance d'une « nouvelle avant-garde » émergeant dans la même décennie – les années quatre-vingt – au moment même où, dans le domaine de la critique et de l'historiographie du cinéma expérimental, l'on annonce paradoxalement la « **fin du film d'avant-garde** »¹²⁸.

Dans la même période où, comme nous l'avons détaillé dans la partie I, chapitre 2., la présumée objectivité de la pratique documentaire est mise en question par le développement des nouvelles technologies et de nouveaux supports d'images, lorsque les théories du cinéma entament un débat sur les possibilités de l'autobiographie ou de l'autoportrait audiovisuel, un nombre de spécialistes et de critiques du film expérimental déclarent la nouvelle génération de cinéastes incapable d'égaliser le résultats atteints par le *New American Cinema*.

Fred Camper intitule justement un article de 1987 publié sur le *Millennium Film Journal*

123 *Ibid.*, pp. 226-227. Notre traduction.

124 Cf. en particulier Michèle Monterlay, « Inquiry into Femininity », *m/f*, n° 1, 1978.

125 Cf. Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, *op. cit.*

126 Cf. Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'est pas un*, Edition de Minuit, 1977.

127 Mary Ann Doane, « Woman's Stake: Filming the Female Body », *op. cit.*, p. 219. Notre traduction.

128 Cf. Fred Camper, « The End of Avant-Garde Film », *The Millennium Film Journal*, n° 16/17/18, automne/hiver 1986, 1987, pp. 99-124.

« The End of Avant-Garde Film », en soulignant précisément le manque d'originalité de ces artistes :

The works of the newer generation for the most part lack the authentic power of the original (...) the qualities that they do have instead often seem related to, but also as diminished shadows of, the achievement of the original filmmakers¹²⁹.

Toujours en 1987, dans un article publié sur le *Village Voice*¹³⁰, Jim Hoberman décrit à son tour les récents travaux des cinéastes américains comme « de plus en plus stériles, dérivatifs, auto-référentiels », allant jusqu'à déclarer le contexte du cinéma expérimental contemporain « moribond, l'ombre d'une ombre »¹³¹.

L'avis de Camper et Hoberman n'est pourtant pas partagé par William C. Wees qui, avec d'autres chercheurs, démontre au contraire que la « **non-originalité** » est justement le trait distinctif d'une nouvelle tendance capable d'incarner l'esprit de son temps.

Le noyau de la réflexion que Wees développe dans l'article « No More Giants »¹³², démarre sur une importante constatation. L'historiographie de l'avant-garde américaine se serait stabilisée et arrêtée au tournant des années quatre-vingt, demeurant figée dans l'ombre tracée par les « Géants » du *New American Cinema* au cours des années précédentes. Cette impasse, due probablement à un aveuglement temporaire ou, pire, à une travail d'obscurcissement volontaire, aurait empêché de valoriser l'opération contestataire que la nouvelle génération de cinéastes était en train de mettre en œuvre par rapport à l'ensemble du système ayant produit le « gigantisme » du passé :

They rejected its Romantic, Emersonian, Great-Man Theory of individual creation as well as its perpetuation of a canon of great films and filmmakers, and they were well aware that, with the exception of Maya Deren, all the 'giant' were men¹³³.

129 *Ibid.*, p. 109. Notre traduction.

130 Cf. Jim Hoberman, « Fear and Trembling at the Whitney Biennial », *The Village Voice*, 16 juin 1987, repris dans id., *Vulgar Modernism: Writing on Movies and Other Media*, Philadelphia, Temple University Press, 1991, sur ce point cf en particulier p. 174.

131 *Ibid.* (vers. 1991). Notre traduction.

132 Cf. William C. Wees, « No More Giants », dans Jean Petrolle, Virginia Wright Wexman (sous la direction de), *Women and Experimental Filmmaking*, *op. cit.* L'article a été publié également avec le titre de « Carrying On : Leslie Thornton, Su Friedrich, Abigail Child and American Avant-Garde Film of the Eighties », *Canadian Journal of Film Studies – Revue canadienne d'études cinématographiques*, vol. 10, n° 1, printemps 2001, pp. 70-95.

133 William C. Wees, « No More Giants », *op. cit.*, p. 23.

Un exemple clair de ce phénomène « d'aveuglement » apparaît dans la programmation du premier (et dernier) *International Experimental Film Congress* ayant eu lieu à Toronto pendant l'été 1989¹³⁴. Parmi la liste des films présentés dans le programme conçu par la chercheuse féministe Lauren Rabinovitz – « Women Filmmakers and Past Avant-Garde » – ainsi que parmi ceux du programme « Collage-Film » proposé par l'artiste et critique américain Standish Lawder, aucun n'était postérieur à 1977. Cette absence de travaux récents dans les programmations de Rabinovitz et Lawder permet pourtant à Wees de mettre en lumière deux des plus importants développements de l'avant-garde américaine de l'époque. « La présence croissante de femmes réalisatrices importantes et l'évolution du film de *collage* dans la gamme incroyablement riche et variée de ce qu'on appelle depuis peu *found footage film* »¹³⁵.

L'émergence d'un nouveau cinéma féminin qui fait de la pratique du remploi¹³⁶ d'images préexistantes sa marque de fabrique est reconnue non seulement par Wees, mais aussi par un autre critique, Scott MacDonald, en tant que caractéristique saillante de la période. La définition proposée par MacDonald des tendances caractérisant les années quatre-vingt ne laisse en effet pas de doutes sur ce sujet. « Une décennie remarquable pour les femmes cinéastes », ajoute-t-il, en constatant que :

134 Sur ce point cf. également William C. Wees, « Let's Set the Record Straight: The International Experimental Film Congress, Toronto, 1989 », *Canadian Film Journal – Revue canadienne d'études cinématographiques*, n° 9, 2000, pp. 101-116.

135 William C. Wees, « No More Giants », *op. cit.*, p. 24.

136 Au début des années quatre-vingt-dix, plusieurs ouvrages sont consacrés au phénomène que l'on définit de « *found footage* », cf. Peter Tscherkassky (sous la direction de), *Blimp*, n° 16, spécial « Filme aus gefundenem Material », printemps 1991 ; Cecilia Hausheer, Christoph Settele (sous la direction de), *Found Footage Films*, (Catalogue) Lucerne, Viper – Zyklus Verlag, 1992 ; William C. Wees, *Recycled Images : the Art and the Politics of Found Footage Films*, *op. cit.*, Eugeni Bonet (sous la direction de), *Desmotaje : Film, Video/Apropiación, Reciclaje*, (Catalogue) IVAM, Valencia, 1992 ; Yann Beauvais, *Found Footage*, (Catalogue) Jeu de Paume, Paris, 1995 ; Yann Beauvais, Jean-Michel Bouhours (sous la direction de), *Monter/Sampler. L'échantillonnage généralisé*, Scratch/Centre Pompidou, 2000. Le terme « remploi » est utilisé couramment – comme nous le préciserons dans *infra* partie II, chapitre 1.1. – dans des publications plus récentes pour définir l'art du recyclage aussi bien dans le domaine du film que dans celui de l'art visuel contemporain. Nous privilégierons le terme « remploi » plutôt que celui de « *found footage* », pour souligner une distinction opérée par Christa Blümlinger dans « Cultures de remploi – questions de cinéma ». La chercheuse y démontre que le « *found footage*, comme genre n'existe pas » mais qu'il existe « cependant de multiples histoires du remploi de matériaux trouvés ». (« Cultures de remploi – questions de cinéma », *Trafic* n° 50, été 2004, pp. 337-354, pour cette citation p. 343). Pour une taxonomie des formes du « recyclage » cf. également Nicole Brenez, Pip Chodorov, « Cartographie du Found Footage », *Exploding*, hors-série, *Ken Jacobs. Tom, Tom, The Piper's Son*, Exploding/Re:voir, Paris, 2000, pp. 97-109 ; cf. également les notes n° 1-2 dans *infra*, partie II, chapitre 1.1.

If a new sensually-aware, cinematically-refined feminism was the most discussed ideological trend of the 1980s, what has come to be called 'recycled cinema' (*found footage film* remains a popular term for it) was the most visible formal tendency of the decade¹³⁷.

Nouveau changement, nouvelle fracture : le terme *found footage* résout l'impasse où semble plonger l'avant-garde. Du manque d'originalité, la non-originalité qui fonde l'ensemble de ces pratiques de **remploi** semble reconstituer les décombres de la réflexion critique et théorique. En effet, parmi les soixante-seize réalisateurs qui co-signent en 1989 une « lettre ouverte »¹³⁸ pour affirmer une position nette de contestation face au choix de programmation opéré par les organisateurs de la manifestation internationale de Toronto – « The Avant-Garde [A et G majuscules] is dead long live the avant-garde »¹³⁹ est la phrase emblématique qui conclut ce document – William C. Wees choisit trois cinéastes, leur assignant un rôle primordial et représentatif par rapport aux autres.

Il s'agit de trois femmes : **Leslie Thornton, Su Friedrich et Abigail Child.**

Trois raisons auraient poussé Wees à parler de leurs œuvres comme pionnières d'un nouvel état de l'art. En premier lieu, Wees souligne que « sont des femmes et que leurs films offrent des point de vues sur des thèmes comme le patriarcat, la sexualité, les rôles de genre inattendus et même rares dans le contexte du 'canon institutionnel des chefs-d'œuvre de l'avant-garde' »¹⁴⁰. Deuxièmement, selon Wees, leurs films « entretiennent une relation complexe et dialectique avec les médias, en se faisant reflets de la dissolution post-moderniste des limites séparant les beaux arts de la culture populaire »¹⁴¹.

Toutes les trois travaillent à partir du remploi d'œuvres précédentes : « le *found footage* (...) n'est qu'une source parmi les 'éléments disparates' empruntés par ces filmmakers ». Même lorsque les images sont tournées par elles-mêmes elles présentent « une qualité impersonnelle et refoulée »¹⁴². Une remarque qui pousse évidemment à réfléchir sur le rôle joué par les images de la culture des médias de masse dans la formation identitaire féminine mais qui anticipe surtout le dernier point concernant ces œuvres souligné par

137 Scott MacDonald, « Experimental Cinema in the 1980s », *op. cit.*, p. 408.

138 Cf. William C. Wees, « Let's Set the Record Straight », *op. cit.*, pp. 102-103.

139 *Ibid.*

140 William C. Wees, « No More Giants », *op. cit.*, p. 25. Notre traduction.

141 *Ibid.* Notre traduction.

142 *Ibid.*, p. 26. Notre traduction.

Wees : « leur forme nouvelle, hybride, mixte aide à subvertir les standards précédents »¹⁴³.

L'utilisation de matériaux non-originaux, la référence à la culture des médias de masse, l'impersonnalité entendue comme stratégie d'auto-représentation, sont donc les caractéristiques principales par le biais desquelles Wees saisit dans le cinéma féminin, et en particulier dans les travaux exemplaires de Thornton, Friedrich et Child, la revitalisation des aspects caractéristiques du « canon » de l'avant-garde passée : notamment **l'autobiographisme, l'esthétique du montage/collage, le récit et la narration expérimentale.**

Plus récemment, Jean Petrolle et Virginia Wright Wexman – éditeurs du livre *Women and Experimental Filmmaking*¹⁴⁴ – ainsi que Robin Blaetz – éditrice de *Women Experimental Cinema : Critical Frameworks*¹⁴⁵ – ont évalué à leur tour les rôles des femmes artistes dans le panorama de l'art cinématographique des années quatre-vingt, quatre-vingt-dix et deux-mille. Comme l'explique par Petrolle et Wright Wexman, « plusieurs critiques ont tendance à sous-estimer le travail des femmes filmmakers parce que leurs films expérimentaux révisent souvent les paradigmes à travers lesquels le cinéma a été étudié traditionnellement »¹⁴⁶. Leur projet éditorial vise donc également à problématiser la question de la canonisation de l'avant-garde¹⁴⁷ se concentrant en particulier sur l'œuvre de **révision** que les cinéastes prises en compte auraient accompli aussi bien dans le **domaine de la réalisation documentaire** (par exemple chez des auteures comme Trin T. Minh Ha, Angela Ricci Lucchi, Rea Tajiri, Samira Makhmalbaf et ensuite Diane Nerwen et Cheryl Dunye), que dans le domaine du **récit subjectif et autobiographique** (chez des auteures comme Carolee Schneemann, Marie Menken, Ann Charlotte Robertson et ensuite Su Friedrich).

L'ouvrage dirigé par Robin Blaetz suit l'évolution du langage cinématographique féminin d'avant-garde en regroupant les auteures analysées – de Marie Menken, Joyce Wieland, Carolee Schneemann et Barbara Rubin à Su Friedrich, Leslie Thornton, Abigail

143 William C. Wees, « No More Giants », *op. cit.*, p. 25. Notre traduction.

144 Cf. Jean Petrolle, Virginia Wright Wexman (sous la direction de), *Women and Experimental Filmmaking*, *op. cit.*

145 Cf. Robin Blaetz (sous la direction de), *Women Experimental Cinema : Critical Frameworks*, *op. cit.*

146 Jean Petrolle, Virginia Wright Wexman, « Introduction : Experimental Filmmaking and Women's Subjectivity », dans id. (sous la direction de), *Women and Experimental Filmmaking*, p. 1. Notre traduction.

147 *Ibid.*, p. 11.

Child, Peggy Ahwesh, Chick Strand et Barbara Hammer – dans des familles de styles et de formes d'expression les distanciant du contexte où se développe la *Feminist Film Theory* et le cinéma féministe¹⁴⁸.

Les trajectoires des textes de Blaetz et Petrolle/Wright Wexman convergent ainsi en premier lieu dans la reconnaissance du *cinéma expérimental féminin* comme une catégorie indépendante dépassant aussi bien le « canon » du film d'avant-garde que les premières formes (le documentaire autobiographique et le cinéma théorique/déconstructif) du *counter-cinema* féministe.

Deuxièmement, les deux ouvrages interprètent l'expérimentation formelle comme une stratégie spécifique d'expression subjective. La « répétition », le « collage », la « fragmentation », la « surimpression », le « *sampling* », le « *found footage* », la « citation de films classiques » – aussi bien que « l'emploi créatif des technologies reflété dans la grande variété de formats utilisés »¹⁴⁹ (du super8 et 16mm au 35mm, à la vidéo, au numérique, etc.) – sont décrites comme des méthodes privilégiées à travers lesquelles les *women filmmakers* expriment leur « désir d'auteures »¹⁵⁰ et leur subjectivité.

La myriade d'approches différentes du problème de la **représentation du corps** – variant de son **élimination totale** à son **exposition maximale**¹⁵¹ – est en outre mise en relation, notamment par Robin Blaetz, au travail mené sur les **surfaces**, « qu'elles soient naturelles ou médiales »¹⁵². En évoquant un travail de construction, d'assemblage et de montage dont les origines sont à saisir dans les pratiques du tissage et de la couture, la chercheuse suggère ainsi que le dispositif formel prévalent parmi toutes ces filmmakers est le **clivage des images**¹⁵³.

L'ensemble de ces études nous semble donc suggérer que, dans le *cinéma expérimental féminin*, l'art et l'exercice de la copie se font métaphores d'un processus d'auto-représentation quand, et seulement à ce moment précis, ils s'ouvrent à l'erreur. Cela nous permet d'interpréter l'appropriation, le remploi, l'intervention matérielle ou le remontage

148 Robin Blaetz, « Introduction: Women's Experimental Cinema: Critical Frameworks », dans id., *ibid*, p. 5. Notre traduction.

149 *Ibid.*, p. 11. Notre traduction.

150 Jean Petrolle, Virginia Wright Wexman, « Introduction: Experimental Filmmaking and Women's Subjectivity », *op. cit.*, p. 2.

151 *Ibid.*, p. 11.

152 *Ibid.*, p. 13.

153 *Ibid.*

de pellicules préexistantes aussi bien que l'expérimentation avec différents formats et l'hybridation de plusieurs supports d'image, comme des véhicules d'un processus de subjectivation qui – par la répétition – conduit à la fabrication d'une image féminine post-moderne.

3.4. Originaux et copies : réécriture et performativité de genre

L'art de la copie n'est pourtant pas une prérogative de la cinématographie d'avant-garde féminine.

Dans un ouvrage récemment publié intitulé *Copies originales, Hyperréalistes entre peinture et cinéma*¹⁵⁴, le chercheur italien Rinaldo Censi repère en effet un système de rapports liant le travail d'artistes hyperréalistes comme Malcom Morley, David Kessler ou Robert Brechtle et celui de cinéastes faisant partie du courant « structurel » théorisé par P. Adam Sitney¹⁵⁵, comme Paul Sharits, Michael Snow, Chris Welsby ou Ernie Gehr. Ayant prononcé un « non » sonore envers les pratiques courantes du cinéma narratif, et dans la conviction que le travail mené directement sur le médium aurait eu beaucoup plus à raconter, ces cinéastes – s'intéressant aux seuls composants matériels du cinéma, à partir justement de son unité première, le photogramme – rappellerait l'écrivain Bartleby décrit par Herman Melville, ce *scripteur* copiste qui refusait tout simplement – « I Prefer Not To » – de se charger de tâches autres que celles liées à la copie.

La précision de la copie parfaite impliquerait en effet une forme de désengagement conscient et libérateur, permettant d'éprouver une sorte de plaisir dans la répétition anonyme. C'est d'ailleurs ce qu'affirme également Hal Foster, dans le déjà cité *Le retour du réel*, lorsqu'il évoque le plaisir qu'Andy Warhol prenait à copier : « Je ne veux pas que ce soit plus ou moins le même, je veux que ce soit *exactement* le même. Parce que plus tu regardes une chose identique, plus le signifié s'en va, et toi, tu te sens plus libre »¹⁵⁶.

Si, d'un côté, le geste hyperréaliste semble définir ainsi un simple exercice reproductif,

154 Cf. Rinaldo Censi, *Copie originali, Iperrealismi tra pittura e cinema*, Johan-Levi, Monza, 2014.

155 Cf. P. Adam Sitney, « Structural Film », dans *Visionary Film, The American Avant-Garde 1943-2000*, op. cit.

156 Hal Foster dans son *Le retour au réel*, (op. cit.), évoque une interview d'Andy Warhol par Pat Hackett, *POPism: The Warhol '60s*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1980. Pour cette citation, p. 50.

ou bien le passage d'une image-source de support à support, Censi se concentre pourtant sur la valeur des traces – qu'il appelle des « marges » ou bien des « erreurs »¹⁵⁷ – dérangeant la perfection de l'image reproduite et révélant « quelque chose comme un défaut ou une impureté qui rend évident *le double fond et le double statut de l'image* en certifiant [son] déplacement sémiotique. Quelque chose agit en surface mais travaille en profondeur »¹⁵⁸.

Le « trou » et la « rayure » du photogramme, aussi bien que toute forme de réélaboration et de contrôle des phases de développement d'un film-source, se révèlent être des stratégies privilégiées, par exemple dans des films comme *S:TREAM:S:S:ECTION:S:ECTION:S:S:ECTIONED* (1968-1971) de Paul Sharits, ou *Colour Separation* de Chris Welby (1974) ou encore *Eureka* (1974) d'Ernie Gehr. En incluant des « erreurs »¹⁵⁹ dans le processus de la copie de l'image, ces cinéastes-*scripteurs* mettraient en évidence non seulement la coexistence de deux dimensions du support (sa « transparence » et son « double fond »), mais ils en amplifieraient également le décalage.

Ce passage du geste anonyme de la copie à la réécriture se déploie également dans un **plaisir**, presque **tactile**, issu de l'élaboration après-coup du matériel-source : le re-filmage des photogrammes, leur altération, leur rayure. Paul Sharits offre des témoignages exemplaires à ce propos lorsque – en décrivant les paramètres du travail¹⁶⁰ suivis pour réaliser *S:TREAM:S:S:ECTION:S:ECTION:S:S:ECTIONED* – le cinéaste évoque la douleur physique que le geste de la rayure aurait d'abord infligé à son corps mais également « l'énorme excitation de tenir le film entre les mains (...) en en faisant l'expérience en toute sa largeur et longueur »¹⁶¹. Cette **passion** pour le **contact** avec le corps du film arriverait jusqu'à accomplir une véritable « transsubstantiation », une métamorphose qui, comme le souligne

157 Censi fait notamment référence au signe en forme de « X » profondément incisé sur l'image reproduite de *Race Track* (1970) de Malcom Morley, ou la longue traînée blanche dans *Light Struck Cadillac* (1967-77) de Kessler.

158 Rinaldo Censi, *Copie originali, op. cit.*, p. 31. Notre traduction.

159 Il s'agit dans, le cas de Sharits, d'un système de rayures sur la surface d'une bobine montrant le défilement d'un cours d'eau ; dans le cas de Welby de l'effet de séparation des trois couleurs primaires dû au re-filmage d'une même pellicule-source ; et dans le cas de Gehr de la plasticité inédite surgissant de l'extrême ralentissement d'une bobine datée de 1905.

160 Rinaldo Censi (dans *Copie originali, op. cit.*, pp. 54-55), évoque le texte intitulé, « UR(I)N(UL LS:TREAM:S:SECTION:S:S:ECTION:-S:S:ECTIONES(A)(LYSIS)JO:1968-70 » publié sur la revue *Film Culture*, nn° 65-66, en hiver 1978.

161 *Ibid.* Notre traduction.

Nicole Brenez, toujours à propos de l'œuvre de Sharits¹⁶², se déploierait comme suite à l'effet d'une « illumination », d'une projection dans l'image.

L'utilisation d'images préexistantes, mais surtout l'espace de transformation et de transsubstantiation qui, dans la répétition, s'ouvre lorsque l'espace et la marge de l'erreur est amplifiée, prend, dans le cadre de l'art cinématographique féminin, des signifiés inédits.

Maureen Turim, dans son essai intitulé « The Violence of Desire in Avant-Garde Film »¹⁶³ – publié dans le livre précédemment évoqué de Petrolle/Wright Wexman et culminant à son tour dans l'analyse de l'œuvre d'Abigail Child et de Su Friedrich – parcourt l'histoire de l'art du vingtième siècle en saisissant dans l'esthétique de la coupure et de la suture un *Leitmotiv* spécifique de l'auto-représentation féminine depuis le surréalisme jusqu'aux années quatre-vingt.

Des autoportraits de Frida Kahlo – montrant son corps ouvert, redoublé, malade, observé et représenté comme sous l'attention d'un œil chirurgical¹⁶⁴ – aux collages de Hannah Höch¹⁶⁵ – où l'image féminine est fragmentée, éparpillée et redistribuée en morceaux dans des photomontages qui reconstruisent l'épopée visuelle de l'histoire culturelle des années vingt et trente –, des films de Germaine Dulac et Maya Deren – où le thème de la violence est thématiqué au niveau narratif aussi bien qu'exprimé à travers le choix de stratégies spécifiques de montage¹⁶⁶ – en passant par les rituels d'auto-sacrifice et d'incision corporelle typiques du *body art* d'artistes comme Gina Pane, Valie Export ou Marina Abramović, jusqu'aux gestes d'emprunt, de remontage ou d'incision matérielle de la

162 Cf. Nicole Brenez, Christian Lebrat, *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma expérimental en France*, Cinémathèque française/Mazzotta, Paris, Milan, 2001, en particulier p. 399.

163 Cf. Maureen Turim, « The Violence of Desire in Avant-Garde Film », *op. cit.*

164 Turim se réfère par exemple à *Las dos Fridas* (1939) – où Kahlo brandit les ciseaux ensanglantés qui ont ouvert son cœur en le liant (par une veine rouge) à celui de son double, assis à côté d'elle ou à *La columna rota* (1944) – où elle dévoile son corps malade et déchiré par des clous.

165 Turim se réfère notamment à *Deutsches Mädchen* (1930) et à *Cut With a Kitchen Knife Dada through the Last Weimar Beer Belly Cultural Epoche of Germany* (1919).

166 Turim se réfère notamment à *La Souriante Madame Beudet* (Dulac 1927), et à *Meshes of the Afternoon* et *Meditations on Violence* (Deren, les deux de 1948). Dans le film de Dulac, et notamment dans le personnage de Mme Beudet, la chercheuse saisit une « sensibilité qui semble motiver le montage associatif et librement impressionniste de l'œuvre » (p. 74. Notre traduction). La violence et le motif de la coupure se manifesteraient dans *Meshes of the Afternoon* à travers « la mobilisation d'éléments oniriques qui déchaînent le pouvoir de l'inconscient illustrant sa violence à travers le montage » (p. 70. Notre traduction). Dans *Meditations on Violence* – un film explorant les mouvements typiques des arts martiaux chinois (notamment le *wutang* et le *shaolin*) – Turim décèle d'ultérieures variantes des manières dont « les femmes coupent les films pour sublimer la violence ; [le film] démontre le désir d'une cinéaste femme d'embrasser les traditions orientales pour explorer les processus d'intériorisation et de mobilisation de la violence vers une défense dynamique » (p. 77. Notre traduction).

pellicule caractérisant les films de Child et Friedrich – ici analysés sous le jour des travaux de Kahlo, Höch, Dulac, Deren et des *performers* du *body art* – Turim inscrit l'art féminin du vingtième siècle dans la trajectoire d'une dynamique de ré-élaboration de la souffrance atteinte à travers l'appropriation et la réitération d'une violence subie. Ces femmes artistes auraient en effet incarné un regard d'avant-garde fortement lié à la perspective, donc à l'*ethos*, masculin – dont la fameuse séquence de l'œil de la femme coupé par le rasoir du protagoniste masculin dans *Le chien andalou* (1929) de Luis Buñuel serait représentatif – en le projetant sur leur corps, ou bien sur le corps représenté dans l'image, ou enfin en le transfigurant dans le travail mené sur le corps *de* l'image.

Dans cette superposition entre intérieur et extérieur, entre subjectivité et surface, entre corps biologique, corps *dans* l'image et corps *de* l'image, l'ensemble d'exemples convoqués dans l'essai de Turim renouent les fils qui, depuis l'autoportrait artistique aux pratiques du cinéma expérimental, nous permettent maintenant d'encadrer, sous l'égide de la réécriture, les caractéristiques d'une « technologie de genre »¹⁶⁷ qui nous semblent fournir un modèle utile pour réfléchir sur les rapports qui lient performativement sujets et médias contemporains.

À ce propos, et avant de nous consacrer à l'analyse d'un groupe choisi de cas exemplaires, nous entendons mettre en relation la notion de **performativité de genre** élaborée par Judith Butler, et celle de **réécriture** de Marie-Claire Ropars.

La réflexion philosophique de Butler problématise le rapport s'entretenant entre identité, subjectivité et langage en l'encadrant dans le contexte de la théorie *queer* et post-féministe.

Dans « Inscriptions corporelles, subversions performatives » – dernier chapitre du livre de 1991 *Trouble dans le genre*¹⁶⁸ – aussi bien que dans l'article « Imitation and Gender

167 Cf. Teresa de Lauretis, « La technologie du genre », *op. cit.* Nous faisons référence à cette notion du moment où la pensée de de Lauretis problématise la conception du « sujet du féminisme » en dépassant les positions du féminisme essentialiste et en embrassant – comme le fera également Judith Butler – plutôt une perspective *queer* et post-féministe. Pour de Lauretis le « sujet du féminisme » est en effet un sujet « *pas si défini* », à la fois « dans et hors du genre, à la fois dans et hors la représentation (p. 57). En embrassant à son tour (comme Linda Williams et Judith Butler par exemple) la perspective théorique ouverte par Michel Foucault (*Histoire de la sexualité*, Tome I, *La volonté de savoir*, *op. cit.*), elle remarque que la construction du genre se poursuit à travers des technologies variées (parmi elles, le cinéma) ayant le pouvoir « d'implanter » des représentations spécifiques du genre féminin. Cependant la chercheuse évoque également les conditions de possibilité d'une « construction différente du genre » (*ibid.*) inscrite dans les pratiques micropolitiques : elles se situent « à un niveau local de résistance dans la subjectivité et l'auto-représentation » (*ibid.*). C'est dans ce sens que nous interpréterons les pratiques de réécriture que nous analyserons dans les prochains chapitres.

168 Cf. Judith Butler, *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité*, *op. cit.*

Insubordinations »¹⁶⁹ (toujours de 1991), Butler s'inspire notamment du modèle théorique de Julia Kristeva¹⁷⁰ et Michel Foucault¹⁷¹ pour démontrer que l'intériorité, la figure de l'âme entendue comme espace intérieur, psychique et imaginaire, sont inscrites – par différentes stratégies disciplinaires et régulatrices – sur le corps comme une signification sociale. Le genre est en ce sens l'exemple d'une de ces productions disciplinaires visant à stabiliser artificiellement l'identité sur la surface du corps¹⁷².

Les actes, les gestes corporelles créent ainsi l'effet d'une substance intérieure : cela implique que l'intériorité, aussi bien que toute perception du soi (y compris l'identité de genre), n'est pas une donnée ontologique immuable, car en effet elle ne préexiste pas aux actes, aux gestes qui la constituent.

Pour Butler l'identité est donc *performative* dans la mesure où elle prend consistance seulement au moment où elle est élaborée et soutenue par des signes corporelles et par d'autres moyens discursifs.

Dans « Imitation and Gender Insubordination » – tout comme dans *Trouble dans le genre* – la philosophe fait référence à une étude de l'anthropologue américaine Esther Newton¹⁷³ saisissant dans le *drag* (performance d'un individu imitant les attributs du sexe biologique opposé) une pratique subvertissant radicalement la distinction entre l'espace psychique (intérieur) et l'espace physique (extérieur).

Le *performer drag* met en effet en discussion tout rapport d'antécédence entre son apparence et son essence : en reproduisant de manière stéréotypée les normes hétérosexuelles, et en incarnant une image unifiée de l'homme ou de la femme, le *drag* révèle dans le même temps « tous les aspects de l'expérience genrée qui sont artificiellement naturalisés à travers la fiction de la cohérence hétérosexuelle »¹⁷⁴.

Toute représentation identitaire requiert en effet selon Butler une performance répétée, la répétition reproduisant un ensemble de significations qui ne sont pas ontologiques ni

169 Cf. Judith Butler, « Imitation and Gender Insubordination », dans Diana Fuss (sous la direction de), *Inside/Out : Lesbian Theories, Gay Theories*, Routledge, New York, 1991, repris dans Henry Abelove, Michèle Aina Barale, David M. Alperin (sous la direction de), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Routledge, New York-London, 1993, pp. 307-320.

170 Butler fait notamment référence à Julia Kristeva, *Pouvoir de l'horreur: essai sur l'abjection*, op. cit.

171 Butler fait notamment référence à Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975 et à id., *Histoire de la sexualité*, Tome I, *La volonté de savoir*, op. cit.

172 Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 258.

173 Cf. Esther Newton, *Mother Camp: Female Impersonators in America*, University of Chicago Press, Chicago, 1971.

174 Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 261.

naturelles mais au contraire socialement établies. En imitant le genre, le *drag* révèle ainsi implicitement, selon Butler, la structure imitative du genre lui-même : les codes expressifs à travers lesquels les représentations de l'identité hétérosexuelle se reproduisent (et se naturalisent) se révèlent à leur tour comme des copies ratées, des imitations sans originaux.

Drag constitutes the mundane way in which genders are appropriated, theatricalized, worn and done ; it implies that all gendering is a kind of impersonation and approximation. If this is true, it seems, there is no original or primary gender that drag imitates, but *gender is a kind of imitation for which there is no original* ; in fact, it is a kind of imitation that produces the very notion of the original as an *effect* and a consequence of the imitation itself¹⁷⁵.

C'est dans ce sens que – dans les deux textes auxquels nous faisons référence – Butler évoque à maintes reprises les notions de « répétition subversive » ou d'« imitation parodique »¹⁷⁶ : du moment où, pour la chercheuse, le fondement de l'identité de genre se base sur la répétition stylisée d'actes ne fournissant que l'illusion d'une continuité entre l'intériorité et l'extériorité, entre l'essence et l'apparence, c'est justement à l'occasion des *discontinuités*, des interruptions de cette prétendue continuité (mises en œuvre entre autres dans la performance *drag*) que l'idée de permanence du soi genré se révèle être sans fondement.

Butler propose notamment de chercher des possibilités de transformation de l'identité dans l'échec (subversif, parodique) de la répétition¹⁷⁷.

Les liens entre la pensée de la philosophe américaine et celle de Marie-Claire Ropars s'opèrent alors d'après nous à plusieurs niveaux, en ré-encadrant le parcours que nous avons accompli jusqu'à ce moment autour du rapport entre réécriture et autoportrait.

En premier lieu, la notion de performativité de genre aussi bien que celle de réécriture, visent à renverser les rapports d'antécédence entre un original et une copie, trouvant dans la répétition une stratégie pour dévoiler la non-originalité de ce qui est répété.

175 Judith Butler, « Imitation and Gender Insubordination », p. 313 (vers. 1993).

176 Les notions « d'imitation parodique » et de « répétition subversive » sont utilisées chez Butler pour souligner la portée politique de gestes dévoilant la nature artificielle et construite de toute représentation du genre. La performance *drag* ou bien, plus généralement, ce que plus tard dans le texte nous appellerons des « pratiques identitaires basées sur la répétition subversive ou l'imitation parodique » dénoncent selon Butler l'illusion inhérente à tout processus discursif (linguistique et représentatif) faisant de la répétition un instrument de naturalisation mystificatrice. Cf. le chapitre « De la politique à la parodie », dans *Trouble dans le genre*, en particulier pp. 270-273 et « Imitation and Gender Insubordination », *op. cit.*, p. 314 (vers. 1993).

177 Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 265.

Deuxièmement, aussi bien Butler que Ropars valorisent les occasions où la répétition s'ouvre à la discontinuité, justement parce que c'est dans l'écart que se concrétise l'espace de la réflexion critique. Dans la pensée de Butler, la discontinuité créée par la performance *drag* révèle l'inconsistance de toute représentation identitaire basée sur des catégories ontologiques immuables, comme celles du « masculin » ou du « féminin ». Chez Ropars, la discontinuité se manifeste dans le mouvement de « réflexion » et de « déflexion » réciproques (cf. *supra*, partie I, chapitre 1.4.) qui définit le lien du cinéma avec les autres arts. La problématisation des positions théoriques d'André Bazin sur le réalisme, l'impureté et la dimension ontologiquement adaptative du cinéma, permet à la chercheuse de saisir sous le jour de la notion de réécriture, l'incapacité du septième art à répéter, à copier de manière transparente son propre modèle, qu'il soit naturel, littéraire, pictural. Paradoxalement, c'est justement dans la confrontation avec les autres arts que le cinéma, art de la reproduction par excellence, manque son but, en dévoilant plutôt sa vocation analytique, critique scripturale et auto-réflexive.

À travers les œuvres que nous analyserons dans les prochains chapitres, nous démontrerons comment la réécriture – un terme que nous utiliserons pour décrire différentes pratiques de remploi d'images non-originales – se constitue selon notre perspective à la fois comme le symptôme et la stratégie d'un processus d'auto-représentation qui nécessite l'exercice de la copie pour dévoiler la nature artificielle de toute représentation identitaire.

L'articulation entre les notions de **répétition subversive** et **imitation parodique** chez Butler et celle de **réécriture** chez Ropars nous permettra d'observer le déploiement d'une **politique et d'une esthétique de l'identité** se jouant, dans les cas que nous analyserons, sur le corps des images, là où seront inscrites les traces des « erreurs » et des « échecs » de la répétition. Dans le sillage de Judith Butler, nous entendons en somme considérer **l'identité comme une pratique** déterminée par des processus régulés de répétition¹⁷⁸ aussi bien que saisir, par conséquent, « dans les pratiques répétées de la signification » – que nous appellerons dorénavant réécriture – la possibilité de « subvertir l'identité »¹⁷⁹.

C'est dans ce contexte que le *cinéma expérimental féminin* s'érige, selon nous, comme un modèle pour étudier les pratiques contemporaines de l'image, à leur tour régulées et

178 *Ibid.*, p. 271.

179 *Ibid.*

déterminées par des processus d'appropriation, répétition, emploi, remploi qui – comme en réaction à « l'angoisse de la perte » (cf. *supra*, partie I, chapitre 2.4.) de spécificité et de réalité de l'image – déploient pourtant les enjeux de l'autoportrait selon les modalités que nous avons décrites dans le chapitre précédent.

L'utilisation des images d'autrui, des images ne montrant pas les traits physiologiques des personnes qui pourtant en endossent la responsabilité (*res gesta*), qui se l'approprient et les utilisent pour s'exprimer, se dire, et se représenter, prend selon nous un sens politique fort que les cinéastes, dont nous traiterons dans les prochains chapitres, ont mis en valeur les premières.

Le fait de « ne pas arriver à devenir "réel" et à incarner le "naturel" »¹⁸⁰ témoigne – selon l'interprétation que nous faisons des de Butler – d'un échec constitutif « de tous les accomplissements [de l'identité] »¹⁸¹ démontrant que tous ces lieux ontologiques (le réel, le moi, l'image) sont inhabitables. Au delà (ou comme conséquence) de leur portée politique, les pratiques identitaires basées sur la répétition subversive ou l'imitation parodique d'un modèle présumé être original libèrent également « un **rire subversif** »¹⁸² dans l'effet de pastiche, nous révélant que l'original, l'authentique, toute idée d'identité entendue comme une « profondeur irréductible et une substance intérieure »¹⁸³ et le réel lui-même sont des « effets » et des illusions.

180 *Ibid.*, p. 273.

181 *Ibid.*

182 *Ibid.*

183 *Ibid.*

Partie II

Analyses

Chapitre 1

L'attaque du corps du film : l'incision et le retrait de l'émulsion comme formes d'une (ré)écriture incarnée

Dans le chapitre précédent nous avons pu montrer – grâce aux réflexions de William C. Wees, Scott MacDonald, puis de Jean Petrolle, Virginia Wright Wexman et Robin Blaetz – que le remploi de matériaux filmiques pré-existants est une pratique courante dans le domaine de la cinématographie féminine.

Les films d'Abigail Child, Leslie Thornton et Su Friedrich – représentatifs selon Wees d'un changement et d'un subvertissement radical du « canon » du film d'avant-garde depuis les années quatre-vingt – ne sont que des exemples d'un phénomène plus large incluant la filmographie de cinéastes travaillant à cette époque dans le domaine du cinéma documentaire – Trin T. Minh Ha, Angela Ricci Lucchi, Chick Strand – aussi bien que dans celui de la recherche féministe et de la vague naissante du cinéma *queer* – comme Barbara Hammer, Cheryl Dunye et Su Friedrich par exemple – ou de la réalisation vidéo – comme Sadie Benning et Leslie Thornton – ou encore de la cinématographie expérimentale – comme Abigail Child et Peggy Ahwesh – dans une vaste tendance réunissant toutes ces expériences sous l'expression « *found footage film* ».

Ce chapitre veut éclaircir la raison pour laquelle nous avons opéré un choix à l'intérieur de ce vaste *corpus*, en ne nous concentrant que sur des films de seconde main réalisés à partir d'une intervention directe sur la matière pelliculaire. Ce contact tactile nous semble en effet transformer la pratique du remploi en une forme de réécriture charnelle et incarnée conférant à la formule « *found footage film* », couramment utilisée pour définir l'utilisation et l'hybridation entre sources filmiques disparates, la valeur d'une pratique identitaire fondée sur la répétition et la variation, l'identité et la différence et mettant particulièrement en relief le rapport entre corps et subjectivité.

1.1. *Found footage*, remploi, réécriture : quelques précisions terminologiques et méthodologiques

Comme nous l'avons évoqué dans les précédents chapitres, le terme *found footage* se prête à une certaine ambiguïté sémantique : signifiant littéralement *métrage trouvé*, il indique l'objet, et non pas le geste qui définit sa ré-appropriation et sa re-sémantisation¹. Nous utiliserons le terme « **remploi** »² pour désigner le geste à travers lequel un artiste s'approprie et re-contextualise des matériaux filmiques pré-existants.

Des films contenant du *found footage* peuvent ne pas être considérés comme des *found footage films*³ tout comme des films n'étant pas exclusivement composés de matériaux recyclés peuvent être considérés comme tels : tout dépend de leur usage et des méthodes par lesquelles ces fragments « nous invitent à les reconnaître en tant que *found footage*, en tant qu'images recyclées, en nous encourageant, de par cette auto-référentialité, à une lecture davantage analytique (ce qui n'exclue pas nécessairement une appréciation esthétique majeure) par rapport au matériau reçu originalement »⁴.

À partir du moment où la pratique du « remploi » provoque une réflexion sur l'image et en particulier sur son historicité – comme nous le soulignons dans le chapitre 2 en faisant référence à l'étude de Christa Blümlinger – plusieurs chercheurs⁵ ont alors ré-encadré l'esthétique du « film artistique d'archive »⁶ dans le contexte plus général de l'histoire du cinéma, de sa valorisation et de sa transmission.

1 Sur cet argument nous renvoyons à *supra*, partie I chapitre 2.2. et à la note n° 136 dans *supra*, partie I chapitre 3.3.

2 Cf. Nicole Brenez, Pauline Raymond, « Retours d'images – débuts du cinéma et pratiques du remploi », *Cinegrafie*, n° 14, 2001, pp. 234-241 ; Nicole Brenez, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », *CINÉMAS*, vol. 13, n° 1-2, automne 2002, pp. 49-67 ; Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, op. cit., ; André Habib, Michel Marie (sous la direction de), *L'avenir de la mémoire – Patrimoine, restauration et réemploi cinématographiques*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2013 ; André Habib « Archives, mode de réemploi. Pour une archéologie du *found footage* », *CINÉMAS*, vol. 24, n° 2-3, printemps 2014, pp. 97-122.

3 Cf. William C. Wees, *Recycled Images*, op. cit., pp. 3-4.

4 *Ibid.*, p. 11.

5 Cf. Jaimie Baron, *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, Routledge, London-New York, 2014.

6 Cf. La formule est de Sharon Sandusky, cf. id., « The Archeology of Redemption : Toward Archival Film », *Millennium Film Journal*, n° 26, 1992, pp. 2-25 est utilisée par Christa Blümlinger pour éclaircir la valeur du remploi du film d'archive dans le domaine de l'art, cf. *Cinéma de seconde main*, op. cit., p. 50.

Eric Thouvenel⁷ remarque par exemple comment au cours des deux dernières décennies l'intérêt pour les films de *found footage*, précédemment apanage des spécialistes du film expérimental ou d'avant-garde, concerne, de manière diversifiée, « les historiens » du cinéma. Son intuition trouve confirmation dans la multiplication croissante des études centrées sur la valorisation du film entendu en tant qu'*archive*, fragment, vestige, ruine de l'histoire culturelle du vingtième siècle⁸.

André Habib parle justement d'un « imaginaire de la ruine que l'on retrouve chez des cinéastes, des archivistes, des historiens qui ont révélé un intérêt inégalé jusque-là pour les débuts du cinéma, y compris – ce qui est neuf – pour les éléments anonymes, incomplets, les incunables indéchiffrables, le nitrate décomposé »⁹.

Dans la perspective d'autres chercheurs¹⁰, l'esthétique du film de *found footage* reflète les politiques et les processus actuels de la préservation, de la restauration et, plus en général, de l'exposition muséale. Le choix d'exposer et de rendre visibles au public des archives de films perdus¹¹ ou bien des « films artistiques d'archive » proprement dits, serait représentatif d'un renouvellement dans l'approche de l'historiographie du film des musées et des institutions. Le travail du EYE Filmmuseum d'Amsterdam en est représentatif. L'exposition « Found Footage : Cinema Exposed » organisée par EYE en 2011 représenterait justement l'aboutissement d'un parcours démarré par le Filmmuseum dans les années quatre-vingt, lorsque l'archive « implémentait la stratégie du remploi en

7 Cf. Éric Thouvenel, « How 'Found Footage' Films Made Me Think Twice about Film History », *op. cit.*

8 Cf. Alessandro Bordina, Sonia Campanini, Andrea Mariani (sous la direction de), *L'archivio / The Archive*, actes du XVIII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema / International Film Studies Conference (Udine, 5-7 avril 2011), Forum, Udine, 2012 ; Francesco Federici, Cosetta G. Saba (sous la direction de), *Art and Cinema as Archive. Form, Medium, Memory*, Mimesis International, Milan, 2014. Sur la conservation et la préservation des archives audiovisuels cf. Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2009 ; Julia Noordegraaf, Cosetta Saba, Barbara Le Maître, Vinzenz Hediger (sous la direction de), *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2013. Sur la relation entre médias et archéologie, cf. le séminaire de recherche du programme « Art contemporain et cinéma » intitulé « Archéologie des médias et histoire de l'art », organisé par Larisa Dryansky, Antonio Somaini, Riccardo Venturi en 2015-2016 à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) de Paris.

9 André Habib, *L'Attrait de la ruine*, *op. cit.*, en particulier voir p. 75.

10 Cf. en particulier Giovanna Fossati, « Found Footage, Filmmaking, Film Archiving and New Participatory Platforms », dans Marente Bloemheugel, Giovanna Fossati, Jaap Guldmond (sous la direction de), *Found Footage : Cinema Exposed*, Amsterdam University Press/EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam, 2011, pp. 177-184 ; Francesco Federici, « Archive, Found Footage, Exhibition. The Process of Reusing », dans Francesco Federici, Cosetta G. Saba (sous la direction de), *Art and Cinema as Archive. Form, Medium, Memory*, pp. 109-130.

11 Cf. Giulio Bursi, Simone Venturini (sous la direction de), *Quel che brucia (non) ritorna. What Burns (Never) Returns: Lost and Found Films*, Campanotto, Udine, 2011.

conséquence de l'affaiblissement du paradigme de l'auteur »¹², tout en livrant aux matériaux d'archive – notamment à travers la série de « compilations » de fragments anonymes intitulée *Bits & Pieces*¹³ – « toute la liberté dont ils avaient besoin pour être réutilisés »¹⁴.

Peter Delpet et Mark-Paul Meyer, quand ils étaient assistants du directeur du Nederlands Filmmuseum (aujourd'hui EYE Filmmuseum d'Amsterdam) Eric de Kuyper, commencèrent à propager un point de vue inédit sur la valeur historique de l'archive filmique anonyme, tout en soutenant l'idée suivante :

(...) [Filmmuseum's archives] contained a substantial amount of film fragments which could not be attributed to an author or fit into an aesthetic school. Pointing to a discrepancy between the theory of film history and film archival practice, the Filmmuseum's staff began to plea for new forms of presenting and valorising the fragments they found, which ultimately materialised in the *Bits & Pieces* project¹⁵.

Delpet, mettant en pratique cette idée, réalisa également des *found footage films* (par exemple *Lyrisch nitraat*, 1991) ensuite exposés – avec d'autres œuvres exemplaires de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi et Gustav Deutsch – à EYE pendant « Found Footage : Cinema Exposed » : le « film artistique d'archive » croisant et faisant écho dans ce sens aux choix et à l'intérêt de l'institution muséale pour la pratique du remploi du film. Dans une optique plus spécifique, Thouvenel saisit dans le film de *found footage* un modèle de réécriture de l'histoire¹⁶ qui concerne non seulement celle du film et du cinéma, mais également l'histoire culturelle du vingtième siècle dont le « film artistique d'archive » représenterait « une nouvelle version » donnant justement une visibilité à l'histoire

12 Francesco Federici, « Archive, Found Footage, Exhibition. The Process of Reusing », *op. cit.*, p. 120.

13 Eric de Kuyper, lorsqu'il était directeur du Nederlands Filmmuseum, présentait en guise d'introduction aux séances, des séries de films de *compilation* composés de fragments anonymes provenant de la collection du musée, cf. Eric de Kuyper, « Fragments de l'histoire du cinéma. Quelques remarques sur la problématique du fragment », *Hors cadre*, n° 10, 1992, pp. 45-52 ; Christian Olesen, « Found footage photogénie: An interview with Elif Rongen-Kaynakçi and Mark-Paul Meyer », *Necsus. European Journal of Media Studies*, «Waste », automne 2013, http://www.necsus-ejms.org/found-footage-photogenie-an-interview-with-elif-rogen-kaynakci-and-mark-paul-meyer/#_edn1.

14 Francesco Federici, « Archive, Found Footage, Exhibition. The Process of Reusing », *op. cit.*, p. 120.

15 Christian Olesen, « Found footage photogénie: An interview with Elif Rongen-Kaynakçi and Mark-Paul Meyer », *op. cit.*

16 Éric Thouvenel, « How 'Found Footage' Films Made Me Think Twice about Film History », *op. cit.*, p. 98.

« comme elle n'a jamais été auparavant »¹⁷.

L'argumentation de Thouvenel – bien que centrée sur l'étude d'un ensemble d'objets ne faisant pas partie de notre *corpus* – se construit en relevant une série d'éléments ultérieurs éclaircissant la trajectoire interprétative qui guidera notre approche de l'étude des pratiques du remploi développées dans le cadre du *cinéma expérimental féminin* (cf. *supra*, partie I, chapitre 3.3.) ; en premier lieu le fait que la majorité des auteur(e)s de films de *found footage* privilégient l'emprunt de matériaux provenant d'**histoires « mineures » du cinéma**.

Chez Bill Morrison, Gustav Deutsch, Ken Jacobs, Gianikian et Ricci Lucchi, le refus intentionnel de se confronter avec les œuvres des « auteurs » ayant établi « l'Histoire » du cinéma du vingtième siècle, est par exemple interprété par Thouvenel comme une spécificité révélant le statut ambigu de l'auteur de films de *found footage*¹⁸. Le chercheur relie cette attitude au désir de l'auteur de faire ressurgir et de donner une nouvelle visibilité à ce qui a été historiquement oublié : « réalisateurs oubliés, films oubliés, personnes oubliées »¹⁹. D'autre part, il l'explique comme une conséquence de la difficulté de s'approprier et d'injecter de nouveaux signifiés – mais également une marque de soi – parmi des images déjà authentifiées, déjà signées²⁰.

Même chez des cinéastes comme Matthias Müller et Christoph Girardet, qui basent leur travail sur le remploi d'images empruntées à des œuvres de « grands auteurs » – notamment des films d'Alfred Hitchcock dans *Phoenix Tapes* (Müller et Girardet, 1998) – Thouvenel reconnaît la visée analytique et critique des gestes dévoilant des contenus restés, dans les films de départ, à l'état latent. Le remploi du *found footage* est donc interprété par Thouvenel comme une tentative de refonder une histoire du cinéma *sans* les noms des grands auteurs²¹ pouvant en outre véhiculer des nouvelles représentations du monde et de l'humain. De par sa nature intrinsèquement analytique et auto-réflexive, le remploi est contemplé par conséquent comme une pratique à forte vocation didactique,

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*, p. 99.

20 *Ibid.*

21 Sur l'hypothèse d'une histoire du cinéma « sans noms », cf. Diego Cavallotti, Federico Giordano, Leonardo Quaresima (sous la direction de), *A History of Cinema Without Names. A Research Project*, *op. cit.*

scripturale, voire historiographique²².

Nombre d'artistes ont remis en effet en lumière les images des premiers temps du cinéma. Ken Jacobs, dans *Tom, Tom, the Piper's Son* (1969)²³ dilate les dix minutes du film original, portant le même titre et réalisé en 1904 par Billy Blitzer, en deux heures de patiente analyse et de reprise : en isolant des fragments, en utilisant le ralenti ou l'arrêt sur image, le cinéaste rend ainsi visible ce qui se « cachait » dans le film original.

Le déjà évoqué Ernie Gehr (cf. *supra* partie I, chapitre 3.4.), dans *Eureka* (1974)²⁴ remploie une pellicule tournée en 1905 à San Francisco intitulée *A Trip Down Market Street Before the Fire* de la durée de neuf minutes et demi. Le film de Gehr dure au contraire une demi-heure, chaque photogramme étant re-photographié huit fois par rapport au matériau d'origine faisant émerger, en dilatant à l'extrême leurs images, les gestes et les mouvements des personnages.

Au contraire, dans *Intolerance (abridged)* (1975), Standish D. Lawder réduit l'œuvre originale de D.W. Griffith (*Intolerance*, 1916), à l'origine d'une durée de trois heures, à un film de quinze minutes montrant, en respectant l'ordre chronologique, seulement un des vingt-six photogrammes issus du film, procédé similaire à celui que Joseph Cornell avait utilisé en 1939 (dans *Rose Hobart*) en réarrangeant un numéro limité de photogrammes tirés du film *East of Borneo* (George Melford, 1931).

Tous ces films, jouant sur la durée et par conséquent sur la temporalité historique des films originaux, réactualisent et célèbrent une mémoire filmique tout en soulignant en même temps l'écart – à la fois « historique, critique ou archéologique »²⁵, pourrait-on dire pour utiliser une formule forgée par Christa Blümlinger – séparant les contextes – de production et de réception – dans lesquels les deux film, l'original et la réactualisation, revivent

22 Cf. Éric Thouvenel, « How 'Found Footage' Films Made Me Think Twice about Film History », *op. cit.*, p. 100.

23 Sur Ken Jacobs, cf. *Trafic*, n° 59 (ensemble de textes consacré à l'œuvre du cinéaste), automne 2006 ; sur *Tom, Tom, the Piper's Son* cf. Ian Christie, « *Tom, Tom, the Piper's Son/Imitation of life* », *Sight and Sound*, vol. 18, British Film Institute, Londres, août 2008, pp. 30-37 ; *Exploding*, hors-série, Ken Jacobs. *Tom, Tom, The Piper's Son*, *op. cit.*

24 Sur *Eureka* d'Ernie Gehr cf. André Habib, « Le cinéma de réemploi considéré comme une 'archive'. L'exemple de *A Trip Down Market Street* (1906) et *Eureka* (1974) », dans André Habib, Michel Marie (sous la direction de), *L'avenir de la mémoire – Patrimoine, restauration et réemploi cinématographiques*, *op. cit.*, pp. 147-158 ; Christa Blümlinger, « Cinéma d'avant-garde et cinéma des premiers temps : le paradigme de la répétition », dans id., *Cinéma de seconde main*, *op. cit.*, pp. 91-113 ; id., « Lumière, the Train and the Avant-Garde », dans Wanda Strauven (sous la direction de), *The Cinema of the Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006, pp. 245-264.

25 Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main*, *op. cit.*, p. 13.

ensemble.

C'est dans ce sens que le film de *found footage* démontre aux yeux de Thouvenel que « le cinéma est moins un art de la reproduction qu'un art de la répétition et de la variation »²⁶ et que la pratique du remploi peut être mobilisée pour mettre en question les modalités à travers lesquelles l'histoire du cinéma a été reçue, transmise et écrite dans le temps²⁷.

Les films de *found footage* rendent en effet visibles les différences et les transformations technologiques, productives et réceptives, séparant l'original de sa (ses) copie(s), alors que la théorie et l'histoire « avec les mots comme seule arme à leur disposition, souvent faillit le but de le démontrer clairement »²⁸.

La dimension historiographique et archéologique du remploi – conséquente non seulement du fait que les films de *found footage* remettent en lumière des films oubliés mais qu'il rend également visible des contenus inattendus et invisibles jusqu'au moment de leur relecture – s'apparente à une nostalgie, ou bien à un véritable attrait – pour la dimension temporelle et périssable du film et de la matière pelliculaire. Christa Blümlinger, comme nous le verrons ultérieurement, saisit justement dans « **l'esthétique de la décomposition** »²⁹, une des spécificités saillantes du remploi artistique du film, alors qu'André Habib – comme nous l'annoncions plus haut – inscrit certaines œuvres – notamment celles de Bill Morrison, Peter Delpout, Jürgen Reble, Éric Rondepierre et Louise Bourque (dont nous analyserons le travail dans le chapitre suivant)³⁰ – dans le sillage d'une « **esthétique des ruines** »³¹ mettant en valeur « une poétique du fragment ainsi que des propriétés matérielles de la pellicule travaillée par le temps »³² pour prendre à

26 Éric Thouvenel, « How 'Found Footage' Films Made Me Think Twice about Film History », *op. cit.*, p. 102.

27 Cet aspect est souligné également par Blümlinger lorsqu'elle relève que « la pratique du *found footage* vise aussi à montrer qu'on ne voit jamais deux fois le même film. Et que le cinéma (et l'histoire du cinéma) est profondément tributaire du temps, le temps comme expérience (durée de la représentation) et comme époque (le contexte historique ou social de la vision) ». Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main*, *op. cit.*, p. 31.

28 *Ibid.*

29 Cf. Christa Blümlinger, « Esthétique de la décomposition », dans *id.*, *Cinéma de seconde main*, *op. cit.*, pp. 49-61.

30 André Habib reporte notamment les exemples de *Decasia: The State of Decay* (2001, Bill Morrison), *Lyrisch Nitraat* (1991, Peter Delpout), *Passion* (1989), *Das Goldene Tor* (1992), *Instabilie Materie* (1995) de Jürgen Reble, *Précis de décomposition* (1993-1995) et *Moires* (1996-1998) d'Éric Rondepierre, *Self-Portrait Post-Mortem* (2002) et *L'Éclat du mal* (2005) de Louise Bourque.

31 Cf. André Habib, « Le goût de l'archive et l'attrait de la ruine », dans *id.*, *L'Attrait de la ruine*, *op. cit.*, pp. 75-84.

32 *Ibid.*, p. 76.

rebours le temps des images et ainsi produire une nouvelle impression de l'histoire.

(...) Ces œuvres tendent à arracher les images à leur récit particulier pour les introduire dans une autre tragédie, celle du temps, qui dramatise de façon singulière l'histoire des films. Elles s'intéressent à *ce qui se passe* au film, au photogramme individuel, aux puissances figurales de la décomposition du nitrate, aux effets de sens ou de récit qu'engendre le couplage de fragments hétérogènes, ou encore à l'inconscient visuel d'une époque, que le ralentissement, le recadrage ou le montage permettent de révéler. Ces œuvres valorisent donc les propriétés de la matière et les nouvelles mises en images que la ruine rend possibles : luminosité instable, poudre écaillée des visages, explosions violentes de couleur, moiré incandescent de la grisaille, effet d'embrasement, dislocation du cadre, désaccord des plans³³.

Le projet scriptural et historiographique sous-jacent à la pratique du remploi se couple donc (dans la perspective de Blümlinger et d'Habib) à un **attrait presque fétichiste**³⁴ pour la matière et sa décomposition, jusqu'à l'accomplissement d'expériences qui accélèrent le processus de mort des images tout en les revitalisant dans le même temps.

C'est d'ailleurs ce qu'affirme également le conservateur Paolo Cherchi Usai lorsqu'il voit justement dans la *mort du cinéma* et dans la « destruction des images »³⁵ la seule condition possible de l'historiographie : seul le danger de la destruction établit une interprétation possible du matériau filmique.

C'est dans cette phénoménologie de la lecture et de la (ré)écriture – c'est-à-dire entre les différentes modalités de lire et de (ré)écrire l'histoire du cinéma à travers le geste, à la fois archéologique et nostalgique, du remploi d'images – que se situe le travail des cinéastes que nous analyserons dans ce chapitre.

Toutes travaillent à partir de matériaux filmiques non-originaux mais dans aucune de ces œuvres le film-source n'est assimilable à un patrimoine cinématographique collectif.

Il s'agit d'objets trouvés, de *home movies*, de film pornographiques ou scientifiques ou bien de fragments audiovisuels anonymes. Le travail des cinéastes que nous considérerons implique donc moins une approche cinéphile – comme c'était au contraire le cas pour les

33 *Ibid.*, p. 82.

34 Ce « fétichisme » du nitrate est mis en lumière par Paolo Cherchi Usai lorsqu'il écrit « Est-ce du fétichisme ? Oui, dans la mesure où le fétichisme – l'art d'établir une relation physique avec un objet du désir au-delà de la satisfaction du plaisir – peut mener à une forme de connaissance » (Paolo Cherchi Usai, « An Epiphany of Nitrate », dans Roger Smith (sous la direction de), *This Film is Dangerous : A Celebration of Nitrate Film*, FIAF, Bruxelles, 2002, p. 129, cité et traduit par André Habib, *L'Attrait de la ruine*, *op. cit.*, p. 94).

35 Cf. Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema*, *op. cit.*, en particulier voir p. 18.

Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard que nous analysons dans le deuxième chapitre (cf. *supra*, partie I, chapitres 2.1. et 2.2.) – qu'une réflexion historique et critique sur le cinéma entendu comme dispositif ayant façonné l'expérience perceptive des sujets modernes et contemporains, et en particulier en tant que stratégie de contrôle et de production de la subjectivité ou « technologie de genre »³⁶.

Ce fonctionnement critique du remploi s'exprime à travers des formes d'intervention directe de l'artiste sur la surface des pellicules déjà tirées. Nous concentrerons donc notre attention sur deux gestes en particulier : l'un qui relève de *l'écriture*, par incision directe de mots et de phrases sur l'émulsion d'un film-source ou par la mise en œuvre de dispositifs spécifiques de re-montage/collage, l'autre qui prévoit *l'effacement*, c'est-à-dire le retrait de strates d'émulsion et donc de parties d'image, par imbibition dans des fluides chimiques ou organiques.

Ces deux gestes nous semblent en effet circonscrire la pratique du remploi dans la perspective de la réécriture – à la fois archéologique/historiographique et nostalgique/mémorielle que nous venons de décrire – et qui, dans le contexte *du cinéma expérimental féminin*, se décline de manière fortement significative vers l'expression du soi. Le contexte de provenance des films ré-utilisés, aussi bien que les modalités de leur remploi, nous semble en effet inscrire les travaux que nous analyserons par la suite dans la trajectoire mise en lumière par Eric Thouvenel et souligner ainsi la volonté de ces cinéastes non seulement de **réécrire** mais également de **graver la marque de leur signature** dans l'histoire.

Dans le « spectrum » rassemblant les différentes typologies du film de *found footage* saisi par William C. Wees dans *Recycled Images*, le chercheur définit la stratégie du montage/collage comme « la modalité plus efficace pour exposer les implications politiques et sociales du *found footage* tout en l'adaptant, dans le même temps, aux exigences de l'art quintessentiel du vingtième siècle, à savoir, le collage »³⁷. D'un côté de ce « spectrum », il situe notamment des travaux de remploi dominés par un « esprit de non-intervention »³⁸, comme *Perfect Film* (1986) de Ken Jacobs, ou *Works and Days* (1969) d'Hollis Frampton, montrant des pellicules anonymes trouvées telles quelles, sans montage

36 Cf. Teresa de Lauretis, « La technologie du genre », *op. cit.*

37 William C. Wees, *Recycled Images*, *op. cit.*, p. 4. Notre traduction.

38 *Ibid.*, p. 7.

et sans intervention ultérieure que l'ajout, de la part de l'auteur, du titre (et d'un logo dans le cas de Frampton)³⁹, selon un geste proche en ce sens de l'art *ready-made*.

Au milieu de ce « spectrum », Wees situe par contre des films dont la technique de montage/collage « exploite les différences entre l'image originale et ses fonctions présentes »⁴⁰ (notamment à travers deux processus associatifs : l'un, plus rare, crée une continuité narrative par des associations immédiates entre deux photogrammes, l'autre plus courant, qui associe les photogrammes de manière métaphorique, thématique ou conceptuelle) dont ferait partie entre les autres les film de Chick Strand (*Loose Ends*, 1979) et d'Abigail Child (*Mercy*, 1989).

Enfin, à l'extrémité opposée de ce « spectrum », Wees place les films de *found footage* dont le métrage original a été « *scratché*, rayé, perforé, peint, teint, décoloré, altéré chimiquement ou soumis à des techniques variées de ré-impression optique qui changent radicalement son apparence »⁴¹. Heather McAdams, Caroline Avery, Cécile Fontaine ou Peggy Ahwesh – dont nous analyserons le travail dans la dernière partie de ce chapitre – s'approprient une approche dont les origines remontent à la tradition du cinéma graphique et pictural de maîtres comme Len Lye, Norman McLaren et Harry Smith⁴² pour ré-assembler enfin les morceaux *scratchés*, peints, fragmentés en unités minimales dans des constructions-collages évoquant le pop art et l'expressionnisme abstrait. Les effets visuels ajoutés par ces cinéastes sur le matériau-source affirment, selon le chercheur « le pouvoir individuel du *filmmaker* de s'approprier des images publiques pour leur emploi personnel »⁴³ tout en contraignant la « circulation ininterrompue et la réception superficielle des images des médias de masse »⁴⁴.

Entre l'esprit de « non-intervention » – se déployant à travers la simple copie du matériau-source obtenu par l'emploi de la tireuse optique – et « l'emploi personnel » inhérent aux gestes d'intervention majeure – dus à la manipulation, voire même à l'agression matérielle du support – s'explicite toute l'ambigüité, mais également toute la potentialité critique et

39 Dans le cas de *Perfect Film* il s'agit d'une série d'interviews sur l'assassinat de Malcom X, trouvées par hasard par Jacobs, dans le cas de *Work and Days* d'un documentaire montrant un homme et une femme plantant des plantes dans leur jardin.

40 William C. Wees, *Recycled Images*, *op. cit.*, p. 12.

41 William C. Wees, *Recycled Cinema*, *op. cit.*, p. 26.

42 Cf. William C. Wees, *Recycled Cinema*, *op. cit.*, en particulier pp. 26-32.

43 *Ibid.*, p. 31.

44 *Ibid.*

discursive de la pratique du emploi.

Chez les artistes que nous analyserons, l'art de la copie rejoint en effet également le plaisir de détruire la copie : l'emploi de la tireuse optique se couple à l'inclusion « d'erreurs », de traces, de trous, d'incisions aussi bien qu'à des expériences accomplies sur la bande sonore – conçue non pas pour accompagner mais au contraire pour déranger et accroître le chaos de signes illisibles évoluant sur la bande visuelle – et compliquer ainsi la relation entre ce qui est dit et ce qui est incisé, entre le fond et la surface de l'image selon une attitude qui nous rappelle le principe du *montage hiéroglyphe* et, par conséquent, celui de l'*écriture* cinématographique élaboré par Marie-Claire Ropars.

Dans ce sens, si dans l'ensemble des œuvres que nous analyserons la nature non-originale des matériaux utilisés ne semblerait indiquer qu'un travail récursif et anonyme mis en œuvre par des cinéastes/*scripteuses* intéressées uniquement à copier, comme l'écrivain *Bartleby* de Melville, ou bien à ré-attribuer aux images leur visibilité perdue, l'intervention matérielle sur la pellicule, localisant les indices d'une différence radicale instituée entre l'originale et la copie, ouvre une toute autre perspective.

La perspective « horizontale », à partir de laquelle le matériau de départ est choisi, re-photographié et re-produit, se couple à la « verticalité » ouverte – pendant ce même processus reproduction – par des gestes – comme justement celui de l'incision ou bien de l'enlèvement de l'émulsion – qui confèrent à l'image originelle une nouvelle profondeur.

L'intervention physique sur la pellicule – et en particulier la déchirure et la détériorisation volontaire du support – nous semble ainsi modeler ou bien accélérer une forme de *contact* qui transforme les gestes de la répétition et de la copie – impliquant par définition un automatisme quasiment impersonnel et anonyme – dans une dynamique de subjectivation qui, sur et par le corps du film, donne à la lecture les mêmes dynamiques que celles de la (ré)écriture. Dans ce sens, la nature tactile inhérente aux gestes de ré-élaboration accomplis par les cinéastes prises ici en considération se font, à notre avis, véhicules d'une dynamique « d'incarnation », de transsubstantiation du corps dans l'image⁴⁵, permettant en même temps la transformation de ce qui relève de l'organique, du

45 Cf. Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts, Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkley-Londres, 2004, en particulier pp. 60-61. Nous privilégions la traduction française (« incarnation ») du terme anglais « embodiment » pour mettre en valeur la perspective phénoménologique utilisée par Sobchack. En faisant référence à la réflexion de Merleau-Ponty, Sobchack dans *Carnal Thoughts* affirme en effet que « les films provoquent en nous des 'pensés charnelles' »

corruptible et de l'immobile – les images inscrites sur les matériaux de départ – en des figures mobiles, fuyants, informes.

Ces gestes de réécriture nous semblent donc affirmer, aussi bien à travers la répétition que dans la fragmentation d'images pré-existantes, une tension entre le désir d'effacer et de produire techniquement la représentation d'une subjectivité qui est *performative* dans le sens évoqué par Judith Butler. Comme nous l'annoncions dans le chapitre précédent, nous extrairons alors les notions de « répétition subversive » et « d'imitation parodique » du contexte de la philosophie de Butler pour analyser des formes de lecture (répétition) et de réécriture (intervention pragmatique sur l'image) qui dévoilent à notre avis la dimension autoportraitiste du remploi selon les deux axes que nous avons mis en lumière : l'archéologie (inhérente au désir de remettre en lumière des contenus autrement invisibles) et la nostalgie (révélant une attraction pour la dimension temporelle et corruptible du nitrate et donc comportant une accélération du processus de sa décomposition).

1.2. La détérioration de la surface. Frédérique Devaux, les lettres, les lettrismes, et le plaisir de la ciselure

Le travail accompli par Hollis Frampton dans (*nostalgia*) se basait, déjà en 1971, sur le principe d'une déconstruction/décomposition mémorielle. En ne montrant de son corps que ses mains, l'auteur détruisait devant les yeux du spectateur des photographies tirées de son album personnel. Frampton se « dépossédait » ainsi des images en les brûlant devant nous, tout en confiant l'autorité de l'énonciation, en voix *off*, à son collègue et ami Michael Snow. Raymond Bellour, dans *L'Entre-Images*, cite (*nostalgia*) afin de souligner un des aspects saillants de ce qu'il appelle l'**autoportrait**. Le chercheur évoque notamment l'acte destructeur de Frampton comme une expérience « qui, pour être de nature autobiographique, est

enracinant et informant plus consciemment notre capacité analytique » (notre traduction). Le corps vivant [the *living-body*] dans le monde opérerait selon Sobchack une *commutation* et une transsubstantiation des capacités sensorielles et pratiques. Au même titre la technologie cinématographique aurait su fournir au film un *corps* que l'on peut selon Sobchack considérer « vivant » par sa capacité de commutation et de traduction du perceptif dans l'expressif et vice-versa. Sur ce point voir également id., « Film's Body : A Brief Intentional History », dans *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Princeton, 1991 en particulier p. 248. Sur la notion « d'incarnation » appliqué au film expérimental cf. en particulier Laura U. Marks, *Touch, Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002 et id., « Loving a Disappearing Image », *op. cit.*

aussi son contraire »⁴⁶ : en effet, l'autobiographie ici, dit Bellour, « se consume, condamnée au retrait par la violence du dispositif-cinéma, de la puissance de négatif qui le mine »⁴⁷.

À travers le cas représentatif des films de la cinéaste française **Frédérique Devaux**, nous essayerons de saisir, dans une forme particulière de *contact* avec le film, la dimension subjective que dans certains cas le geste de la réécriture nous semble impliquer⁴⁸.

Christa Blümlinger ouvre une partie de son ouvrage *Cinéma de seconde main* en évoquant également (*nostalgia*) de Frampton comme un modèle de référence pour définir ce qu'elle appelle une « **esthétique de la décomposition** ». Elle se concentre par la suite sur une série de films de *found footage*, ou bien de « films artistiques d'archive » qui soulignent ou accélèrent le processus de dégénérescence, et donc la dimension nostalgique et mélancolique de l'image filmique « doublement exposée à sa disparition » : matériellement, en tant que « 'dernière' copie livrée à l'oubli et à l'effacement au fond d'une archive », immatériellement « dans la projection de son insaisissabilité permanente »⁴⁹.

Cette esthétique de la déconstruction, de la ruine, des vestiges des films nitrate en cours de décomposition, se rattache aussi – selon Blümlinger – à une réflexion sur la notion de *l'informe* (dans son acception lyotardienne) mais aussi à ce que Jacques Derrida, dans son *Mal d'archive*, nommait *an-archive*, c'est-à-dire « la pulsion de mort qui menace l'archive, la volonté d'effacer toute trace »⁵⁰.

Dans notre cas, il s'agira d'interpréter l'utilisation de certaines techniques de réalisation de films artistiques d'archive comme témoignage de la volonté d'effacer, mais aussi de « sauvegarder », toute trace de *soi*.

Le mouvement *lettriste*⁵¹ fondé par le théoricien, plasticien et cinéaste d'origine rou-

46 Raymond Bellour, *L'Entre-Images*, *op. cit.*, p. 207.

47 *Ibid.*

48 Sur ce point, cf. Martine Beugnet, Kim Knowles, « The Aesthetics and Politics of Obsolescence : Hand-made film in the era of the digital », *MIRAJ, Moving Image Review and Art Journal*, vol. 2, n° 1, avril 2013.

49 Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main*, *op. cit.*, p. 50.

50 *Ibid.* p. 52. Sur la notion d'*an-archive* cf. notamment Jacques Derrida, *Mal d'archive, une impression freudienne*, Galilée, Paris, 1995, voir en particulier pp. 24-25.

51 Sur le rapport entre le mouvement lettriste et le cinéma cf. notamment Frédérique Devaux, *Le cinéma lettriste (1951-1991)*, *op. cit.*; Roland Sabatier, Anne-Catherine Caron, *L'anti-cinéma lettriste (1952-2009)*, Ed. Zero Gravità, Sordevolo, 2009; Kaira M. Cabañas, *Off-Screen Cinema: Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde*, University of Chicago Press, Chicago, 2014. Dans le cadre du séminaire de l'INHA de Paris « Écrans exposés. Art contemporain, cinéma, média », Riccardo Venturi et Géraldine Sfez ont organisé en février 2015 la journée d'étude, à laquelle j'ai participé, intitulée « Débordements. Cinéma lettriste et situationniste ». Cf. le lien <http://www.inha.fr/fr/agenda/parcourir-par-annee/en-2015/fevrier-2015/detournements-cinema-lettriste-et-situationniste.html>.

maine Isidore Isou⁵² en 1951, lorsqu'il réalise son film-manifeste *Traité de bave et d'éternité*, est cité par Blümlinger comme un des exemples de son argumentation.

Le mouvement connaîtra une renaissance en 1952 : le regroupement de *lettristes* « dissidents » composé – entre autres – par Guy Debord⁵³, Gil Wolman et Serge Berna – sera désavoué par Isou après un scandale concernant une « action » collective ayant eu lieu à Paris lors de la sortie de *Les feux de la rampe* (1952) de Charlie Chaplin. Debord fondera alors *L'internationale lettriste*, mouvement qui sera ensuite nommé *Internationale situationniste*⁵⁴.

Frédérique Devaux rejoindra le courant *lettriste* « isouien » en 1980⁵⁵ : au cours de cette décennie elle réalisera un ensemble de films et publiera une série de textes-phares⁵⁶ sur l'histoire du mouvement.

Comme nous le verrons, dans ce **premier ensemble d'œuvres** – réalisées entre les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix – Devaux proposera une nouvelle conception de certaines notions fondamentales du *lettrisme*, comme celles de *hypergraphisme*, de *ciselure* et de montage *discrépant*.

Bien que les trois néologismes soient des parties intégrantes du vocabulaire cinématographique du *Traité*, c'est la notion de « **hypergraphie** », une « super-écriture de signes de toutes espèces et de tous les temps, existants ou imaginaires »⁵⁷ qui, du point de vue de De-

52 Cf. Frédérique Devaux *Entretiens avec Isidore Isou*, *op. cit.* et *id.*, *Le Traité de bave et d'éternité d'Isidore Isou*, *op. cit.* ; Bernard Girard, *Lettrisme – L'ultime avant-garde*, Les presses du réel, Dijon, 2010.

53 Sur le cinéma de Guy Debord cf. e particulier Mario Perniola, *I situazionisti: il movimento che ha profetizzato la società dello spettacolo*, Castelvecchi, Roma, 2005 ; Fabien Danesi, *Le cinéma de Guy Debord ou la négativité à l'œuvre*, Paris Expérimental, Paris, 2011.

54 Cf. le recueil de douze numéros de la revue *Internationale situationniste*, Arthème Fayard, Paris, (1970) 1999 et Guy Debord, *Rapport sur la construction des situations*, Mille et une Nuits, Paris, (1957) 1999.

55 Sur cet argument cf. notamment Éric Thouvenel, Carole Contant, *Fabriques du cinéma expérimental*, Paris Expérimental, Paris, 2014, notamment la partie intitulée « Du film comme activité matérielle » où se trouve un entretien de Frédérique Devaux de 2011 intitulé « Le continent des signes » (pp. 25-47). Ici la cinéaste explique son rapport, assez complexe au demeurant, avec le lettrisme. Après avoir rencontré Maurice Lemaître et découvert son œuvre (notamment lors d'une rétrospective qui lui est dédiée au Centre Pompidou en 1980) elle réalise son premier film, *Film avec pellicule* (1980) suivant les encouragements de Lemaître lui-même. Bien qu'en avouant ressentir une filiation par rapport au mouvement, Devaux affirme ne pas « appartenir » au groupe lettriste, tout en spécifiant de l'avoir plutôt « accompagné » jusqu'à la moitié des années quatre-vingt-dix, où elle arrête de fréquenter le groupe, « sans cesser d'en parler ou d'en propager les idées » (p. 28).

56 Frédérique Devaux, *Le cinéma lettriste (1951-1991)*, *op. cit.* ; *id.* *Entretiens avec Isidore Isou*, *op.cit.*, *Le Traité de bave et d'éternité d'Isidore Isou*, *op.cit.*

57 Cf. Frédérique Devaux, « Je veux un paradis ou un enfer pour moi tout seul », dans Nicole Brenez, Christian Lebrat (sous la direction de), *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimentale en France*, Cinémathèque Française/Mazzotta, Paris, 2001, pp. 197-199.

voux, a véritablement joué le rôle de pivot en mettant en lumière l'esprit des gestes artistiques *lettristes* les plus disparates. Maurice Lemaître⁵⁸, cinéaste et artiste proche du courant isouien des années cinquante, réalisera des toiles – comme *Canaille III* (1953)⁵⁹ – en les définissant comme des *hyperautobiographies* : « des autoportraits à l'huile sur photo *ciselée* ». Le verbe *ciseler*, ou le terme *ciselure*, ont la même racine étymologique que *ciseaux* et indiquent le geste de *coupure* – matérielle ou symbolique – qu'Isou aurait accompli avec son *Traité* en inaugurant une deuxième phase de l'histoire du cinéma (la phase *ciselante*), opposée à la première phase, dite *amplique*, inaugurée par les frères Lumière.

La *ciselure*, c'est-à-dire tout geste qui implique l'emploi d'aiguilles, encre, acide et autres moyens mécaniques ou chimiques, véhiculerait – au cinéma comme en peinture – la destruction d'une image-source, le détournement de sa fonction première, et ainsi le déploiement de cette « super-écriture » comprenant toute lettre et tout signe nommé *hypergraphisme*.

Par le biais de ce geste d'agression à la limite de l'iconoclastie, où la matérialité « révolue de la pellicule » sert de base à des attaques et à « des affrontements de mouvements et de formes »⁶⁰, la cible du cinéma *lettriste* est la pellicule ou le photogramme déjà tiré.

Isou, dans le *Traité*, inaugure la phase *ciselante* du cinéma en s'attaquant aussi bien à des *stock-shots* du Service Cinématographique du Ministère des Armées qu'à des plans tournés par lui-même dans les rues de Saint-Germain-des-Prés. Dans ce dernier cas, les portraits d'acteurs ou auteurs connus – Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Jean-Louis Barrault par exemple – sont soumis, par une intervention manuelle qui se rapproche d'une véritable exécution, « à la même loi de l'invisibilité que les autres photogrammes »⁶¹. La tête d'Isou y apparaîtra une fois seulement, mais à l'envers.

La notion de **montage *discrépant*** suit cette même logique : déranger à la fois la vue et l'ouïe, rompre les associations naturelles du langage cinématographique (entre son et

58 Sur les rapports entre Lemaître et le cinéma lettriste cf. Maurice Lemaître, *Le café-cinéma Lemaître. Huit films lettristes 1967-1969*, Paris Expérimental, Paris, 2004 ; id., *Avant toute nouvelle interview. Le syncinéma, la ciné-hypergraphie et le film imaginaire*, Paris Expérimental, Paris, 2005 ; id., *Œuvres de cinéma (1951-2007)*, Paris Expérimental, Paris, 2007.

59 Cf. Joëlle Moulin, « Maurice Lemaître et l'hyperautobiographie (*Vies de M.B. V : Tunisie, Tunisie*) », dans Nicole Brenez, Christian Lebrat (sous la direction de), *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimentale en France*, op. cit., pp. 200-202.

60 Cf. Frédérique Devaux, « Je veux un paradis ou un enfer pour moi tout seul », op. cit., p. 198.

61 Cf. Frédérique Devaux, *Traité de bave et d'éternité d'Isidore Isou*, livret contenu dans l'édition en dvd du film, paru chez *Re: Voir*, p. 6.

image) en insérant dans la linéarité du récit des amorces, rayées ou non, aptes à **séparer la bande sonore de la bande visuelle**, autrement dit « l'oreille de son maître cinématographique, l'œil » : ce faisant, l'écart son/image devient une démarche d'écriture où l'image fonctionne comme les « italiques » d'un texte émergeant sous la surface.

Dans sa première période de réalisation, Frédérique Devaux s'applique à donner un pendant pratique à ces théories. Le film *Imagogie* (1981)⁶² – un néologisme qui couple le mot *image* au mot *démagogie* – est réalisé suite à l'incorporation de chutes de film super-8 à un support 16mm. Le résultat est produit par le biais d'un « travail de *ciselure* visant à retrouver le tracé plastique initial des images qui ont été plus ou moins effacées par des procédés mécaniques ou chimiques »⁶³.

Ces mots, accompagnant les notes de réalisation du film du distributeur parisien « Light Cone »⁶⁴, sont à interpréter comme la note d'intention d'un parcours artistique qui, jusqu'aux années deux-mille, se divisera en deux parties.

Dans la première, la lettre écrite ou parlée joue le rôle principal : travaillée comme un signe linguistiquement « vide » elle est incisée directement sur l'émulsion ou découpée d'un film ou d'un journal, constituant ainsi l'élément principal d'un alphabet « universel » purement graphique, se détachant d'un fond – l'image-support – rendu transparent.

Dans la seconde partie, le « fond » gagne la primauté sur la lettre écrite ou parlée. Dans cette deuxième phase de la production de la cinéaste, tant la « chair » – c'est-à-dire les figures impressionnées sur la pellicule originale – que les « os » – c'est-à-dire la structure de l'émulsion du film de *found footage* – sont agressées, *ciselées*, détruite et recomposées, dans une sorte de composition-puzzle à son tour scandée par un montage *discrépant*, des répétitions en *loop*, des phrases ou des chants berbères⁶⁵, où le rapport alterné de bruisse-

62 France, 16mm, couleur, son, 6'30", Light Cone.

63 *Ibid.*, p. 5.

64 « Light Cone » est un organisme de distribution, exposition, conservation du film expérimental basé dans le XIXème arrondissement de Paris. La collection, établie par Yann Beauvais et Miles McKane en 1982, compte désormais plus de 3700 films, vidéos et travaux numériques. Depuis 1999, l'organisation collabore avec les Archives du film Expérimental d'Avignon (France) mettant à disposition une série de documents et de textes accessibles à la consultation. C'est sur la base de données de cet organisme (à la fois sur les archives audiovisuelles que sur la documentation bibliographique) que nous avons organisé la majeure partie de nos recherches. cf. www.lightcone.org.

65 Comme nous le verrons par la suite, les origines kabyles de Devaux constituent une source d'inspiration fondamentale de ses travaux. En mars 2016, elle publiera notamment un livre dédié à l'histoire du cinéma kabyle. Cf. Frédérique Devaux Yari, *De la naissance du cinéma kabyle au cinéma amazigh*, L'Harmattan, Paris, 2016. Sur ce point cf. Florent Guézengar, « De la naissance du cinéma kabyle », (critique du livre), *Cahiers du Cinéma*, n° 722, mai 2016, p. 73 et également Nacer B., « Frédérique Devaux à Bouaidel »,

ments entre musique et silence accélère l'effondrement du pouvoir signifiant du mot énoncé, aussi bien que le pouvoir représentatif des figures auxquelles il est lié.

Le film *Altergraphies I,II,III*, (1981)⁶⁶, représente une première tentative d'approfondissement du premier de ces deux axes.

Sur une pellicule partiellement blanchie à l'eau de javel (*Altergraphie I*), ou sur des vues de la Joconde et des toiles de Cézanne (*Altérgraphie II*), sont collées des lettres d'origines hébraïques, grecques, latines, arabes. Les trois parties, ayant toutes la même durée de dix minutes, ont été pensées pour être projetées séparément ou ensemble, la finalité de l'opération étant celle de produire un effet de correspondance entre différents types de signes graphiques (d'où le titre *alter* -autre, *graphie* – écriture) afin de créer une :

(...) Vaste *hypergraphie* intégrant le réel dans la suite des notations, tout en jouant sur les signes connus – rendus parfois méconnaissables par leur disposition et la relativité de la valeur des signifiants : si cette œuvre cosmopolite est projetée au Japon, les signes arabes, hébraïques, latins, etc. n'ont aucune signification pour les autochtones aptes à apprécier, parmi ces notations légères, uniquement l'aspect esthétique des formes graphiques⁶⁷.

Cette fascination pour la valeur esthétique du mot est présente aussi dans *Cinégraphique* (1987)⁶⁸ un film en super-8 défini comme étant *hypergraphique* parce que tourné dans des quartiers parisiens où se « côtoient en partie des ethnies différentes, comme en témoignent, entre autres, les inscriptions, affiches, graffitis et enseignes dans la rue »⁶⁹.

Les images en super-8 tournées par Devaux elle-même ont ensuite été couplées à des reproductions d'œuvres peintes à la main par l'artiste, montrant des spirales de lettres, des bouts de toile incisées de mots parcourus rapidement par la caméra avec des objectifs déformants. Le film est accompagné d'un ensemble de sons soumis également à un procédé de *ciselure*, car ils sont re-travaillés et rendus presque inaudibles lors de leur reproduction⁷⁰.

Interview réalisée pour *La Dépêche du Kabylie. Le journal des hommes libres*, 16 mai 2005.

66 France, 16mm, n&b, sil., 25', Light Cone. Ce film est réalisé avec le « Letraset », un système de transfert de lettrage à sec, sur de nombreux type de support. Cf. Éric Thouvenel, Carole Contant, *Fabriques du cinéma expérimental, op. cit.*, notamment p. 29.

67 Cf. Fiche de distribution du film déposée chez Light Cone, à Paris.

68 France, Super 8/vidéo, couleur, son, 8', Light Cone.

69 *Ibid.*

70 Sur la principe de la « cinégraphie » cf. Raphaël Bassan, « Les créations cinégraphiques de Frédérique Devaux », *Bref, Le magazine du court-métrage*, n°45, été 2000, pp. 17-18. Dans Éric Thouvenel, Carole Contant, *Fabriques du cinéma expérimental, op. cit.*, la cinéaste définit *Cinégraphiques* comme un film

Ciselures (1992)⁷¹ représente enfin de manière emblématique un bilan de la phase *lettriste* du travail de Devaux. Ici les matériaux qui ont été soumis à la *ciselure*, évoquée dans le titre, sont les images d'un documentaire sur le mouvement *lettriste* tourné par la cinéaste elle-même, représentant justement selon ses mots « un bilan des activités *lettristes* [transféré] sur le corps du film ».

Dans l'ensemble des travaux que nous avons jusqu'ici commentés, se combinent deux aspects : d'une part la **révélation de la lettre comme effacement de l'image** – c'est ce qui arrive dans *Altergraphie* où, lorsque l'image se dissout suite à sa manipulation à l'eau de javel, jaillit la lettre qui la substitue comme élément graphique. D'autre part, le mouvement contraire se met en place : lorsque l'image se compose, dans *Cinégraphique*, la lettre s'efface, devient illisible, elle ne constitue qu'un point graphique dans un chaos vertigineux de signes et de sons.

Durant l'hiver 2014, nous avons rencontré et interviewé Frédérique Devaux à Paris afin d'approfondir la relation qu'entretiennent, dans son travail, l'image et le langage, la lettre – signe graphique dépourvu de sa signification phonétique car incisé ou inscrit sur l'image en tant que partie constitutive du visuel – et le son – souvent composé par des mixages de bruits ou des morceaux de phrases inintelligibles. Nous entendions notamment associer le principe de la *ciselure* et du montage *discrepant* à la notion d'*écriture* filmique élaborée par Marie-Claire Ropars (cf. *supra*, partie I, chapitre 1.3.) dans le sillage de la critique du signe linguistique (et du logocentrisme) – opéré par Jacques Derrida – et du principe de montage hiéroglyphique théorisé par Sergueï Eisenstein. Mis ainsi en perspective, les films de Devaux nous semblent en effet interprétables sous l'égide d'un processus « d'écriture » changeant le statut des signes linguistiques en un ensemble de *traces* organisant, selon la définition offerte par Ropars, le démantèlement du sens :

La trace est par définition originaire, donc, par définition articulation d'une autre trace, où l'origine de nouveau se dérobe : elle est l'origine absolue du sens en général, ce qui revient à dire qu'il n'y a pas d'origine absolue du sens en général⁷².

ayant marqué « un changement de posture par rapport au lettrisme ». À la même époque Devaux, avec Michel Amarger, commence à faire des documentaires *sur* le lettrisme (dont *Ciselures*, 1989) pour « être davantage partie prenante, je crois, que partie prise » (p. 29).

71 France, 16mm, n&b/couleur, son, 4', Light Cone.

72 Marie-Claire Ropars, *Le Texte divisé*, *op. cit.*, p. 23.

Pendant notre rencontre, Devaux réagissait à cette proposition interprétative en faisant référence à un épisode central de sa biographie : la condition d'« apatride » définissant sa double identité de française et d'algérienne⁷³. « J'ai toujours été fascinée par l'écriture », nous dit Devaux « par l'ambiguïté de la lettre en tant que signe graphique ». Rappelons que l'alphabet berbère n'a été figé pour transcrire le berbère oral qu'à la fin des années quatre-vingt : bien que le comprenant parfaitement, Devaux nous explique n'avoir jamais appris ni à le lire ni à l'écrire. Nous n'avons donc pas résisté à la tentation d'interpréter la phase *lettriste* de la cinématographie de Devaux (démarrant justement dans les années quatre-vingt) comme une tentative de combler ce manque linguistique par « l'invention » d'une écriture réparatrice pouvant emplir ce vide existentiel dont le langage écrit, notamment la transcription du langage de ses ancêtres, semblait être responsable.

Un deuxième aspect que nous souhaitions approfondir dans la filmographie de Devaux concernait l'évolution de son travail dans un **second ensemble d'œuvres** – réalisées au début des années quatre-vingt-dix – évolution occasionnée notamment par l'ouverture du laboratoire « L'Abominable »⁷⁴ en 1996. Ici la cinéaste découvre la pratique de la tireuse optique⁷⁵ lui permettant de réaliser la superposition de plusieurs couches d'images (sans avoir recours au tirage, bobine par bobine, des négatifs) aussi bien que de faire différentes expériences de « filages, un travail sur le grain, la couleur, le diaphragme »⁷⁶. Pendant cette période, la cinéaste révèle également avoir voulu réaliser des films dans un registre plus intime et social. « Après la mort de mon père au début des années 1990, je suis retournée en Kabylie, d'où je suis originaire, ce qui m'a ouvert de nouveaux horizons, plus politiques mais aussi plus personnels »⁷⁷. L'emploi du *found footage* – qui a toujours été une marque spécifique de son œuvre depuis *Imagologie* – se couple à un travail de ré-élaboration d'images documentaires tournées dans la région algérienne de ses origines. Le travail de *ci-selure* et de ré-élaboration accompli par Devaux dans cette phase de sa filmographie nous

73 Cf. *supra* note 63 de ce chapitre.

74 « L'abominable » est un laboratoire cinématographique d'artistes qui, depuis 1996, met à disposition de cinéastes et de plasticiens les outils qui permettent de travailler les supports du cinéma argentique : super-8, 16 mm et 35 mm. Il s'agit d'un « atelier partagé » où les machines qui servent à la fabrication des films sont mutualisées : un cinéaste peut y développer ses originaux négatifs ou inversibles, réaliser des trucages et des changements de format, faire du montage, travailler le son ou tirer des copies. cf. www.l-abominable.org

75 Frédérique Devaux, « Le continent des signes », dans Éric Thouvenel, Carole Contant, *Fabriques du cinéma expérimental, op. cit.*, p. 30.

76 *Ibid.*

77 *Ibid.*

semblait ainsi se centrer aussi bien sur la répétition que sur l'agression et le « démantèlement du sens » des images en elles-mêmes, en développant ainsi une forme d'écriture – ou bien de réécriture – s'accomplissant dans un jeu de transparence et d'obscurcissements, de changement de vitesses et de re-coloration, jusqu'à l'effacement des figures originales.

« J'ai envie d'offrir des formes, des rythmes, de la chair filmique pétrie et adorée jusqu'à la blessure de la matière, des couleurs, jusqu'aux fractures de la pellicule » dira en effet la cinéaste en décrivant ses travaux produits dans les années quatre-vingt-dix. Dans *Bri(n)s d'images* (1998)⁷⁸, c'est le mot **cassure** qui lui marque le point de départ de son projet :

S'il s'agit de bris d'images, cela signifie qu'il y a eu cassure, destruction de morceaux plutôt minuscules – puis de plus en plus importants – de vues. Si l'on parle de brins d'images, le mot suppose qu'on puisse cueillir à l'envi ces particules photographiques comme le fait justement la *truka* dont le rôle est d'indexer, donc quelque part de préserver, ces presque microscopiques moments de (re)voir⁷⁹.

La cassure et la destruction du film-source impliquent aussi un travail artisanal – mené photogramme par photogramme – parvenant à la composition de ce que Devaux définit comme un « vitrail cinématographique »⁸⁰.

L'effet produit en voyant *Bri(n)s d'images* est en effet celui qu'on pourrait ressentir devant les décombres des vitres explosées d'une cathédrale gothique : ici encore – comme dans *Altergraphies* – il s'agit de blanchir le support qui abritera les fragments des films trouvés et de re-photographier les deux ensembles en jouant avec les possibles rapports de redondance ou de transparence entre les deux.

Un effet proche de celui qui se produit pendant la vision de *Fils d'images* (1999)⁸¹. À la différence de *Bri(n)s d'images*, il est du moins possible ici de reconnaître des formes, notamment des têtes d'hommes anonymes : on distingue ainsi d'abord celle d'un homme portant un chapeau, presque une ombre, puis le visage d'un autre dont l'image est tirée d'un journal télévisé. Les mots d'ordres guidant le projet sont ici **effacement** et **évidement**.

78 France, 16mm, couleur, son, 5', Light Cone. Sur les procédures de montage caractérisant ce film, cf. également Vincent Deville, *Les formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*, PUR, Rennes, 2014, pp. 123-125.

79 *Ibid.*

80 Cf. Fiche de distribution du film déposée chez Light Cone, à Paris. Sur le principe de composition du « vitrail » cinématographique chez Devaux, cf. également Éric Thouvenel, Carole Contant, *Fabriques du cinéma expérimental*, *op. cit.*, p. 30 et Vincent Deville, « La mosaïque et le vitrail », dans *Les formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*, *op. cit.*, pp. 120-129.

81 France, 16mm, couleur, sil., 1'19", Light Cone.

« Comme dans tous mes films depuis 1980, la problématique centrale est l'*effacement* par une surcharge plus ou moins importante ou comme ici par instants, par une sorte d'*évidement*, immédiat ou progressif, total ou partiel »⁸².

Dans *Logomagie* (1997)⁸³, l'intégration de différents formats – 8mm, super8, 35mm – à une pellicule 16mm vise à atteindre un autre niveau d'analyse et à interroger la vitesse, et donc les différentes possibilités de défilement, des photogrammes.

Alors que dans *Bri(n)s d'images* le film travaillé à la tireuse optique présentait une image rappelant un « vitrail » explosé suite à un geste de destruction kaléidoscopique, et que dans *Fils d'image* le visage d'un homme jaillissait du fond pour subir à son tour la fragmentation de la *ciselure*, dans *Logomagie* on assiste au mixage de prises de vues variées : entre les images d'un film de Zorro ou d'un film pornographique, on reconnaît également le visage de Devaux elle-même et de Michel Amarger⁸⁴.

La *ciselure*, l'incision de lettres, ou le travail sur le signe graphique, employés par Devaux dans sa phase *lettriste*, se traduit en somme dans les années quatre-vingt-dix par une écriture cinématographique qui fait du « trou » dans la chair de films préexistants l'objet d'une recherche – quasiment obsessionnelle mais néanmoins patiente – d'une « super-écriture » omnicompréhensive, comme le démontre le titre du film *W(h)ole et T(r)ous (2000)*⁸⁵ réalisé par le remploi de sous-titres de films en 35mm ré-imprimés ensuite en 16mm (**ill. 19**).

Pendant notre entretien, nous avons demandé à Frédérique Devaux de nous expliquer la valeur du travail sur l'image tournée par autrui, dans sa récupération, son effacement, son évidement. Elle nous répondra en faisant allusion à un autre épisode marquant sa biographie. « Je me suis toujours sentie nulle part, je ne me sens ni française, ni algérienne. Le *found footage* peut-être vient de là : il m'intéresse parce qu'il y a de l'incertitude par rapport à ce qui l'a fait, mais il implique en même temps un choix ; il conviendrait alors d'en parler plutôt comme d'un *chosen footage*. Moi aussi je me sens comme un enfant *trouvé* »⁸⁶. C'est effectivement la visée d'une retrouvaille mémorielle qui semble guider la main de Devaux

82 *Ibid.*

83 France, 16mm/vidéo, couleur, son, 4'10", Light Cone.

84 Cf. Vincent Deville, *Les formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*, *op. cit.*, p. 122.

85 France, 16mm, n&b/couleur, son, 4'15", Light Cone.

86 Cf. entretien avec Frédérique Devaux, réalisé à Paris le 5 novembre 2014, inédit. Sur la différence entre *chosen* et *found footage* chez Devaux, cf. également Frédérique Devaux, « Le continent des signes », dans Éric Thouvenel, Carole Contant, *Fabriques du cinéma expérimental*, *op. cit.*, p. 33.

lorsqu'elle réalise un **troisième ensemble d'œuvres** qui nous a effectivement poussé à relire et revoir les travaux précédents de la cinéaste à la lumière d'une tension couplant son « désir d'*an-archive* »⁸⁷ au déploiement d'une écriture mélancolique qui tente de résoudre la condition « d'*a-identité* » qui caractérise le sentiment de soi de l'artiste et qui touche aux événements fondamentaux de sa vie.



ill. 19 *W(h)ole et T(r)ous*, Frédérique Devaux, 2000

La **série *K***⁸⁸, que la cinéaste définit « totalement, comme un autoportrait »⁸⁹, et réalisée à partir du début des années deux mille, comprend huit films tournés par la cinéaste dans les années quatre-vingt en super-8 en Kabylie, dans son village natal, à l'époque de la révolution berbère. Devaux se trouve alors obligée de ne sortir qu'accompagnée, de se déguiser en homme pour filmer, ou de cacher sa caméra sous ses vêtements⁹⁰. Des plans de manifes-

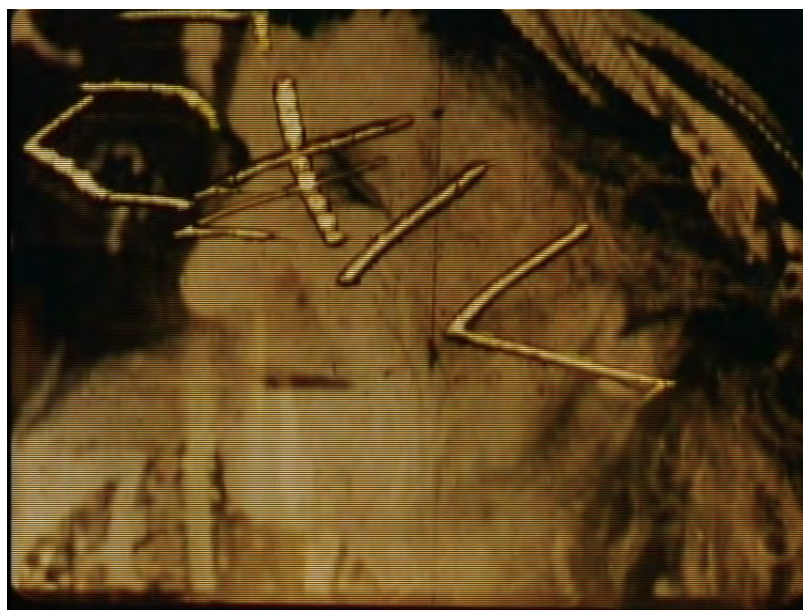
87 Jacques Derrida, *Mal d'archive, une impression freudienne*, op. cit.

88 Les huit films composant la série sont : *K (les luttes amazighs)*, 2002, France, 16mm, couleur, son, 3', Light Cone ; *K (il était une fois)*, 2001-2003, France, 16mm, couleur, son, 3' ; *K (Les femmes)* 2003, France, 16mm, couleur, son, 4'45", Light Cone ; *K (Désert)*, 2004, France, 16mm, couleur, son, 4'16", Light Cone ; *K (Rêves berbères)*, 2006, France, 16mm, couleur, son, 4'25", Light Cone ; *K (Berbères)*, 2007, France, 16mm, couleur, son, 5', Light Cone ; *K (Acugher/Acimi)* 2008, France, 16mm, couleur, son, 9', Light Cone ; *K (Exil)*, 2008, France, 16mm, couleur, son, 9', Light Cone.

89 Cf. entretien avec Frédérique Devaux, réalisé à Paris le 5 novembre 2014, inédit.

90 S'explique ainsi le choix du format super-8 utilisé pour tourner (puis gonflé en 16mm en post-production). Par ses dimensions, la caméra super-8 est en effet plus facile à cacher. Cf. entretien avec Frédérique

tations de rue, dans le septième épisode dont la réalisation date de 2008, alternent avec des plans montrant des visages de gens du village. Une image en particulier, retravaillée suite à la ré-impression des rushes originaux, est répétée avec insistance : il s'agit du visage d'une vieille dame, sur lequel est incisé le mot « EXIL » (ill. 20).



ill. 20 *K(Exil)*, Frédérique Devaux, 2008

La *ciselure* du visage de la femme enrichit d'après nous le film d'un signifié dépassant aussi bien le compte-rendu documentaire⁹¹ que le travail de collage/montage caractérisant les phases précédentes de la filmographie de Devaux. En effet, le travail de remploi mené ici par la cinéaste nous semble répondre de manière marquante à la double attitude – archéologique/historiographique et nostalgique/mémorielle – dont nous parlions dans la première partie de ce chapitre, en révélant notamment la dimension autobiographique et subjective de la réécriture. Cette démarche n'est d'ailleurs pas sans nous rappeler ce que Catherine Russell définit comme une « **auto-ethnographie** »⁹² et Michael Renov comme une

Devaux, réalisé à Paris le 5 novembre 2014, inédit, et également Frédérique Devaux, « Le continent des signes », dans Éric Thouvenel, Carole Contant, *Fabriques du cinéma expérimental, op. cit.*, p. 33.

91 Dans l'interview avec Thouvenel, Devaux explique que la *série K* est conçue comme un « pendant aux documentaires de forme plus 'classiques' ». À la différence des autres films financés de manière indépendante, cette série a été en partie produite par le CNC. Cf. Éric Thouvenel, Carole Contant, *Fabriques du cinéma expérimental, op. cit.*, p. 34.

92 Cf. Catherine Russell, « Autoethnography : Journeys of the Self », dans id., *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video, op. cit.*, pp. 275-314. Comme nous l'évoquions dans *supra*, partie I,

« ethnographie domestique »⁹³.

Le désir de dévoiler un contenu mémoriel personnel – évoqué par le mot « EXIL » – finit par produire le résultat inverse : le visage est effacé par le mot qui le recouvre. Aucune des images retravaillées ne montre le corps de la cinéaste ou celui de ses proches – c'est ce que nous confirme Devaux dans notre entretien. Aucune de ces images n'est tirée d'un *home movie* au sens strict, le film n'étant pas porteur d'une véritable mémoire familiale. L'image du visage montré dans *K(Exil)* fait pourtant partie d'un répertoire de portraits de femmes qu'on retrouve aussi dans l'épisode *K(les femmes)*, réalisé en 2003, où les images montrent les figures qui « en Kabylie ont été effacées de la vie sociale extérieure. Ce sont des ombres qui s'activent dans tous les espaces qui leur sont exclusivement réservés »⁹⁴. Comme des ombres en effet, les images de ces femmes jaillissent du dessous des couches d'émulsion, elles sont répétées, puis ralenties, puis accélérées, alternant entre une version en positif et une version en négatif, clignotant enfin par un effet de *flicker* jusqu'à leur disparition.

Le recours aux images de corps et de visages issus de la population féminine berbère comble l'absence de l'image du corps de la cinéaste qui, déjà déguisée une première fois (en homme) au moment du tournage, se « déguise », ou bien fait un pas en arrière au moment de la ré-élaboration de la bobine, comme si elle énonçait un discours par personne interposée.

Plutôt que d'un véritable autoportrait, il serait alors plus opportun de parler ici d'un parcours qui affronte « de manière indirecte une histoire et une identité, qui est la mienne mais aussi celle d'un pays »⁹⁵.

chapitre 2.4. Russell définit l'auto-ethnographie inhérente à la cinématographie expérimentale comme un « art de la mémoire » mobilisé en tant que protection contre les tendances homogénéisantes de l'industrie culturelle contemporaine et donc comme instrument de critique culturelle prévalent dans l'œuvre de *film-* et de *video-makers* concevant leurs histoires personnelles comme profondément impliquées dans de larges formations sociales et des vastes processus historiques. « L'autobiographie devient ethnographique au moment où le (la) *film-* ou le *video-maker* relie son histoire personnelle à de larges formations sociales et à de vastes processus historiques. Dans ces cas, l'identité n'indique plus un soi essentiel et transcendantal mais se construit comme une "mise en scène de la subjectivité", une représentation du soi comme performance » (p. 276. Notre traduction). Le *found footage film* aurait une dimension auto-ethnographique intrinsèque du moment où « les *film-* ou *video-makers*, en inscrivant leur subjectivité au niveau du méta-discours, tissent leur identité discursive en s'identifiant avec les technologies de la représentation et avec la culture de la cinématographie indépendante » (p. 278. Notre traduction).

93 Cf. Micheal Renov, « Domestic Ethnography and the Construction of the 'Other' Self », dans Micheal Renov, Jane M. Gaines (sous la direction de), *Collecting Visible Evidence, op. cit.*, pp. 140-154.

94 Cf. Fiche de distribution du film *K(les femmes)* déposée chez Light Cone, à Paris.

95 Cf. entretien avec Frédérique Devaux, réalisé à Paris le 5 novembre 2014, inédit.

Cet affrontement, à la fois direct et indirect de la pellicule originale, nous semble marquer une différence qui éloigne la série *K* autant des films de *found footage* réalisés dans les années quatre-vingt-dix que des premiers films *lettristes*.

Lorsque nous abordons avec Frédérique Devaux cette hypothèse, la réalisatrice nous répond que si, avec le *found footage*, nous étions effectivement « dans le principe de l'impersonnel », le re-filmage, le retour en arrière, l'accélération et la superposition de strates d'images précédemment tournées, se font par contre ici « métaphores d'un contenu qui se dévoile par couches »⁹⁶. Même au niveau technique, lorsque elle travaille à la *truka* pour ré-imprimer l'incrustation des différentes couches de la pellicule d'origine « il y a toujours quelque chose de la couche d'en dessous qui transparaît : je veux saisir ainsi, au niveau de la fabrication, l'équivalent de ce qui est pour moi le processus de la mémoire »⁹⁷.

Si d'un côté la duplication des images tournées en Kabylie nous semble produire ainsi un *écran* où leur contenu mémoriel s'éloigne, où il est donc maîtrisé et aplati techniquement dans le processus de reproduction, de l'autre ces images conquièrent, par effet d'accumulation de matière, une nouvelle épaisseur temporelle.

Sur cet écran, un système de signes linguistiques et visuels se combinent dans un jeu de vitesses, de retours en arrière et de marches en avant, dans l'alternance du négatif et du positif aussi bien que dans les *ciselures* de la bande image et la *discrépance* du son, jusqu'à créer un ordre qui rappelle le « diagramme » que Raymond Bellour, sous l'égide de Gilles Deleuze, voyait émerger sur la surface des autoportraits de Francis Bacon ; c'est-à-dire un équilibre nécessaire entre « le chaos, la catastrophe que suppose toute irruption première de marques et de traits sur la surface du tableau » et le « *germe d'ordre et de rythme* qui permet d'accéder à la Figure »⁹⁸.

La surface illisible de l'image, synthétise ainsi, de notre point de vue, le résultat d'un parcours dévoilant un « troisième sens »⁹⁹ par lequel s'explicite la portée subjective de l'opération de lecture/réécriture accomplie par Devaux. En d'autres termes, le photo-

96 *Ibid.*

97 *Ibid.*

98 Cette formulation est de Raymond Bellour, cf. id., « La photo-diagramme », dans *Trafic* n° 78, été 2011, pp. 70-79, pour cette citation p. 76. Bellour décline la notion de diagramme développée par Gilles Deleuze à propos des tableaux de Francis Bacon en analysant les formes de montage typiques de l'œuvre d'Harun Farocki. Cf. également Gilles Deleuze, « Le diagramme », dans id., *Francis Bacon. Logique de la sensation*, La Différence, 1981.

99 Cf. Roland Barthes, « Le troisième sens », *op. cit.*, et *supra*, partie I, chapitre 1.2.

gramme de la vieille femme dans *K(Exil)* nous semble produire chez Devaux le même effet que le photogramme de *Le cuirassé Potemkine* produisait chez Roland Barthes le poussant à exprimer le sens inexprimable provoqué par la vision de l'image de la vieille femme pleurant le camarade Vakoulintchouk dans un haïku japonais, une forme suspendue entre le langage verbal et le langage des images.

Les prises de vues de la Kabylie sont soumises à un processus analogue : d'abord re-copiées et transformées en des fragments photographiques, puis superposées à l'aide de la tireuse optique, elles sont ensuite réécrites par l'incision directe d'un bistouri, prenant l'aspect, dans le défilement, d'un objet syncrétique, entre le verbal et le visuel, un hiéroglyphe, un haïku, un rébus. D'abord « mise à distance » par leur multiplication, leur fragmentation, leur perte de représentativité, ces images engendrent en même temps, suite à leur lecture/réécriture, une forme de rapprochement affectif leur assignant le statut d'une archive mémorielle, d'une ruine, d'un souvenir.

Par le biais de cette image de femme, sur le corps du film se réalise alors, d'après nous, une dynamique « d'incarnation » qui pour le dire avec Vivian Sobchack¹⁰⁰, commute la perception en expression, le figuratif en littéraire, transfigurant l'expérience de la vision en un processus d'écriture du soi.

1.3. La détérioration de la surface. Répétitions subversives, réécritures et formes de subjectivation dans deux films de Su Friedrich

Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer à plusieurs reprises (cf. *supra*, partie I, chapitres 3.3. et 3.4.) le travail de Su Friedrich, notamment à travers la réflexion développée par William C. Wees dans « No More Giants »¹⁰¹ – le chercheur saisissant dans l'œuvre de la cinéaste américaine l'accomplissement d'une « révolution » poétique et formelle révisant radicalement les « canons » de l'avant-garde passée – aussi bien qu'à travers la pensée de Maureen Turim¹⁰² inscrivant les films de Friedrich dans un courant d'avant-garde caracté-

100 Cf. Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts, Embodiment and Moving Image Culture*, *op. cit.*, et id., « Film's Body : A Brief Intentional History », dans *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, *op. cit.* et *supra* note n° 45.

101 Cf. William C. Wees, « No More Giants », *op. cit.*

102 Cf. Maureen Turim, « The Violence of Desire in Avant-Garde Film », dans Jean Petrolle et Virginia

sé, depuis les années vingt du siècle passé, par une esthétique de la violence auto-infligée déclinant le thème de l'auto-représentation à travers la logique de la coupure/suture (du corps représenté aussi bien que du support-corps utilisé comme véhicule de la représentation).

À travers l'analyse de deux films représentatifs de Su Friedrich – notamment *Gently Down the Stream* (1981) et *Sink or Swim* (1990) – nous essayerons de démontrer comment les techniques d'écriture – c'est-à-dire de l'incision directe de textes sur la surface de la pellicule, aussi bien que certaines solutions de montage/collage – relèvent d'une modalité particulière de concevoir l'expression et la représentation de son soi intime.

Ce qui nous intéresse ici, c'est de souligner d'abord comment – entre la répétition et la subversion des « standards » de l'avant-garde précédente – la cinéaste arrive à fabriquer ce que William Wees nomme des « autobiographies à la troisième personne »¹⁰³. Nous nous concentrerons en particulier sur la valeur qu'acquiert, pendant ce travail de répétition, la représentation du corps féminin. Nous considérerons donc la déchirure de la pellicule, provoquée à travers l'incision ou le montage/collage de matériaux préexistants, comme le signe d'une « variation » dans la répétition révélant une pratique de fabrication identitaire que nous analyserons sous le jour de deux notions centrales dans la pensée de la philosophe Judith Butler, celles de « répétition subversive » et « d'imitation parodique ». Ces deux concepts ont en effet été utilisés par la critique Lis Kotz¹⁰⁴ afin de recadrer l'œuvre de Friedrich dans une réflexion sur les pratiques discursives des films et des vidéos féministes et *queer* des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix.

Née en 1954 en Connecticut, Su Friedrich effectue ses études en histoire de l'art à l'Université de Chicago pour ensuite déménager en 1976 à New York où elle commence sa carrière de cinéaste en 1978 avec un film, tourné en super 8, intitulé *Hot Water*. Dès ce premier film, elle s'engage dans une forme de résistance, à la fois théorique et esthétique, aux formes de représentation dominantes de la différence sexuelle.

Deux ans après la publication de *Gender Trouble*, Kotz inscrit l'œuvre de la cinéaste

Wright Wexman (sous la direction de), *Women and Experimental Filmmaking*, *op. cit.*

103 Cf. William C. Wees, « Third-Person Autobiography », *op. cit.*

104 Cf. Lis Kotz, « An Unrequited Desire for the Sublime : Looking at Lesbian Representation Across the Works of Abigail Child, Cecilia Dougherty and Su Friedrich », dans Martha Gever, John Greyson, Pratibha Parmar (sous la direction de), *Queer Looks: Perspectives on Gay and Lesbian Film and Video*, Routledge, New York, London, 1993, pp. 86-102.

dans la perspective des modèles de *performance* de l'identité de genre esquissés par Judith Butler.

En résumant les spécificités du travail de la cinéaste, la chercheuse affirme en effet que :

Reflecting discomfort with the regulatory aspects of identity category, these [films] explore how gay practices are structured in part by the very dominant heterosexual codes they resist and re-inscribe, and suggest that models of re-inscription and proliferation can offer provocative and necessary sites for lesbian cultural practices. As theorist Judith Butler have insisted, such *structuring* never fully determines them nor is such relationality or re-inscription only one-directional¹⁰⁵.

Kotz souligne ici deux aspects. En premier lieu, que l'œuvre de Friedrich se structure dans une répétition des certains « codes hétérosexuels dominants », faisant ainsi probablement allusion au fait que le style de la cinéaste, comme le relèvent d'ailleurs également Scott MacDonald¹⁰⁶ et William Wees, s'inscrit dans la lignée du « canon de l'avant-garde nord américaine dominée par les hommes »¹⁰⁷.

Scott MacDonald contextualise en effet l'œuvre de Su Friedrich dans un courant du cinéma expérimental qu'il définit *Text-Image Cinema*¹⁰⁸ comprenant des « films où l'acte de lire des textes est l'une de (ou bien l') expérience visuelle la plus importante »¹⁰⁹.

Dans *Screen Writings*¹¹⁰, le chercheur trace une généalogie qui démarre avec *Manhatta* de Paul Strand et Charles Sheeler (1921) et *Anemic Cinema* de Marcel Duchamp (1926), dans lesquels le texte visuel ou les intertitres étaient utilisés pour tromper les attentes du public accoutumé aux conditions de vision imposées par l'industrie cinématographique de l'époque. En passant par l'œuvre de cinéastes indépendants de l'après-guerre – et notamment ceux responsables de l'émergence des « nouvelles vagues » européennes et améri-

105 Lis Kotz, « An Unrequited Desire for the Sublime », *op. cit.*, p. 87.

106 Scott MacDonald, « Experimental Cinema in the 1980s », dans Stephen Prince, *A New Pot of Gold : Hollywood Under the Electronic Rainbow, 1980-1989*, *op. cit.*

107 William C. Wees, « No More Giants », *op. cit.* p. 23.

108 Cf. Scott MacDonald, « Avant-Garde Cinema as Discourse », *Journal of Film and Video*, vol. 40, n° 2, printemps 1988, pp. 33-42, pour cette notion, p. 37. ; Id., « Text As Image in Some Recent North American Avant-Garde Films », *Afterimage* vol. 13, n° 8, mars 1986, pp. 9-20 ; Id., *Screen Writings, Scripts and Texts by Independent Filmmakers*, Berkley-London, University of California Press, 1995. MacDonald n'est d'ailleurs pas le seul à souligner la valeur du texte écrit dans le cinéma d'avant-garde : William C. Wees consacrera à son tour, en 1984, un volume dédié entièrement à l'argument alors que P. Adam Sitney s'était intéressé au sujet en 1979 dans son étude sur le cinéma d'avant-garde des années vingt. Cf. William C. Wees, *Words and Moving Images, Essays on Verbal and Visual Expression in Film and Television*, Mediatexte, Montréal, 1984 ; P. Adam Sitney, « Image and Title in Avant-Garde Cinema », *October*, n° 11, hiver 1979, pp. 97-112.

109 Scott MacDonald, « Avant-Garde Cinema as Discourse », *op. cit.*, p. 37.

110 Cf. Scott MacDonald, *Screen Writings, Scripts and Texts by Independent Filmmakers*, *op. cit.*

caines qui, à travers la pratique de la dissociation entre son et image, auraient pris le relais de leurs prédécesseurs visant, comme eux, à critiquer les conventions du cinéma industriel et narratif – MacDonald se concentre ensuite sur la période d'émergence du *New American Cinema*. Une œuvre « structurelle » comme *Film in Which There Appear To Me Sprocket Holes, Edge Lettering, Dirt Particles etc.* de George Landow (1966) – montrant des éléments matériels du support et mettant particulièrement en valeur le *lettering* imprimé sur l'émulsion – aussi bien que des films comme *The Big « O »* de Carmen D'Avino (1953) ou *White Calligraphy* de l'artiste Taka Imura (1967) – qui, dans l'influence du cinéma graphique et *lettriste* d'Isidore Isou, se concentrent sur l'incision directe de lettres, signes graphiques (idéogrammes) sur l'émulsion en les faisant devenir un élément graphique centrale – et enfin des films comme *Zorns Lemma* (1970) et *Poetic Justice* (1972) de Hollis Frampton – basés entièrement sur la structure de l'alphabet, et sur l'effet que la « lecture » de mots et de phrases glissant sur l'écran aurait pu produire dans l'expérience perceptive de spectateur, seraient anticipateurs d'une approche substituant à l'intérêt du cinéma expérimental pour la matière et les composants éminemment visuels du film un discours cinématographique centré sur la lettre et le texte écrit¹¹¹. Au fil de cette analyse, Scott MacDonald s'intéresse justement à Su Friedrich en parlant de son travail comme une forme de « ré-appropriation »¹¹² de ces standards.

Le deuxième aspect mis au jour par Lis Kotz est justement que l'appropriation des codes et des modèles esthétiques de l'avant-garde précédente développeraient chez Su Friedrich – sur les deux axes de la continuité et de la *discontinuité*, de la répétition et de la variation – une forme d'écriture subjective qui – dans le sillage des notions de « répétition subversive » et « d'imitation parodique » de Judith Butler – jouerait un rôle de « rupture » également par rapport la tradition 'intimiste' du cinéma d'avant-garde américain. Chez Su Friedrich, l'analyse du langage cinématographique (en général), de l'objet-film et de sa matière première, la pellicule (en particulier), ne serait pas dissociable d'une analyse des formes de représentation du corps et de l'identité de genre.

While often loosely autobiographical, Friedrich refuses to fetishize the 'personal' as the locus of meaning in the heavily codified manner of much American 'personal filmmaking' of the 1960's et 1970's. Instead her films locate the individual

111 Cf. Scott MacDonald, « Avant-Garde Cinema as Discourse », *op. cit.*, p. 39.

112 Cf. Scott MacDonald, « Su Friedrich : Reappropriations », *op. cit.*

in a web of intersecting histories and narratives, chance events, and fantasises, in which forces of empowerment and entrapment cannot be fully separated¹¹³.

Cette dimension « subversive » du travail de Friedrich est mis en lumière également par Bruce Jenkins¹¹⁴, lorsqu'il souligne comment son œuvre conjugue les stratégies réflexives du film « structurel » avec l'intérêt du « structuralisme (sémiotique) pour la textualité »¹¹⁵ définissant une tentative de rapprochement entre le « personnel » et le « politique » précédemment associé avec l'avant-garde européenne.

There was a neorealist edge to the work and a certain roughness that made Friedrich's films appear more viscerally wrought and less the product of theoretical and/or metahistorical calculation. Friedrich's cinematic response to the American avant-garde's 'state of crisis' may well have been largely intuitive – an attempt to find fresh means to handle very personal concerns. And yet her films (particularly the celebrated *Gently Down the Stream*) signalled an important change that was occurring within the contemporary evolution of the experimental cinema – one that proposed new means for older avant-garde pursuits¹¹⁶.

Pour comprendre la portée de l'œuvre de réécriture accomplie par Su Friedrich, il nous faudra donc nous concentrer sur un premier film, *Gently Down the Stream (1981)*¹¹⁷, dont nous analyserons la technique de réalisation pour mieux saisir le rapport que la cinéaste instaure aussi bien avec le corps du film qu'avec l'image du corps féminin lui-même.

La technique par laquelle Friedrich inscrit ses 'textes' sur l'émulsion pelliculaire est complexe et mérite qu'on s'y attarde.

Comme Friedrich l'explique elle-même dans une note de réalisation¹¹⁸, ce film muet en 16mm est réalisé suite à la gravure sur chaque photogramme tiré de lettres, de mots ou de phrases ; un geste ayant été répété ensuite, pour chaque lettre ou chaque phrase, dix-huit fois pour une bobine qui défile à dix-huit photogrammes par seconde. Pendant la projec-

113 Lis Kotz, « Un Unrequited Desire for the Sublime », *op. cit.*, p. 95.

114 Cf. Bruce Jenkins, « Gently Down the Stream », *Millennium Film Journal*, n° 16/17/18, automne/hiver 1986-1987, pp. 195-198.

115 *Ibid.*, p. 195

116 *Ibid.*

117 États-Unis, 16mm, n&b, sil., 14', Light Cone, FMC

118 Jenkins cite ici un « off-set sheet » rédigé par la cinéaste, sans toutefois expliciter sa source. Nous reportons le texte de Friedrich, tel qu'il a été inclus par Jenkins dans son article. « The text of *Gently Down the Stream* is a succession of fourteen dreams taken from eight years of my journals. They were shuffled out of their original chronological order for the purpose of coherence and because we often know dream something long after, or before, we can use it in our lives. The text is scratched onto the film (with approximately 18 frames per word) so that you hear any voice *but* that of a recorded narrator. The images were chosen for their indirect but potent correspondence to the dream content » (p. 195).

tion, le spectateur peut ainsi assister au défilement des lettres ou des phrases soit en les voyant clignoter sur l'écran – effet dû à la superposition des dix-huit versions du texte gravé – soit en les apercevant de manière 'fixe' et donc plus lisible – il s'agit dans ce cas là d'un effet obtenu suite à la ré-impression des photogrammes avec une tireuse optique.

La répétition et la duplication technique de la pellicule, servant de base à l'incision, se constituent donc comme les principes formels de départ de l'œuvre de réécriture de Friedrich. En effectuant ce geste, elle s'inscrit de plein droit dans les arts de la copie dont nous parlions dans le chapitre précédent¹¹⁹. Elle recueille ainsi en partie le legs du cinéma structurel, mais elle s'approprie également l'héritage du *found footage film*, partagé en deux tendances précises, l'une concernant le contrôle « distancié » des phases de développement du film en laboratoire, l'autre l'intervention « rapprochée » et physique ('trou', 'écriture') sur le corps pelliculaire préexistant.

Tout comme les rayures de *S:STREAM:S :S:ECTION:S:S:ECTION:S:S:ECTIONED* de Paul Sharits¹²⁰, les textes incisés par Su Friedrich dans *Gently Down the Stream*, font co-exister deux dimensions dans une seule image : l'aspect plat, la transparence de la reproduction, et la profondeur de l'incision ; la perfection de la copie reproduite, sa chair brillante rayée par l'imperfection de la fracture qui en laisse entrevoir l'arrière, les os, la structure intime, les deux dimensions se trouvant confrontées dans une relation dialectique où l'une ne recouvre, ni ne domine, ni n'illustre l'autre.

Cet effet de dissociation est en effet accentué par l'étrange relation que les textes entretiennent avec les images qu'ils accompagnent. Parfois les lettres et les phrases, ayant été gravées sur fond noir, occupent la totalité du cadre, parfois les textes recouvrent (ou découvrent) des images de visages, de corps, de courants d'eau se partageant l'espace du cadre.

Pourtant ces deux dimensions ne se combinent jamais de manière linéaire : la rupture de la continuité logique entre ce qui est montré et ce qui est écrit oblige ainsi le spectateur à créer lui-même les liens que Friedrich s'acharne à construire et à déconstruire.

D'un côté, la présence des incisions et des marques « textuelles », de l'autre, leur déconnexion par rapport à l'image, favorisent ensemble l'accomplissement d'un circuit que nous pourrions définir de « l'éternel retour ». Cette dimension se déploie en effet non

119 Cf. *supra*, partie I, chapitre 3.4.

120 Bruce Jenkins opère le rapprochement entre les deux films.

seulement lorsque la perspective « horizontale » du défilement des images est interrompue par le mot qui, graphiquement, « troue » la surface comme une erreur jaillissant de la répétition, mais aussi parce que ce « trouble » dans la vision nous pousse à entrer dans l'**univers mental de la cinéaste**¹²¹, à partager avec elle l'espace d'élaboration qui s'ouvre dans le film à partir de ses déconnexions, et donc à revenir d'une certaine manière « en arrière », à nous re-connecter à la forme. À propos de *Gently Down the Stream*, Scott MacDonald affirme en effet que « du moment où nous sommes appelés à participer, un mot à la fois, au processus de construction des séquences évoquant ses rêves, nous sommes tirés dans la circulation du courant psychique de Friedrich »¹²².

Le projet de *Gently Down the Stream* naît en effet, comme l'explique la cinéaste elle-même¹²³, de la rédaction de ses propres rêves, expérimentés sur une période de huit ans. Après un long parcours d'élaboration et de choix des rêves les plus marquants, la cinéaste décide d'en transcrire et d'en graver quatorze sur la surface d'une pellicule montrant des prises de vue de reflets de lumière réverbérés sur des surfaces d'eau filmés en extérieur ou dans des piscines couvertes où des corps féminins, engagés dans des activités sportives, apparaissent et disparaissent en clignotant sur l'écran au fil du montage.

La source de ces matériaux n'est pas toujours la même et reste dans tous les cas mystérieuse : il pourrait s'agir autant de métrage trouvé que de métrage tourné en super-8 et ensuite retravaillé par la cinéaste¹²⁴. À propos de l'ambiguïté des sources des images de *Gently Down the Stream*, Scott MacDonald souligne que le *background* photographique de ces rêves (c'est-à-dire le fond sur lequel les rêves ont été gravés) inclue différents types d'imagerie :

At first, shots of figures of the Virgin and Christ (and what appear to be a nun and a schoolgirl); then shots of a woman rowing on a rowing machine, apparently in a gym (this looks like *found footage*, though Friedrich shot it herself); then of a different woman entering and swimming in an indoor pool (this, too,

121 Cf. Scott MacDonald, « Text As Image in Some Recent north American Avant-Garde Films », *op. cit.*, p. 9.

122 *Ibid.* MacDonald propose ici notamment une comparaison entre *Gently Down the Stream* et *Poetic Justice* (1976) d'Hollis Frampton. « Because we must participate in the one-word-at-a-time process of constructing the sentences that convey her dreams, we are pulled along by the current of Friedrich's psychic flow ; and because, as in Frampton's *Poetic Justice*, we « shoot » the imagery suggested by the texts, we fond ourselves in a strange way, inside the filmmaker's psyche ».

123 *Ibid.* À ce propos cf. également Bruce Jenkins, « Gently Down the Stream », *op. cit.*, p. 195.

124 Cf. Scott MacDonald, « Su Friedrich : Reappropriations », *op. cit.*

looks like imagery from another era); and finally, shots of a body of water, apparently filmed from a ferry boat¹²⁵.

De notre point de vue, la dimension personnelle de l'opération de réécriture de Friedrich est à la fois obscurcie et révélée par la séquence qui « paraît être du *found footage* » alors qu'elle a été tournée par Friedrich elle-même – et qui est répétée plusieurs fois le long des quatorze minutes du déroulement du film – montrant une femme s'exerçant sur un rameur. L'image de cette « rowing machine » nous offre en premier lieu un indice nous aidant à comprendre le sens du titre, qui fait allusion aux vers d'une fameuse comptine anglaise pour enfants : *Row, Row, Row, Gently Down the Stream, Merrily, Merrily, Merrily, Merrily, Life is But a Dream*. Une chanson enfantine en canon évidemment détournée de manière ironique puisque – comme nous le rappelle Lindley Handlon – « ceci n'est pas un film *gentil* »¹²⁶. En bombardant nos yeux d'images et de textes presque illisibles, il rend au contraire « plutôt clair, pour le dire de manière plus tempéré, que la vie est loin d'être un courant facile à naviguer »¹²⁷.

Bruce Jenkins¹²⁸ évoque à son tour cette séquence comme une clé de voûte qui engendrerait et orienterait tout système de répétition dans le film. Pour Jenkins, l'insistance sur ces séquences montrant des exercices physiques de corps féminins au travail fonctionnerait comme un succédané visuel faisant métaphoriquement allusion au travail accompli par la cinéaste sur la pellicule. Les canons du « cinéma structurel » (Jenkins évoque notamment la ré-impression, l'effet *flicker*, la projection en *loop*) serviraient en effet à Friedrich pour achever un projet formel capable d'exorciser les obsessions de son univers sub-conscient. Bien qu'il s'agit d'un *exercice*, ou bien d'un *exorcisme*, les incisions de Friedrich façonneraient le film sous la poussée de l'énergie psychique et émotive de son courant de conscience.

La répétition des images, leur *reproduction* mais aussi le *retour* de certaines séquences privilégiées seraient donc mis en œuvre pour maîtriser un contenu latent, que ce processus contribue à mettre à distance mais à *produire* en même temps.

La valeur de la répétition chez Friedrich se révèle en fait dans la phrase qui suit, où la

125 *Ibid.*, p. 34.

126 Cf. Lindley Handlon, « Female Rage : The Films of Su Friedrich », *Millennium Film Journal*, n° 12, printemps 1983, pp. 78-86, pour cette citation, p. 84. Notre traduction.

127 *Ibid.*, p. 84.

128 Cf. Bruce Jenkins, « Gently Down the Stream », *op. cit.*

cinéaste résume le projet de *Gently Down the Stream* : « Tout ce qui est répété assez longtemps perd son pouvoir rituel et mystérieux »¹²⁹.

La répétition est donc utilisée dans l'œuvre de cette cinéaste comme une stratégie pour maîtriser un contenu traumatique latent¹³⁰ : le redoublement, la ré-impression de la pellicule d'origine, l'*écranise* alors que dans le même temps, l'incision devient une marque qui indique son retour.

L'image du corps de la femme sur le rameur nous aide alors à situer ce film dans le sillage d'une pratique identitaire proche de celle dont parle Judith Butler.

Andrea Weiss, dans son livre *Vampires and Violets*¹³¹ souligne effectivement comment l'approche de la matière pelliculaire mise en œuvre par Su Friedrich s'inscrit dans la lignée de la démarche entreprise par une autre cinéaste *queer* – Barbara Hammer (dont nous parlerons dans le prochain chapitre) – notamment dans le film *Sync Touch (1981)*¹³² où le « cœur du film réside dans le rapport entre toucher et vue »¹³³.

Weiss précise que l'approche *tactile* caractérisant à la fois la démarche d'Hammer que celle de Friedrich témoignerait de la nécessité de « protéger le corps féminin du voyeurisme et, par conséquent, de sa fétichisation »¹³⁴.

L'approche *tactile* et haptique caractérisant à la fois les travaux d'Hammer et Friedrich, finirait par bannir l'image du corps féminin du cadre, ces cinéastes se focalisant plutôt « sur la vision féminine, une vision qui traduit/interprète, transforme le monde »¹³⁵.

Le toucher, dans les films d'Hammer et Friedrich, véhiculerait une forme de ré-appropriation comportant un « voilement » plutôt qu'un dévoilement de l'image du corps féminin.

Dans *Gently Down the Stream*, le potentiel érotique des rêves de la cinéaste ne trouve en effet pas de correspondances dans la représentation, bien qu'il soit à la fois révélé et subju-

129 *Ibid.* p. 196. Jenkins cite ici une « offset sheet » rédigée par Friedrich sans indiquer pourtant sa source précise.

130 Nous nous référons ici en particulier à l'application du concept de « répétition » de Jacques Lacan opéré par Hal Foster, dans *Le retour du réel, op. cit.* Sur cet argument nous renvoyons à *supra*, partie I, chapitre 3.1.1.

131 Cf. Andrea Weiss, *Vampires and Violets: Lesbian in the Cinema*, Jonathan Cape Publishers, Londres, 1992.

132 États-Unis, 16mm, n&b/couleur, son, 12', Canyon Cinema, FMC .

133 *Ibid.*, p. 155.

134 *Ibid.*

135 *Ibid.*

gué par « les propriétés physiques du film »¹³⁶, propriétés charnelles qui jaillissent à la surface par le biais du geste iconoclaste qui les incise.

Les mots transcrivant les rêves sur la pellicule produisent un étrange effet d'*après-coup* : ils semblent en effet jaillir en tant que manifestation de la pensée d'un voyeur sollicité érotiquement par le défilement des images, alors que ce même surgissement efface et recouvre leur dimension représentative. C'est dans ce sens que s'explique la valeur « subversive » de l'opération de Friedrich.

Alors que l'image de la femme sur le rameur apparaît et disparaît, nous lisons le texte suivant :

A woman sits on a stage
Hunched over in the corner

Jusqu'ici l'image du corps au travail partage l'espace de l'écran avec le texte. Ensuite nous lisons :

She calls up a friend from the audience, asking her
Come, and make love to me

À cet instant, l'image de la femme sur le rameur disparaît de l'écran :

She does.
I can't watch.
Moans MOANS ROARS roars HOWL

Par ce « I can't watch » (*je ne peux pas regarder*) le sujet de l'énonciation scripturale se dissocie de la représentation visuelle, l'exclusion de l'image de la femme du cadre – disparaissant sous l'expression « Moans MOANS ROARS roars HOWL » – dénonce l'impossibilité, ou bien le refus, de « chosifier » en images l'objet du désir qui est au contraire défini précisément au niveau verbal.

La répétition de l'image de la femme, aussi bien que son oblitération, son « attaque » iconoclaste, ouvre sur le corps du film un espace d'écriture ambivalent : alors que la pelli-

136 Andrea Weiss, *Vampires and Violets*, op. cit., p. 157.

cule est frappée par un schisme interne car, comme nous l'avons constaté auparavant, elle est « fracturée » (incision), puis redoublée (ré-impression), et ses parties répétées (montage), cette scission, cette division, cette rupture, frappent aussi le « Je » du sujet énonciateur. Nous lirons ensuite :

I make a second
Vagina
Beside
My first one-directional I look in surprise
Which
Is the original?

Ou encore:

I lie in a gutter giving birth
To myself
Two foetuses dark green and
Knotted up
Try to breath so they don't
Suffocate
I can pull one out
But it starts to crumble up

L'inscription du texte trace ainsi une *discontinuité* sur le corps du film créant un court-circuit entre ce qui est représenté – le corps féminin – et ce qui est écrit – l'histoire d'un sujet qui – en désirant ce même corps – se sent partagé en deux (**ill. 21**).

Les *deux vagins* et les *deux foetus* représentent un *soi divisé se redonnant la vie* dans et par l'écriture¹³⁷ dans un « rituel de transfiguration »¹³⁸ où – sur le corps de l'image – objet et sujet de la vision « s'échangent de peau ». Le corps de la femme sur la machine à ramer est en effet à interpréter d'après nous à la fois comme un double et une projection du désir du sujet énonciateur : ce dernier, à travers le mot écrit qui efface l'image, transfère visuellement le sens de sa *schize*¹³⁹ interne.

137 Cf. Luce Irigaray, « Quand nos lèvres se parlent », dans *Ce sexe qui n'est pas un*, Minuit, Paris, 1977.

138 Cf. Lindley Handlon, « Female Rage : The Films of Su Friedrich », *op. cit.*, p. 79.

139 Nous évoquons le terme forgé par Jacques Lacan pour indiquer la fracture occasionnée par l'acte même de voir entre le sujet et l'objet, le soi et l'autre – l'œil et le regard. Cf. Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, *op. cit.*, en particulier le chapitre VI, « La schize de l'œil et du regard », pp. 65-109.



ill. 21 *Gently Down the Stream*, Su Friedrich, 1981

Le geste de l'incision scripturale met ainsi en évidence à la fois le désir et le refus, ou l'impossibilité, de se réunir avec l'objet du désir, l'autre, l'image du soi-comme-autre, l'image du soi perçue comme par autrui : ce qui est d'ailleurs un *topos* central de l'histoire de l'autoportrait.

Lorsque Hans Belting se réfère au mythe de Narcisse dans *Pour une anthropologie des images*¹⁴⁰, il décrit le geste par lequel l'éphèbe touche du doigt l'eau de la source, comme une découverte tactile de son propre « corps » : l'eau est entendue ici comme le *médium* qui incarne son image. Tout comme Narcisse dans le mythe d'Ovide, Friedrich une fois qu'elle

140 Cf. Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, Paris, 2004 et également Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Nathan, Paris, 1990. À la différence de Belting, Dubois (qui revient à son tour sur le mythe d'Ovide), voit dans l'eau de la source où l'éphèbe se reflète, non pas un médium mais un *index* : symbole visuel qui réunit l'objet (son corps) au signe qui le représente (son image) selon un lien de ressemblance physique, factuelle, presque tactile.

s'est reconnue dans le corps de l'image (« I make a second vagina beside my first one directional (...) which is the original ? »), dissocie, par le toucher, son corps du symbole qui devrait le représenter.

La relation de la cinéaste avec la matière pelliculaire reconstruit ainsi d'après nous une « topographie » de l'intérieur – le monde des rêves et des désirs inconscients – et de l'extérieur – le monde où les rêves sont imagés et prennent consistance – d'une manière qui complexifie les étapes du processus que devrait réaliser la métamorphose du corps dans l'image. Face à ce « I can't watch » gravé sur l'écran, le spectateur est en outre à son tour invité à s'identifier avec le sujet voyant, sans pour autant qu'il trouve dans l'image un site de projection car lui non plus « ne peut pas regarder » au-delà des phrases qui clignotent sur l'écran. Dans le défilement – qui réunit texte et image, corps vus et corps désirants – sujets et objets de la vision renversent leur rôle en fabriquant ensemble l'image d'une subjectivité qui se dérobe et qui ne cesse de fuir la représentation.

À travers la formule « autobiographie à la troisième personne » William C. Wees présente dans « No More Giants », son analyse du film *Sink or Swim* (1990)¹⁴¹.

L'allusion à la « troisième personne » se réfère à la décision de la cinéaste d'employer, pour faire un tout des vingt-sept épisodes de son film sonore de 1990, la voix-off d'une petite fille – avatar de la cinéaste – racontant en ordre chronologique, et justement à la troisième personne du singulier, l'histoire d'une femme inconnue et anonyme appelée selon les époques « la fille », « elle », « la femme ».

Après avoir commencé à rédiger le texte de *Sink or Swim* à la première personne, Friedrich s'aperçoit plus tard du fait que la troisième personne – un peu comme dans le cas de la répétition des séquences dans *Gently Down the Stream* – « [lui] permettait de dire des choses qu'autrement [elle] n'aurais pas osé dire en utilisant la première »¹⁴².

Les vingt-sept épisodes qui composent le film traitent en effet de la vie personnelle de l'artiste, mais à travers une forme et des contenus tels que – comme nous le dit William

141 États-Unis, 16mm, n&b, son, 48', Light Cone.

142 Cf. Scott MacDonald, *A Critical Cinema 2: Interviews with Independent Filmmakers*, University of California Press, Berkeley, 1992, p. 308. Friedrich y confie ceci : « I was using stories from my own life and began by writing them in the first person, but I got tired of that very quickly. I sounded too self-indulgent. Writing them over in the third person was quite liberating. The distance I got from speaking of « a girl » and « her father » gave me more courage, allowed me to say things I wouldn't dare say in the first person, and I think also lets viewers identify more with the material, because they don't have to be constantly thinking of me while listening to the stories ».

Wees – « la notion d'un 'Je' unique et unifié » aussi bien que « la possibilité de le représenter dans un film »¹⁴³ se compliquent de manière radicale.

« Bien que le point de vue à la troisième personne de Friedrich éloigne, d'une certaine manière, la cinéaste de son film », poursuit Wees « cela permet en même temps au spectateur de profiter d'une série de lectures plus amples, en l'encourageant au saisissement d'un 'soi' autobiographique social, qui devient un *effet* de la forme et du contenu du film plutôt que sa *cause* »¹⁴⁴.

En lisant ces lignes écrites par Wees, nous pensons à la réflexion que Judith Butler développe autour de la notion de **performativité de genre** définissant des pratiques identitaires dévoilant l'intériorité comme un *effet*, c'est-à-dire comme une donnée étant produite ou créée sur la surface du corps, et non pas comme une *cause* originaire¹⁴⁵.

Cette performativité du soi est effectivement exercée par Friedrich dans *Sink or Swim* à travers « son dispositif formel le plus novateur », qui est comparé par Scott MacDonald à celui d'un chef-d'œuvre comme *Zorns Lemma* (1970), d'Hollis Frampton¹⁴⁶.

Le rapprochement que Scott MacDonald tente ici entre la structure « alphabétique » ordonnant *Sink or Swim* de Friedrich et celle de *Zorns Lemma* est intéressante parce qu'elle insinue la problématique du processus de filiation, donc une question sur les « pères » (putatifs ou non) ayant influencé le style de la cinéaste. Bien qu'en reconnaissant que son film concerne plus directement et ouvertement des matériaux personnels par rapport à ce que faisait Frampton, Scott MacDonald demande pourtant à Friedrich si dans *Sink or Swim* « on pouvait identifier des références conscientes à n'importe quel père cinématographique ». Friedrich lui répond comme suit :

That's a hard question to answer. Offhand, I'd say I wasn't making a conscious reference to any other filmmaker, but that the structure was determined more by the fact of my father's being a linguist. I thought that using the alphabet was an obvious choice for the overall structure. I've certainly been influenced by many filmmakers, including some of the so-called 'structural' filmmakers like Frampton or Ernie Gehr, but my films are never meant to be a direct comment on or a reworking of ideas from other people's films. I tend to think of the structural film school as avoiding the use of personal¹⁴⁷.

143 William C. Wees, « No More Giants », *op. cit.*, p. 32.

144 *Ibid.*, p. 33.

145 Cf. Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 273.

146 Cf. Scott MacDonald, « Daddy Dearest », *The Independent*, décembre 1990, pp. 28-33.

147 *Ibid.*, p. 28.

Avec ces mots, Friedrich situe son travail dans le cadre d'une « ré-appropriation » que nous évoquions au début de cette partie : les codes du cinéma structurels lui fournissent une occasion pour mener une recherche personnelle sur le rôle que la langue et son apprentissage ont joué dans sa formation subjective.

La cinéaste conçoit en effet son film à épisodes à partir d'une structure fixe basée sur les lettres de l'alphabet : les vingt-sept sections du film (vingt-six plus une qui est répétée deux fois) suivent l'ordre d'un alphabet renversé – de « Zygote » à « Athena/Atlanta/Aphrodite ».

Si cette structure « d'une part impose des contraintes strictes et arbitraire au niveau de l'expression du soi' » nous dit Wees « d'autre part elle amplifie les bases sociales de l'identité individuelle ou, dit en termes post-structuralistes, la construction de l'individu comme sujet construit à travers le langage, comme un *locus* d'un discours »¹⁴⁸.

C'est donc la structure même de l'alphabet – c'est-à-dire la base de l'écriture phonétique occidentale – qui est mise en question par Friedrich et qui, dans le même temps, lui fournit le système de ré-organisation d'images et de sons qui concerne ses souvenirs, ses traumatismes et ses désirs d'enfant et d'adolescente. L'identité de Friedrich se *fabrique* et s'inscrit sur le corps du film à travers une stratégie qui entend renverser et frapper au cœur le logocentrisme, dans une démarche d'*écriture* cinématographique qui se rapproche de manière vertigineuse de la définition qu'en offre Marie-Claire Ropars dans *Le Texte divisé* (cf. *supra*, partie I, chapitre 1.3.).

Le père de Friedrich était un linguiste¹⁴⁹ : les différents épisodes composant le film traitent en effet du rapport d'un père avec sa fille, en évoquant un parcours de construction de soi qui démarre dès l'enfance, au moment où l'individu fait ses premières expériences d'apprentissage du langage. Étant donné que mémoriser le A-B-C veut dire en effet grandir, mûrir, le modèle duquel Friedrich semble partir pour accomplir son opération de répétition subversive est le langage patriarcal, métaphore de la « loi » paternelle.

Comme dans *Gently Down the Stream*, nous sommes ici également confrontés à un dispositif de montage qui ordonne – dans une sorte de désordre organisé – une série de références culturelles : comme certains épisodes de la mythologie grecque, appris par le père à

148 William C. Wees, « No More Giants », *op. cit.*, p. 33.

149 Cf. Scott MacDonald, « Daddy Dearest », *op. cit.*, p. 28.

« la fille » quand elle était enfant, des images issues de la tradition iconographique chrétienne, des images et de dessins de l'Extrême Orient – des images de *found footage* – comme celles empruntées aux films scientifiques dans l'épisode « Zygote » – des *home-movies* – tirés de l'album privé de la cinéaste, et enfin des images tournées par elle-même puis re-travaillées et re-imprimées à l'aide d'une tireuse optique.

Les exemples qui témoignent des croisements entre ces sources, thèmes, textes énoncés et images sont nombreux dans le film.

Dans le premier épisode « Zygote », le récit énoncé par la voix-off de la naissance miraculeuse et asexuée de la déesse Athena, qui émerge directement du crâne de son père Zeus, est couplé aux images qui montrent l'insémination d'un ovule par un spermatozoïde.

Les thèmes du désir et de la différence sexuelle sont évoqués également dans les épisodes « Journalism » et « Pedagogy », où la voix-off décrit les luttes de la protagoniste avec ses camarades de sexe masculin pendant sa scolarité.

Dans « Temptation », alors que la bande-image montre les gestes athlétiques des femmes *body builders*, la voix-off nous raconte l'histoire d'une jeune fille qui décrit à son père les vicissitudes de la déesse Atalanta – thème qui revient aussi dans le dernier épisode « Athena /Atalanta/Aphrodite » – une déesse qui n'aurait voulu prendre en époux que celui qui aurait su la battre à la course.

Le thème du désir homosexuel, à la fois prohibition et « tentation », se dégage de l'épisode « Kinship », où nous voyons des images de femmes nues dans un sauna ou qui s'embrassent sous la douche, et de « Competition » où des dessins asiatiques montrant deux femmes engagées dans un rapport sexuel sont comparées à l'image d'une étreinte d'une toute autre sorte : la Vierge et son enfant. Le code de la normativité hétérosexuelle est évoqué ici par le biais d'une censure visuelle où, à l'image de l'objet du désir érotique se couple l'avertissement statuaire des symboles de la religion catholique.

Le désir sexuel n'est pourtant pas le sujet principal du film : c'est bien plutôt le désir d'échapper au pouvoir patriarcal, de détruire la structure graphique et logique d'un langage – et d'une culture – appris pendant l'enfance qui caractérisent la trame d'un parcours où l'alphabet, le mot et son sujet s'effondrent (to *sink* – comme nous l'indique le titre) pour revenir en surface et ré-apprendre à « la fille », « elle », la « femme » à « nager » (to *swim*). Ce n'est pas un hasard si – dans l'épisode « Realism » – est évoquée l'histoire du père qui ap-

prend la natation à sa fille, un thème très cher à Friedrich qui revient aussi dans le film intitulé *The Ties that Bind* (1985)¹⁵⁰ qui a cette fois-ci pour sujet sa mère.

La fin du film, lorsque le « révisionnisme historiographique » reconstruisant « l'ethnographie domestique »¹⁵¹ et familiale de Su Friedrich arrive à son achèvement, se déroule justement au bord d'un courant d'eau. À ce moment, lorsque nous voyons un *home movie* montrant une petite fille en maillot de bain (ill. 22), nous assistons à la superposition croisée de six niveaux d'images avec six niveaux de sons, redoublés et mis en *loop*. **Le récit passe à ce moment-là de la troisième à la première personne**, alors que la voix de Su Friedrich elle-même chante une chanson pour enfant créant une boucle avec les superpositions optiques. L'effet se termine lorsque l'image retrouve sa stabilité (de six images superposées on passe à une) alors que la voix limpide de la cinéaste conclut : « Now I said my A-B-C/Tell me what you think of me ».

Les identités multiples de Friedrich finissent donc par se réunir dans une question adressée au spectateur : ce « Dis-moi, qu'est-ce que tu penses de moi ? » n'est qu'une demande rhétorique pour affirmer que l'identité, une fois *performée* sur une surface où, comme dans l'eau, tout s'écoule, *panta rei*¹⁵², ne redevient jamais identique à elle-même.

Le parcours de formation de Friedrich s'achève alors dans une tension entre l'extrême distanciation du « Je », que le redoublement de l'image – le corps jeune de la cinéaste, une fois « répété » plusieurs fois, devient en effet flou – ainsi que l'extrême rapprochement de celui-ci – la cinéaste dit « Je » et nous arrivons à revoir clairement les contours de son corps d'enfant – impliquent. Au moment où Friedrich finit de répéter son alphabet inversé, elle nous semble trouver un équilibre entre le principe de la copie, de la répétition et l'élaboration d'un langage à travers lequel s'exprimer, en tant que cinéaste et personne, sans pour autant que cette expression implique l'hypostase du « Je » dans un corps, dans une

150 États-Unis, 16mm, n&b, son, 55', Light Cone. Sur la récurrence de ce thème dans l'œuvre de Friedrich cf. Judith Mayne, « Su Friedrich's Swimming Pool », dans id., *Framed : Lesbians, Feminists and Media Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000, pp. 193-211.

151 Cf. Micheal Renov, « Domestic Ethnography and the Construction of the 'Other' Self », *op. cit.*, pour les notions de « révisionnisme historiographique » et de « ethnographie domestique » appliqués à l'œuvre de Su Friedrich, cf. en particulier p. 144. Sur la dimension « auto-ethnographique » du travail de Friedrich cf. également Catherine Russell, *Experimental Ethnography*, *op. cit.*, pp. 149-155 et 278 et Chris Holmlund, « When Autobiography Meets Ethnography and Girl Meets Girl : The 'Dyke Docs' of Sadie Benning and Su Friedrich », dans Chris Holmlund, Cynthia Fuchs (sous la direction de), *Between the Sheets, In the Streets : Queer, Lesbian and Gay Documentary*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, pp. 127-143.

152 L'application de la formule de Héraclite est de Bruce Jenkins, « *Gently Down the Stream* », *op. cit.*, p. 197.

image, dans une position identitaire immuable.



ill. 22 *Sink or Swim*, Su Friedrich, 1990

1.4. La détérioration de la surface. Surimpressions, décollage et retrait de l'émulsion : l'image féminine qui disparaît

Jusqu'ici, à travers les exemples de Su Friedrich et Frédérique Devaux, nous avons pu saisir les spécificités d'un travail de réécriture filmique où l'intégrité du matériel pelliculaire d'origine est indéniablement mise en péril. Incisée et fragmentée par l'intervention manuelle de l'artiste, la bobine matrice est réduite à son degré zéro, dévoilant la dimension – à la fois archéologique et nostalgique/déconstructive – d'un geste qui, à partir de la *cisellerie*, de l'incision, du « lent évidemment » de l'image-source, inscrit sur le film de seconde main les traces d'un travail de restauration mémorielle qui s'accomplit dans l'écart entre les signes (les images, les textes).

Aussi bien Frédérique Devaux que Su Friedrich, bien que de manière et avec des buts différents, opèrent effectivement en superposant deux gestes, celui de l'écriture et celui de l'effacement de l'image : l'incision de mots et de lettres, aussi bien que la référence constante à l'univers des signes linguistiques, mettent en place les étapes d'un parcours de

réécriture faisant de l'appropriation d'images déjà créées les véhicules de l'expression subjective.

Dans cette partie, nous nous concentrerons sur l'œuvre d'un groupe de cinéastes qui déplacent l'intérêt pour le pouvoir destructeur du mot manifesté par Friedrich et Devaux, en réalisant également une forme de réécriture non pas – ou bien pas seulement – par incision de textes ou par un travail mené sur et avec la parole et le langage écrit, mais par une « attaque » des composants mêmes des images trouvées.

Cécile Fontaine, Caroline Avery, Heather McAdams, Cathy Joritz, Naomi Uman et Peggy Ahwesh, s'approprient des fragments anonymes d'images trouvées en peignant directement sur l'émulsion, ou en en détériorant de manière volontaire la surface déjà en état de dégénérescence. En d'autres termes, ces « cinéastes-copistes » s'approprient une matière brute, en faisant de la décomposition plastique la trace de leur propre signature.

L'œuvre de la cinéaste française Cécile Fontaine s'érige pour nous en un modèle de référence pour comprendre ces processus de re-signification personnelle des images trouvées dont parle William C. Wees dans *Recycled Images*.

Yann Beauvais¹⁵³, Stefano Masi¹⁵⁴ et Vincent Deville¹⁵⁵ décrivent le travail de Cécile Fontaine comme celui d'un maître « vitrier » du Moyen-Âge : la même métaphore utilisée par Frédérique Devaux¹⁵⁶ pour décrire ses travaux de *ciselure* revient ainsi dans l'interprétation que ces chercheurs proposent des films de Fontaine. Tout comme dans les vitraux de cathédrales monumentales, dont l'effet est déterminé par la transparence des surfaces, par la manière dont le verre a été fondu, cuit et soudé pour créer des jeux de couleur, et les panneaux agencés pour former des compositions figuratives où, dans l'ornement, s'inscrit le sens mystique d'une histoire, de même le point de départ des films de Fontaine naît dans la fonte des strates que forment, couche sur couche, l'émulsion de la pellicule, le corps et la chair du film. Ce travail manuel, effectuant une coupure dans le matériau photographique,

153 Cf. Yann Beauvais, « Le cinéma décollé », (Brochure) Cinéma de Musée concernant la rétrospective dédiée à la cinéaste, Centre Pompidou, Paris, 1994. Beauvais a écrit à plusieurs reprises sur l'œuvre de Fontaine cf. id. « Cécile Fontaine », *Blimp*, n° 16, printemps 1991 ; id. « Lost and Found », in Cecilia Hausheer, Christoph Settele (sous la direction de), *Found Footage Film, op. cit.*, pp. 8-25; id. « Cinéma mineur, de mœurs, d'humeur », *ArtPress*, n° 14, 1993, pp. 148-152.

154 Cf. Stefano Masi, *Cécile Fontaine, Décoller le monde*, Cahiers de Paris Expérimental, Paris, 2003.

155 Cf. Vincent Deville, « La mosaïque et le vitrail », dans *Les formes du montage dans le cinéma d'avant-garde, op. cit.*

156 Cf. Éric Thouvenel, Carole Contant, *Fabriques du cinéma expérimental, op. cit.*, p. 30.

accomplit selon Yann Beauvais une « *kiné-graphique* »¹⁵⁷ c'est-à-dire une écriture faite de et par les images.

Née en France en 1957, son père Pierre – gendarme de l'armée française – l'emmène vivre à l'âge d'un mois sur l'île de la Réunion, ex-colonie française dans l'océan Indien, où elle demeurera jusqu'à ses dix-huit ans. Après avoir obtenu sa maîtrise d'art à Aix-en-Provence, elle emménagera à Boston aux États-Unis où, entre 1980 et 1985, elle découvrira le milieu du cinéma expérimental de l'époque¹⁵⁸. Elle fait notamment la connaissance de cinéastes comme Caroline Avery et Phil Solomon, qui travaillent sur des matériaux filmiques non-originaux à l'aide de la tireuse optique. Pour Solomon, par exemple, le choix de travailler avec la tireuse optique se définit suite à une prise de position tant esthétique qu'existentielle. « J'étais très réservé et je me sentais embarrassé par rapport à l'acte de prendre une caméra et de *tourner* des films dans le monde », confie-t-il en effet à Scott MacDonald dans une interview expliquant ses méthodes de travail :

For me optical printer is a way of re-seeing the world two dimensionally with another layer of aesthetic *distance*. There's something about the process of re-photography at the frame level that's in tune with my personality; it has to do with a kind of artistic introversion, and with the idea of working with a secret magic machine¹⁵⁹.

À la différence de Solomon et Avery, Fontaine emploie au contraire la technique du dessin animé, en peignant directement sur des pellicules trouvées, des *home movies*, ou des films tournés par elle-même.

La cinéaste française découvre la technique du *film lifting* suite à un accident technique survenu lors de sa résidence à l'École des Beaux-Arts de Boston. Dans un cours tenu par Richard Lerman, la cinéaste en herbe essaie d'éclaircir avec une solution ammoniacuée une pellicule, tournée par elle-même et sous-exposée, en s'apercevant que les couches d'émulsion trempées dans la solution, perdant leur cohésion, se détachent avec facilité si on les gratte avec un couteau.

Suite à cet « accident » survenu dans le processus de ré-élaboration de son film, Fontaine s'engage dans l'accomplissement d'une série d'essais où elle dissocie des strates

157 Yann Beauvais, « Le cinéma décollé », *op. cit.*, p. III.

158 Cf. Yann Beauvais, « Le cinéma décollé », *op. cit.*, p. V.

159 *Ibid.*, p. 205.

d'émulsion par le biais de deux techniques nommées plus tard *film lifting* humide ou à sec¹⁶⁰.

La technique *humide* prévoit l'immersion de la pellicule dans un bain de détergent, qu'il s'agisse de savon, d'huile de lin, d'ammoniaque ou bien d'eau de javel. Sorties de ce bain, certaines portions de la pellicule peuvent ainsi être dé-collées et exportées de leur support. Fontaine découvre que si les images – une fois repositionnées à un endroit différent du même support ou bien sur un nouveau support – ne sont pas complètement sèches, elles se déformaient pendant la projection. Dans *Correspondance (1985)*¹⁶¹, ou dans *La pêche miraculeuse (1995)*¹⁶², tous deux réalisés à partir de la ré-élaboration de *home movies* de sa collection privée, la pellicule décollée à l'aide de la technique humide, se désintègre devant les yeux du spectateur « en filaments, comme le fil d'un tapis que l'on défait de [sa] trame »¹⁶³. Ce qui nous ramène à la lecture de Robin Blaetz (cf. *supra*, partie I, chapitre 3.3.) saisissant comme une spécificité du *cinéma expérimental féminin* ce qu'elle appelait le « clivage d'image », un travail particulier accompli sur la surface de l'image qu'elle reliait au geste de la couture (coupure/suture).

La version du *film lifting à sec* prévoit au contraire que des portions d'image soient détachées de leur support d'origine à l'aide d'un bout de scotch, puis re-collées sur d'autres portions de pellicule pour créer des effets de superposition ou de transparence (**ill. 23**).

L'accomplissement de ces deux procédés implique le même degré d'imprévisibilité, et donc les mêmes marges d'erreurs que l'effet trouvé par hasard par Fontaine lors de sa première expérience avec la matière pelliculaire. Pourtant, de film en film, la recherche de ces « erreurs » techniques se fait de plus en plus intentionnelle, devenant ainsi la marque, le principe esthétique caractéristique du style de la cinéaste.

160 Cécile Fontaine, « Technique sèche et technique humide », dans Nicole Brenez, Miles McKane (sous la direction de), *Poétique de la couleur. Une histoire du cinéma expérimental. Anthologie*, Auditorium du Louvre, Paris, Institut de l'image, Aix-en-Provence, 1995, pp. 149-151.

161 France, 16mm, couleur, sil., 3', Light Cone.

162 France, 16mm, couleur, sil., 10', Light Cone.

163 *Ibid.*, p. 150.



ill. 23 Cécile Fontaine au travail, ©Light Cone, Paris

D'autres facteurs d'imprévisibilité se font jour lorsque Fontaine élargit ses expérimentations à la couleur, en travaillant notamment sur la lenteur ou la rapidité avec laquelle certaines des couches, ou certaines portions spécifiques de la surface émulsive, réagissent au contact d'un produit extérieur « que celui-ci soit aspergé par projection de gouttelettes ou que la pellicule y soit complètement plongée »¹⁶⁴.

Ces réactions se concrétisent soit dans « un virage chromatique parfois monochrome » soit dans « une dépigmentation plus ou moins poussée, liée à la disparition graduelle des couches colorées »¹⁶⁵. **La disparition totale de l'image** – qui nous intéresse particulièrement ici – caractérise par exemple *Japon Series (1991)*¹⁶⁶ un film où des morceaux entiers de la pellicule originale (un documentaire trouvé montrant la performance d'un groupe de danseurs butō à Paris) sont rendus transparents par le traitement à l'eau de javel.

L'effacement de l'image lui rendra plus facile le processus suivant de recollage, mais il sera également utilisé pour souligner le trou qui affecte ainsi l'image de seconde main.

164 *Ibid.*

165 *Ibid.*

166 France, 16mm, couleur, son, 7', Light Cone.

Le « percement » de la surface de l'image, jusqu'à son complet effacement, se définit alors comme une des étapes – ou bien comme la conséquence – du travail de réécriture de Fontaine, comme ce qui pourrait arriver à un écrivain qui, prenant des notes et corrigeant plusieurs fois le même point d'un texte, perce la surface du support avec son stylo.

En effet un des premiers films de la cinéaste, *La fissure* (1984)¹⁶⁷ se base entièrement sur la mise en valeur d'un « trou », d'un écart entre deux portions de la bobine de départ. Pour le réaliser, Fontaine coupe verticalement un film 16mm trouvé montrant un homme portant une casquette. En repositionnant les deux morceaux sur une pellicule vierge, la cinéaste laissera volontairement un espace vide (la fissure du titre justement) entre les deux extrémités. Une fois exposé à la lumière, le négatif – tiré par contact – gardera une trace blanche zigzagante.

Entre la nature « expérimentale » des épreuves, des essais et des découvertes que Fontaine fait sur le corps du film et la nature « volontaire » du geste qui en déchire la chair s'ouvre à notre avis une dimension de *plaisir* ambivalente.

Stefano Masi compare notamment le travail de Fontaine à celui du baron Frankenstein :

Cécile extrait des organes des corps cadavériques de pellicules « mortes », abandonnées dans les poubelles-cimetières des laboratoires, mais qui conservent encore en substance une possibilité inexplorée de vie. Elle les manipule dans sa cuisine. Elle les recoût ensemble pour former un nouveau corps, corps sur lequel les cicatrices restent bien visibles, broderies en forme d'arabesques sur la peau exsangue de corps considérés par erreur comme morts. Ces coutures sont des signes, des tatouages qui portent en eux la trace vibrante d'une douleur passée et d'une existence orgueilleuse. Au final, Cécile insuffle à ces organismes un souffle de vie nouvelle¹⁶⁸.

D'une part donc, le toucher, le fait de « sentir instant après instant du bout des doigts l'aspect physique de la création »¹⁶⁹, produit chez Fontaine un plaisir intime et presque charnel rendu possible par la dimension privée de la « création » indépendante.

Ce plaisir du travail à la main, qui expose l'artiste aux possibles imperfections d'un résultat imprévisible, ne l'empêche pourtant pas d'obtenir par le « fait maison » les mêmes résultats qu'en travaillant en laboratoire. Dans *La fissure* déjà cité, mais aussi dans *Home*

167 France, 16mm, couleur, sil., 2', Light Cone.

168 Stefano Masi, *Cécile Fontaine, op.cit.*, p. 4.

169 *Ibid.*, p. 7.

movies (1986)¹⁷⁰ Fontaine produit, grâce à un procédé de **copie par contact** (proche du « rayogramme » inventé par Moholy-Nagy), les mêmes effets de surimpression d'images qu'elle aurait pu obtenir suite à l'utilisation d'une coûteuse tireuse optique. La « cuisson au four d'un produit manufacturé »¹⁷¹ permet à Fontaine de conquérir – comme le dirait William C. Wees – le droit de « retirer » des images en état de dégénérescence de l'espace public, d'élaborer des solutions pour les « soigner », et enfin y inscrire sa signature.

Ce travail *kiné-graphique*, ne s'exprime pas seulement, comme le souligne Yann Beauvais, par le montage qui, chez Fontaine, « n'est pas appréhendé comme ce qui relie le divers mais comme ce qui transforme l'identique en différent (différence et répétition »¹⁷², mais également dans la manière où Cécile Fontaine agit sur la bande sonore de ses films. Dans les films où elle utilise du son¹⁷³, – par exemple dans *Golf-entretien* (1984)¹⁷⁴, *Overrating* (1984)¹⁷⁵ et *Cruises* (1989)¹⁷⁶ – la cinéaste soumet la bande sonore à un déplacement – de sa position latérale, au centre du photogramme, la rendant ainsi visible ; parfois au contraire la perforation entre les photogrammes est re-située dans la partie réservée à la colonne sonore optique : étant ainsi « lue » comme une information sonore, elle produit des intermittences et des interférences acoustiques. Entre image et son se crée donc un conflit qui dévoile l'opération de réécriture de Fontaine.

Au plaisir du « soin » privé de la matière filmique se couple ainsi le plaisir d'en accroître éventuellement l'abîme, d'accélérer la possible perte de sens de l'image originelle, d'effacer au lieu de révéler ce qui risque d'être oublié pour toujours.

La mise en évidence des « erreurs » et des accidents pouvant survenir pendant le processus de remploi témoigne alors selon nous non seulement d'une superposition ambivalente entre les deux niveaux du *plaisir* – celui du « soin » et celui de la « torture », celui de la copie et de l'effacement des matériaux réécrits – mais elle montre également de l'extrême équilibre sur lequel la cinéaste institue et inscrit son propre discours parmi la multiplicité des sources originelles choisies pour entamer son travail de ré-élaboration.

170 France, 16mm, couleur, sil., 5', Light Cone.

171 *Ibid.*

172 Yann Beauvais, « Le cinéma décollé », *op. cit.*, pp. I-II.

173 Stefano Masi souligne justement que la plupart des films de Fontaine sont muets, cf. *Cécile Fontaine, op.cit.*, p. 7.

174 France, 16mm, couleur, son, 3', Light Cone.

175 France, 16mm, couleur, son, 3', Light Cone.

176 France, 16mm, couleur, son, 10', Light Cone.

Il sera peut-être intéressant de rappeler qu'une partie des sources originales utilisées par la cinéaste est de nature privée. De la Réunion, son père cinéaste-amateur, lui envoyait – d'abord aux États-Unis puis à Paris où elle vit depuis les années quatre-vingt-dix – des *home movies* en 8mm, super8 ou 16mm tournés dans les années soixante.

Le déjà cité *Correspondance* (1985) fait précisément allusion à cet échange épistolaire. *Home movies* (1986) est entièrement construit sur des sources montrant des scènes familiales de la famille Fontaine.

Dans *Cruises* (1989), *Histoire parallèles* (1990)¹⁷⁷, *Safari Land* (1996)¹⁷⁸ ou *The Last Lost Shot* (1999)¹⁷⁹, réalisés également en partie à partir des *home movies* du père, se dégage pourtant ce que Stefano Masi, sous l'égide de Raphaël Miller, définit comme une **lecture politique de la réalité**.

Au début de *Cruises*, construit sur la base des souvenirs d'un voyage que fit la cinéaste avec ses parents du port de Marseille à La Réunion, le déploiement d'une voile est monté en alternance avec une femme qui étend du linge sur un fil. Les images d'une petite fille en maillot de bain qui lève les bras sont juxtaposées à celles d'une danseuse de variété qui lève la jambe. Les associations visuelles les plus notables sont pourtant celles entre des images de touristes européens en croisière dans des pays exotiques (le début du film utilise un documentaire didactique sur la voile de production italienne, la fin du film utilise une publicité pour une croisière au Mexique) et des plans de militaires nazis en noir et blanc.

Les agrégations visuelles caractérisant ces films invitent donc, selon Masi, à faire le rapprochement entre « les formes de la consommation de masse que représente le tourisme de nos jours et les racines 'racistes' du colonialisme, sujet toujours d'actualité dans la culture française de la fin du vingtième siècle »¹⁸⁰. Cette dimension politique se révèle également de manière assumée dans des films comme *Overeating* ou *Golf Entretien* (1984) qui « attaquent » des sources différentes, en particulier des films publicitaires, ou des morceaux de pellicule oubliés dans les poubelles d'archives publiques.

Si à un premier niveau Fontaine ne semble donc se préoccuper que de maîtriser les formes plutôt que les contenus et d'affirmer l'autonomie de son travail de manufacture par

177 France, 16mm, couleur, son, 11', Light Cone.

178 France, 16mm, n&b/couleur, son, 10', Light Cone.

179 France, 16mm, couleur, son, 7', Light Cone.

180 *Ibid.*, p. 16.

rapport à n'importe quel autre discours ou contexte de réalisation publique, sa technique lui permet à un second niveau d'élaborer un discours marqué de son point de vue politique « avec la légèreté de l'intervention visuelle subliminale, qui ne 'déclare' jamais à haute voix ses intentions mais lance des suggestions, comme dans le rêve quand une personne assume les traits d'une autre presque sans que l'on s'en aperçoive »¹⁸¹.

Ici, nous retrouvons donc également cette tension entre mouvement de recul et de rapprochement, entre oblitération du point de vue du sujet énonciateur et inscription d'une marque de soi, déjà présente dans les travaux de réécriture de Friedrich et de Devaux.

Chez Su Friedrich, Frédérique Devaux et Cécile Fontaine, nous assistons donc à la fois à des **dynamiques d'extériorisation et d'intériorisation de matériaux filmiques pré-existants**. Nous pourrions en effet parler « d'**extériorisation** » lorsque les matériaux-source du travail de remploi concernent des archives privées, des *home movies*, ou bien des images – tournées par les cinéastes elle-mêmes – ayant un lien avec leur identité, leur histoire personnelle ou familiale. Nous pourrions au contraire parler « d'**intériorisation** » lorsque le travail de remploi implique une forme d'appropriation et de re-signification d'images publiques, de fragments de films autrement anonymes.

Ces deux dimensions ne sont pourtant pas si facilement distinguables et dissociables : des formes « d'intériorisation » peuvent être mises en place dans le seul but de ré-extérioriser les images et les faire circuler autrement dans la sphère publique – comme c'est le cas dans les films de Caroline Avery, Heather McAdams, Cathy Joritz, Naomi Uman et Peggy Ahwesh que nous analyserons par la suite – alors que des formes « d'extériorisation » se créent également à partir d'une appropriation et d'un travail d'intervention matérielle et scripturale sur des pellicules préexistantes – comme c'est le cas chez Friedrich, Devaux et Fontaine.

C'est justement dans la coexistence de ces deux dimensions – l'extériorité et l'intériorité, l'intériorisation de l'image trouvée et l'extériorisation de l'image réécrite – que se déploie un espace de travail faisant du remploi une pratique performative (au sens de Judith Butler) de fabrication identitaire.

Caroline Avery est une cinéaste dont le travail – comme nous l'évoquions plus haut – s'apparente beaucoup à celui de Fontaine. Les deux artistes « vont jusqu'à partager les

181 *Ibid.*

scènes banales et les manifestations de la quotidienneté sous tous ses aspects »¹⁸² nous rappelle Yann Beauvais, en faisant allusion à leur goût commun pour le choix de sources « publiques » similaires à partir desquelles expérimenter – avec la peinture ou l'aiguille – la résistance du corps pelliculaire.

Dans *The Living Rock (1989)*¹⁸³, Avery monte par exemple des bobines « trouvées » avec de l'amorce peinte : les taches correspondant aux morceaux de pellicule trempés dans des solutions colorées s'alternent dans une progression répétitive et incantatoire avec des images montrant « différents comportements humains »¹⁸⁴ : le visage d'un enfant, les jambes de personnes marchant dans un défilé et les bras et les casquettes d'un groupe d'ouvriers. Ce dispositif semble vouloir indiquer, par le biais d'une confrontation entre l'humain, le corporel et l'informe de l'amorce peinte, la perspective d'un discours visant à concentrer l'attention du spectateur sur le corps au travail, sur la relation entre corps et machines¹⁸⁵.

Le choix de ces images, ainsi que l'emploi de la tireuse optique, marquent un mouvement qui se dirige dans le sens opposé à celui qu'accomplit Cécile Fontaine : chez Avery nous pouvons reconnaître un travail de réécriture qui vise également à l'appropriation, à la subjectivation d'images publiques, mais ceci n'est possible que dans le cadre de sa future extériorisation.

*Pilgrim's Progress (1985)*¹⁸⁶ est réalisé suite au « décollage » de l'encre de magazines et de journaux, puis à leur re-collage sur de l'amorce peinte : le but du travail – accompli à travers la technique du *film lifting* – est expliqué de manière claire dans la note accompa-

182 Yann Beauvais, « Le cinéma décollé », *op. cit.*, p. V.

183 États-Unis, 16mm, couleur, sil., 9'55, Light Cone.

184 Note fiche technique du film déposée à Light Cone, Paris.

185 Nous pourrions dans ce sens comparer le travail d'Avery (aussi bien dans *The Living Rock* que dans *The Big Brother* dont nous parlerons plus tard) à celui accompli par Abigail Child dans *Mutiny (1983)* et *Mercy (1989)*, les deux faisant partie de la série *Is This What You Were Born For ?* comprenant sept films, tous réalisés entre 1981 et 1989. Maureen Turim met en relation ces deux films aux collages d'Hannah Höch, du moment où tout comme l'artiste *dada*, Child dans *Mutiny* et *Mercy* « situe ses femmes fragmentée dans le contexte de la machinerie et de la circulation sociale des signes, en dérivant de l'énergie par celles-ci, même si elle les traite comme des morceaux d'un *puzzle* cinématique » (Maureen Turim, « The Violence of Desire in Avant-Garde Film », *op. cit.*, p. 82). Tom Gunning interprète encore plus précisément l'utilisation dans *Mercy* d'images scientifiques et didactiques (montrant des médecins et des patients, des machines, des dispositifs de vision et des corps soumis à des expériences médicales) comme une stratégie d'appropriation activée pour « remodeler la techno-sphère sur des bases plus humaines ». Tom Gunning, « La pulsation de la dernière machine », dans *Is This What You Were Born For ?*, Metis Press, Genève, 2011, pp. 15-37, pour cette citation, p. 34.

186 États-Unis, 16mm, couleur, sil., 9', Light Cone, FMC.

gnant la fiche technique du film : « un discours sur le marketing par l'image ». « La 'surface' est un pot-pourri abstrait de rythmes multiples, d'images, d'objets qui deviennent reconnaissables ici ou là. J'ai détaché l'encre des magazines au moyen de scotch et je l'ai recollée sur de l'amorce puis j'ai re-filmé le tout. Il s'agit d'un conte pour venir à bout de la suspension de l'incrédulité ». Ici aussi, il s'agit évidemment de fabriquer un discours visuel de nature politique qui vise des cibles spécifiques : l'univers de l'information et des médias de masse.

Big Brother (1983)¹⁸⁷ est défini par Avery elle-même comme un « film collage »¹⁸⁸, l'intervention directe de la cinéaste sur la pellicule montrant le résultat d'un geste de coupure, de fragmentation et de recollage de films publicitaires ensuite peints. Ce travail est mené sur des portions d'images précises, montrant des corps de femmes et d'enfants démultipliés en morceaux – « un bras ici, une jambe là » – puis encadrés par des « carreaux » de peinture ou par des silhouettes transparentes réalisées au bistouri d'une manière qui pourrait rappeler les collages dadaïstes d'Hannah Höch¹⁸⁹.

Cette approche – qui nous rappelle l'œuvre d'une autre cinéaste américaine, Martha Colburn qui travaille depuis son premier film *Asthma* (1995) sur la **coloration et le re-collage post-punk** et **parodique d'images publicitaires**, parfois alternées avec des maquettes construites à la main – nous semble témoigner d'un plaisir pour le « jeu », dont la manipulation agressive et désacralisante se place plus du côté des *ciselures lettristes* de Frédérique Devaux que du côté de l'équilibre des « expériences » privées menées par Cécile Fontaine.

Les quatre cinéaste citées, tout en partageant des éléments communs – Fontaine et Avery le procédé du *film lifting*, de la peinture et de la technique du décollage-collage, Devaux et Fontaine la minutie du travail de la *ciselure* artisanale et ornementale, Avery, Colburn et Devaux la **tradition du détournement d'inspiration dada ou surréaliste**, ont chacune leur spécificité qui distingue nettement les quatre approches.

Il s'agit justement de l'équilibre, ou du déséquilibre volontaire, recherchés par ces artistes entre les deux dimensions que nous appelons du *ludos* et du *logos*. La première correspond à un plaisir du jeu sans but, sans sujet, dégagé du travail sur le corps du film, élément qui confère effectivement une « signature » de l'œuvre de seconde main, et qui rend

187 États-Unis, 16mm, couleur, sil., 8', Light Cone, FMC.

188 Note de réalisation déposée à Light Cone.

189 Cf. *supra* note n° 164 de ce chapitre et *supra* partie I, chapitre 3.1.

lisible, identifiable et donc « originel » ce travail sur la copie mais qui ne l'ordonne pas forcément en un discours partageable. À l'inverse, le *logos* correspond au désir d'inscrire sur la matière re-travaillée les signes d'une réflexion politique.

Comme nous le verrons par la suite, **Heather McAdams, Cathy Joritz, Naomi Uman et Peggy Ahwesh** encadrent leurs agressions du corps de films préexistants dans une réflexion « politique » sur le statut des corps mis en images, c'est-à-dire des corps – masculins ou féminins – qui sont impressionnés sur la surface de l'émulsion de la source originale qui est re-travaillée.

Le sujet privilégié de l'attaque iconoclaste qui caractérise *The Scratchman* (1980)¹⁹⁰ de Heather McAdams et *Negative Man* (1985)¹⁹¹ de Cathy Joritz est le corps masculin, dans les deux cas rayé, effacé ou inscrit dans de « petits jeux cruels »¹⁹² qui, par le biais d'une série d'ajouts graphiques, en ridiculisent l'apparence.

Dans *The Scratchman* il s'agit de l'image d'un homme d'affaires anonyme qui parle d'un air concerné en regardant la caméra. McAdams incise des portions d'émulsion autour de sa tête en produisant des formes qui ressemblent des traces de lumière blanche – correspondant aux morceaux de pellicule grattée – lui sortant de la bouche à la place de ses mots.

Des auréoles, des flèches lui traversant le crâne d'une extrémité à l'autre, une perruque de femme ou des oreilles de lapin, des « trous » lui perçant les yeux : ces formes, qui ressemblent aux petits dessins faits par les enfants qui gribouillent les journaux de leurs parents ou qui veulent se moquer d'un maître d'école détesté, sont accompagnées d'« un motif répétitif et mignon produit de ce qui ressemble à un carillon de mauvaise qualité »¹⁹³ se substituant aux mots de l'homme qui ouvre et referme sa bouche à vide.

L'ensemble de ce **détournement parodique** est souligné également par des mots – directement rayés sur la surface de l'image – défilant rapidement et de manière presque illisible : « Why don't you go... (*scratch* des derniers lettres) », « Yourself.... », « You, turkey », « Stop it », « I Think I Love You », « Kiss Me », « Happy New Year », « I Fade Up You Bastard ». La **dimension ludique de cette agression volontaire** menée contre l'image

190 États-Unis, 16mm, couleur, son, 2'50, disponible au bout du lien <https://www.youtube.com/watch?v=Z6fWf6zJ-vo>.

191 États-Unis, 16mm, n&b, son, 2'30, Light Cone.

192 Ces mots sont en réalité utilisés par McAdams pour décrire le film *Scratchman II* (1982), cf. http://film-makerscoop.com/rentals-sales/search-results?fmc_author=506.

193 William C. Wees, *Recycled Images, op. cit.*, p. 29.

d'un homme bavard, un représentant du discours et de l'ordre public qu'on a fait taire – en effet apparaît à un moment donné le carton « Clifford Alexander Jr., Secretary of the U.S. Army » – acquiert ainsi un caractère de vengeance ou de revanche éthique et politique.

À travers la « déchirure » de ce corps, McAdams vise en effet à souligner d'une part le pouvoir mystificateur des médias de masse – un aspect qui s'accroît par le fait que cet homme *n'est pas* le Clifford Alexander Jr. que le film nous présente en tant que tel, car l'homme que nous voyons dans le film est blanc et de forte corpulence avec les cheveux raides, alors que le vrai secrétaire Clifford Alexander Jr. de l'armée américaine des années soixante-dix était en réalité un homme d'origine afro-américaine, avec les cheveux bouclés. Il est évident que cette démarche s'inscrit dans un projet qui, par la réécriture, vise à dévoiler l'illusion faisant de l'image un instrument véhiculant une transmission de savoir objectif.

D'autre part, McAdams s'approprie cette même illusion pour faire de la parodie et du pastiche une arme propre. Un panneau intitulé « Place a Commercial Here » précède un des plans finaux montrant un « trou », un carreau vide, qui substitue et efface complètement la tête de l'homme. La *négativité* dans l'œuvre de McAdams prend visage : le geste, également négatif, mené par la cinéaste sur le matériau de départ, acquiert pourtant dans son « imitation parodique » du langage de mass-media, une valeur *positive*, se constituant, par la soustraction de l'émulsion en gain, en réappropriation du signifié.



ill. 24 *The Scratchman*, Heather McAdams, 1980

Cette tension entre la *négativité* représentée par l'image originale, et la *positivité* du geste qui vise à en « restaurer » symboliquement le sens et la valeur positive, est présente aussi dans *Negative Man (1985)*¹⁹⁴ de Cathy Joritz. Afin de réaliser son film, la cinéaste réutilise la bobine d'un film éducatif destiné à des travailleurs sociaux des années cinquante¹⁹⁵, montrant l'image d'un homme en costume qui parle à la caméra. Puis elle gratte sur la surface de l'émulsion re-travaillé des groins de cochon, des ailes d'anges, et toutes sorte de trace couvrant le personnage de ridicule. L'objectif, et le désir de vengeance guidant la main de Joritz, est exprimé de manière nette dans ces mots, qui accompagnent la fiche technique du film déposé auprès de l'archive *Light Cone* à Paris.

Un film qui se veut plein d'humour et d'irrévérence sur la vengeance. J'ai gratté un commentaire visuel taquin directement sur la pellicule, sur l'image de l'homme négatif, pendant qu'il parle de choses « inimportantes ». Pour moi, l'homme négatif est un symbole de tous les hommes qui dominent notre monde. Et comme tel, il obtient ce qu'il mérite.



ill. 25 *Negative Man*, Cathy Joritz, 1985

Si dans les films de McAdams et Joritz, l'art de la copie, du contact et du travail artisanal du corps du film se couple au plaisir de la désintégration parodique des corps masculins qui y sont représentés, dans deux autres films – *Removed (1999)*¹⁹⁶ et *The Color of Love*

194 États-Unis, 16mm, n&b, son, 2'30, Light Cone.

195 Cf. Suzanne Buchan, « Introduction : Pervasive Animation », dans id. (sous la direction de), *Pervasive Animation*, Routledge, New York-Londres, 2013, pp. 1-23, pour cette information sur *Negative Man* de Cathy Joritz, p. 9.

196 États-Unis/México, 16mm, son, 7', Light Cone, Canyon Cinema.

(1994)¹⁹⁷ – les cinéastes Naomi Uman et Peggy Ahwesh, interrogent le problème de la différence sexuelle à partir de la ré-élaboration de films pornographiques, où ce sont les images de corps féminins qui subissent le travail d'intervention directe des artistes.

L'utilisation d'images pornographiques dans le cadre des pratiques de remploi nous intéresse particulièrement dans la mesure où la pornographique est un site privilégié des études culturelles et féministes, au moins depuis l'essai liminaire de Linda Williams¹⁹⁸ – « Film Body : an Implantation of Perversion » – que nous citons dans le chapitre précédent. La ré-élaboration de ces images nous semble viser à éradiquer du corps du film les objets de l'investissement pervers dont parle Williams et ainsi en renverser les dynamiques de plaisir voyeuriste sous-jacentes.

Dans ces films, l'émulsion d'origine est également trouée et abîmée : cette action réalise le désir des sujets qui, dans les matériaux de départ, demeurait inexprimé.

Le travail accompli par Uman dans *Removed* s'accomplit à partir de la ré-élaboration de deux bobines pornographiques : la bande sonore originale – à la différence de *Scratchman II* et de *Negative Man* – a été laissée intacte. Il y a donc à la fois une répétition littérale du son des morceaux re-montés et un détournement parodique de leur fonction érotique dégaçée par le traitement auquel est soumise l'émulsion pelliculaire.

Le premier son que nous entendons, avant même de voir des images, est la voix d'une femme qui appelle son compagnon avant de s'entretenir avec lui dans un dialogue érotique.

Nous la voyons ensuite nue et allongée sur un lit alors que lui – nu également – la regarde et l'écoute gémir debout. Les deux corps ne se touchent jamais alors que leurs images sont alternées en champ/contre-champ ; cette bobine ouvre et clôt le film d'Uman. La partie centrale du film est occupée par une deuxième séquence, montrant une série de plans qui

197 États-Unis, 16mm, couleur, son, 10', Light Cone, FMC

198 Cf. Linda Williams, « Film Body : An Implantation of Perversion », *op. cit.* On peut considérer Williams comme l'initiatrice des dites « Porn Studies », qui inscrivent les études sur la pornographie dans le domaine des études culturelles et des théories des médias. Cf. Linda Williams, *Hard Core. Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1989 (1999) ; id., *Porn Studies*, Duke University Press, Durham-Londres, 2004. « Porn Studies » est maintenant également le titre d'une revue publiée par Routledge depuis 2014 dont les éditeurs en chef sont Feona Attwood et Clarissa Smith. La maison d'édition Mimesis International de Milan a établi la coll. « Cinema / Mapping Pornographies : Histories, Geographies, Cultures » dont les directeurs en chef sont Enrico Biasin, Giovanna Maina et Federico Zecca. Les trois chercheurs sont également responsables du workshop, se tenant annuellement au FilmForum Festival d'Udine (Italie), intitulé « Porn Studies: Cartography of Pornographic Audiovisual » et ont dirigé le livre collectif, *Porn After Porn. Contemporary Alternative Pornographies*, Mimesis International, Milan, 2014.

entrelace l'histoire de deux autres couples. Le premier couple est engagé dans un dialogue où la femme (nue) gémit, allongée sur un canapé, alors que son compagnon (habillé) la regarde et la caresse de loin, assis à ses côtés dans une position qui la domine. Elle lui demande avec insistance de lui décrire ce qui se passe dans l'appartement de l'autre côté de la rue où le deuxième couple semble s'apprêter à avoir un rapport sexuel.

Nous voyons ce couple à travers le châssis de la fenêtre de l'immeuble : alors que nous entendons la voix de la première femme continuer à poser des questions, l'autre femme (elle aussi nue) s'approche de la fenêtre, et donc du cadre, alors que son compagnon (habillé) la regarde marcher en restant en retrait. Les questions de la première femme, concernant la forme du corps et les actions de la deuxième, semblent combler et sublimer son désir.

Nous ne verrons jamais, ni d'un point de vue ni de l'autre, s'accomplir l'acte que ces préambules sembleraient annoncer car Uman décide de couper au montage, et donc d'effacer de son film, cet accomplissement possible. Il s'affiche donc déjà là, au niveau du choix des fragments et de leur associations, la valeur du geste de réécriture accompli par la cinéaste.

L'acte sexuel des trois couples n'est pas en effet le seul objet à subir le geste d'effacement de Uman.

Toutes les images des corps féminins ont été traitées à l'eau de javel, une tache verdâtre omniprésente *rappelant* une forme féminine qui – n'ayant plus aucune des caractéristiques permettant d'identifier une personne – se manifeste comme le véritable protagoniste du film de seconde main (**ill. 26-27**).

Les portions d'images qui entourent ces taches ont été traitées avec du vernis à ongles : un cosmétique « maquillant » l'image de départ et qui semble comme révéler les marques sanglantes laissées suite à l'arrachement de la « peau » de ces figures qui marchent sur l'écran comme dépourvues de toute ressemblance humaine.

Au moment même où son corps est touché de loin par les mains de l'homme comme une surface plastique, la *femme-trou* qui demande à voir, ré-orienté le système de regards qui circulent tant dans le film original que dans le film de Uman, en nous indiquant sa voie de fuite.

Cette femme est en effet d'abord regardée par son compagnon, puis par nous, spectateurs, qui la voyons ainsi comme multipliée plusieurs fois : une fois par les yeux de son

amant qui la regarde, une autre fois par les « yeux de la caméra » qui la pointent en subjective, et enfin émergeant en dessous de la tache verdâtre qui nous l'indique en transparence.

Il y a là le déploiement d'une dynamique proche de celle produite par Su Friedrich dans *Gently Down the Stream* : par l'intervention tactile sur le corps de l'image, Uman empêche ou complique le processus de l'identification primaire¹⁹⁹, et ainsi l'investissement érotique du sujet voyant (le spectateur) sur le corps désiré et regardé.



ill. 26-27 *Removed*, Naomi Uman, 1999

199 L'identification primaire définit le processus par lequel le spectateur au cinéma s'identifie avec le regard de la caméra. C'est justement ce processus que Laura Mulvey (dans « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *op. cit.*) discute en saisissant, dans l'utilisation du point de vue subjectif, le principe de l'investissement fétichiste dont le corps de l'actrice du cinéma hollywoodien classique serait la cible. Cf. Christian Metz, « Le signifiant imaginaire », *Communications*, n° 23 (1975), pp. 3-55, repris dans id., *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris, Union Générale D'Éditions, 1977. Sur la notion d'identification primaire voir, en particulier, p. 32 (vers.1975).

En la regardant, mais en ne pouvant voir qu'un « trou », un espace vide, nous nous rendons complices de la superficialité à travers laquelle est représentée la sexualité du sujet féminin et aussi de la cécité que souligne son impuissance et sa passivité : la femme est en effet frustrée de son désir – car elle ne peut voir ce qui se passe dans l'appartement d'en face. Dans le contre-champ de la scène suivante, l'autre *femme-trou*, se montrant à la fenêtre, « perce » au contraire par son regard les surfaces des murs qui divisent les quatre amants. Les portions d'images effacées concentrent ainsi nos regards vers un seul corps qui, tout en demeurant dans la fiction pornographique, nous en fait sortir : comme dans les séries photographiques de Cindy Sherman (cf. *supra*, partie I, chapitre 3.1.1.), le corps féminin, lorsqu'il est vu et regardé un nombre des fois suffisant à en « ruiner » et déformer l'image, peut ici aussi disparaître, dans une convergence de regards qui brouillent la vision jusqu'à nous faire perdre ses traces ainsi que les contours de ses formes.

À la fois à l'extérieur et à l'intérieur de la fiction, « chassée » par le regard masculin mais aussi « proie » des yeux et des mains d'Uman, l'image féminine ne peut que se présenter comme obscène en incarnant véritablement, en ce sens, la nature de l'être objet.

L'agression de la pellicule menée par Uman nous semble témoigner ainsi d'un désir de se ré-approprié un corps-objet rendu « aveugle » par le dispositif optique qui le capture en le transformant en un fétiche sexuel. Son travail de réécriture matérielle – tout en l'effaçant – le rend pourtant capable de revenir physiquement au monde sous l'aspect d'une tache informe et presque invisible. La démarche entreprise par Uman nous semble ainsi constituer une tentative d'incarnation des « technologies non-innocentes » dont parle Donna Haraway (cf. *supra* partie I, chapitre 3.1.) : la pellicule se faisant site d'inscription d'un « savoir situé » renversant le rapport entre objets et sujets de la vision.

La *négativité* de l'action d'Uman vers le film pornographique viserait moins en ce sens à contrebalancer, ou à renverser en le répétant – comme chez McAdams et Joritz – la *négativité* d'un langage incarné par des corps symbolisant la loi d'un pouvoir culturel et politique, qu'à aveugler plutôt l'optique d'un dispositif qui tend à chosifier, en les frappant de « cécité », les corps-objet de son regard. Ici aussi la « répétition subversive » et « l'imitation parodique » d'un canon de désir stéréotypé se font véhicules du recul du sujet qui en était la victime.

Presque à l'opposé de la démarche entreprise dans *Removed*, *The Color of Love* (1994) de Peggy Ahwesh exhibe le corps féminin à travers une surcharge de *stimuli* optiques. Inspirée par les couleurs et les lumières des films d'horreur italiens de Mario Bava et Dario Argento – qui en 1998 la conduira à réaliser un film d'un noir et blanc très contrasté, *Nocturne*, où la protagoniste tue son amant lorsque celui-ci revient la chercher dans ses rêves – elle réalise ici une œuvre de remploi d'une couleur incandescente, obtenue (comme chez Uman) suite à la ré-élaboration de la bobine d'un film pornographique. Dans une interview avec Scott MacDonald, la cinéaste explique ainsi les circonstances qui l'ont amenée à trouver la source et le procédé de ré-élaboration entrepris par la suite :

A friend of mine dropped off (...) six big boxes of cans and reels that had been left out in the rain. In all those boxes there was one reel of Super8mm. I thought I might as well check it out (...). I did an improve on the optical printer with the footage. I treat my machine almost like dance partners. I did two sessions on the printer and messed around, eyeballing it, slowing some sections down and speeding others a bit up, repeating some things, and elongating the cunt shots. And then I recut that material on the flatbed (...). I filtered a bit colour and texture, made it a little more purple, but basically, the undulations, the emulsion decay, and the colour are what was there²⁰⁰.

L'état de dégénérescence des pellicules originales s'offre comme le point de départ d'une expérience performative où la tireuse optique devient, pour la cinéaste, comme une sorte de partenaire de danse : les images sont répétées, faites défiler rapidement ou au ralenti, rythmées par un *tango* d'Astor Piazzolla. La couleur est retouchée et filtrée afin d'obtenir des nuances plus rouges. L'image originale – où deux femmes brandissent un couteau, en s'entretenant dans des jeux érotiques sur un corps masculin nu et immobile – fait jaillir des strates épaisses de l'émulsion abîmée par la pluie sous laquelle l'ami d'Ahwesh a retrouvé les bobines.

La dégradation de la gélatine, pleine de boules et de spirales de couleur fondues, est soulignée par la cinéaste à travers des ralentissements obtenus à l'aide de la tireuse optique, de manière à ce que les corps des deux femmes apparaissent comme encadrés par deux rubans de matière émulsive. Des contours de chair et de sang se propulsent en gros plan. *La couleur de l'amour* qui donne le titre au film, semble avoir pour Peggy Ahwesh la teinte de la **violence**, cette couleur pourpre qui, dans le film de seconde main, confond les parties

200 Scott McDonald, *A Critical Cinema : Interviews with Independent Filmmakers* 5, University of California Press, Berkley-London, 2006, pp. 134-135.

génitales des deux femmes avec celles de l'homme, la détérioration de l'émulsion les diluant dans une énorme tache obscène.

La « violence du désir » dont parle Maureen Turim²⁰¹ se transfère ici sur le corps du film comme un effet de son état de dégénérescence : bien que dans une démarche totalement opposée à celle entreprise par Frédérique Devaux, ici aussi l'image perd sa lisibilité, étant comme effacée par le défilement du matériau original dans la *truka*, l'intégrité des corps représentés étant comme découpée et fragmentée par un couteau passé symboliquement des mains des deux bourreaux du film aux mains de la cinéaste. En s'approchant de la fin des neuf minutes du film, un ralentissement extrême concentre notre attention sur le baiser que les deux protagonistes vont s'échanger : celui-ci est rapidement obscurci par les « coulisses » que la dégénérescence imprime sur la surface de l'émulsion, fermant nos yeux sur la scène érotique, ne laissant place qu'au défilement de figures informes.

Chez Naomi Uman et Peggy Ahwesh le travail manuel accompli sur le corps du film ouvre ainsi une dimension de *plaisir* qui nous amène à ré-interroger le problème du désir et de la différence sexuelle.

Le côté mélancolique, aussi bien que la valeur politique de leur geste d'effacement et de réécriture gagne ici une primauté par rapport au *plaisir* du jeu sémantique qui caractérise les films de McAdams et Joritz.

Bien qu'il s'agit d'une mélancolie qui vise à atteindre un résultat différent par rapport à celle qui orientait les travaux de Friedrich, Devaux ou de Cécile Fontaine, ces œuvres nous confrontent également à une dynamique de subjectivation qui, en s'accomplissant par le biais d'une pratique apparemment récursive et anonyme, vise à ouvrir, dans le processus de répétition et de copie de l'image, l'espace de la possible transformation de la loi immuable de l'identique.

201 Cf. Maureen Turim, « The Violence of Desire in Avant-Garde Films », *op. cit.*

Chapitre 2

Réécriture artistique du paradigme scientifico-médical. Corps, incarnation et pratiques expérimentales

Dans ce chapitre, nous analyserons l'œuvre de quatre cinéastes – Chick Strand, Lynne Sachs, Barbara Hammer et Louise Bourque – que nous avons regroupées suivant la logique de récurrences formelles et thématiques – concernant aussi bien le remploi d'archives scientifiques, médicales, pédagogiques (chez Strand, Sachs et Hammer) que l'évocation d'un imaginaire scientifico-médical (chez Bourque) – qui nous semblent révélatrices d'une stratégie de réécriture mise en acte pour mettre à jour et renverser les dynamiques de plaisir qui lient sujets et objets de la vision autour de l'exposition du corps et de l'image féminine.

L'ensemble de ces exemples présentent des constantes qui nous permettront de revenir sur les études, évoquées dans le troisième chapitre – accomplies, dans le cadre de la critique féministe, par Linda Williams, Lisa Cartwright et Giuliana Bruno – sur la naissance du cinéma comme dispositif véhiculant le développement d'une épistémologie du savoir scientifique liée à l'observation et à la pénétration optique du corps humain.

Nous nous concentrerons en particulier sur la relation entre le « corps » et « l'archive »¹, en soulignant notamment la dimension « mortifère » que toute prise d'image implique. Alors que chez Strand et Sachs le travail de remploi s'inscrit dans une démarche visant à mettre en lumière le lien, historiquement établi par le développement des technologies de la vision, entre l'œil désincarné de la science et le corps (site privilégié de « l'implantation de la perversion » dont parle Linda Williams) chez Barbara Hammer et

1 Nous nous référons ici en particulier à la relation entre « corps » et « archive » développée par Allan Sekula, « The Body and the Archive », *op. cit.* En analysant en particulier le travail d'Alphonse Bertillon et Francis Galton, Sekula réfléchit sur la relation épistémologique entre photographie, criminologie, phrénologie, anatomie : la prolifération des technologies liées à l'observation du corps attestent, selon l'analyse de Sekula, de la construction d'une archive virtuelle du corps au cours du vingtième siècle. Nous ne consacrerons pas notre analyse au même corpus de cas mentionnés par Sekula mais aux formes de remploi d'archives scientifiques, médicales ou pédagogiques dans le contexte du film d'avant-garde.

Louise Bourque le remploi est à interpréter dans le sillage d'une dynamique « d'incarnation » du regard médical dont nous approfondirons ultérieurement les conséquences dans la seconde partie du chapitre. En accélérant de manière volontaire le processus naturel de décomposition des *home movies* personnels, ou bien de ses images d'autoportrait, Louise Bourque radicalise le postulat selon lequel la « mort des images » – pour ré-évoquer l'étude de Paolo Cherchi Usai – est la seule condition de l'historiographie, donc de la lecture, de l'analyse et de la re-contextualisation historique et critique des images. L'esthétique « de la décomposition » et de la « ruine » que nous évoquions dans le chapitre précédent s'inscrit chez Bourque dans une démarche à forte vocation rituelle libérant – entre l'immobilité et le mouvement que son opération de réécriture présuppose – l'image d'un être fugace, perpétuellement en mouvement, perpétuellement dé-figuré et re-figuré.

2.1. Remploi d'archives scientifico-pédagogiques dans les œuvres de Lynne Sachs, Chick Strand et Barbara Hammer

Chick Strand dans *Loose Ends* (1979)² inscrit le geste du remploi dans un projet historiographique et pédagogique visant à démontrer l'écroulement des fondations sur lesquelles, depuis la naissance du cinéma, se base le lien entre voir et savoir. Le film commence avec des images tournées à l'origine par les frères Lumière : quelques brefs fragments de *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (1897), mais aussi de *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895) signalent – en tant qu'archétypes de l'histoire du film³ – l'enjeu de la réflexion rétrospective de Chick Strand, explicitée dans un carton explicatif qui clignote au début du film : « une variété illimité de matériaux pour augmenter l'efficacité de l'apprentissage »⁴.

2 États-Unis, 16mm, n&b, son, 25', Canyon Cinema, FMC, disponible au bout du lien <https://vimeo.com/2995641>.

3 Sur le remploi des archives des frères Lumière dans le contexte du *found footage film*, cf. Christa Blümlinger, « Reprise : le train de Lumière dans l'avant-garde », dans id., *Cinéma de seconde main, op. cit.*, pp. 85-113 et en particulier la partie intitulée « Troisième variante : la survivance de Lumière (Al Razutis et Peter Tscherkassky) », pp. 106-113.

4 Le carton, en anglais, récite ainsi : « an unlimited variety of materials to increase effectiveness of learning ».

L'emploi d'archives historiques s'inscrit dès lors dans un projet de réécriture soulignant la valeur à la fois « subversive » et « didactique » du remploi que nous évoquions dans le chapitre précédent en faisant référence à l'étude sur le *found footage film* d'Éric Thouvenel.

L'assemblage d'images provenant de sources différentes – *found footage*, documentaires et films didactiques montrant des images scientifiques, d'agriculture, de nourriture, de guerre, d'animaux, de violence – nourrit une enquête sur le pouvoir d'enseignement et de divulgation du savoir véhiculé par le cinéma depuis les origines de son histoire. Les fragments des Lumière précédemment mentionnés sont introduits en effet par une comptine, chantée en *voix off* par un groupe d'enfants.

Une série de plans montrant d'abord une bobine 8mm dans sa boîte, puis un homme qui visionne des photogrammes au contre-jour, un autre homme descendant un écran blanc, et enfin une salle cinématographique en pleine projection, anticipe les passages historiques en introduisant la succession d'images comme s'il s'agissait d'une séance pédagogique. Les contenus de ces trois groupes d'archives – les films des Lumière, l'archive sonore et les séquences métalinguistiques de la séance de projection – tracent la trajectoire que Strand entend dessiner le long des trente minutes du film.

Le relais saisi par Strand entre cinéma et pédagogie est confirmé par un long fragment montrant une maîtresse débiter son année scolaire et se préoccuper du destin d'une écolière problématique. Le fragment est brusquement interrompu par une légende : « Partie I : Une approche diagnostique »⁵. La préoccupation de la maîtresse face à la situation de l'enfant semble faire écho à celle vécue par la cinéaste face aux conditions d'apprentissage dont dispose le public cinématographique. Le gros plan sur la couverture de l'ouvrage *Le Mouvement* de Jules Marey, associé aux images des études des mouvements animaux et humains accomplis par Eadweard Muybridge (Strand emprunte notamment une séquence qui montre un homme à cheval) décrit un parcours qui s'achève sur les scènes tournées dans un abattoir par George Franju dans le film *Le sang des bêtes* (1949), où l'on voit un cheval tomber par terre, sous le coup d'un projectile de plomb, avant d'être saigné. De la *chronophotographie* de Marey au *zoopraxinoscope* de Muybridge jusqu'au tournage documentaire de Franju, Strand regroupe une série des références visuelles où le lien entre images, corps et techniques s'accomplit dans le sillage d'une violence croissante⁶. James

5 La légende récite ainsi : « Part I : A Diagnostic Approach ».

6 À propos de l'insistance sur des images violentes, catastrophiques, ou de mort dans *Loose Ends*, cf.

Peterson⁷ propose notamment d'interpréter le signifié « relativement obscur » des associations visuelles de *Loose Ends* suivant un cheminement nous transportant – de l'un à l'autre des trois mouvements « majeurs et indépendants » du film – le premier, dominé par des images centrées sur les dispositifs et les techniques de la vision, le deuxième, plus narratif, où s'initie le récit « pédagogique » entre l'enseignant et l'écolière, le troisième qui commence en montrant des images de la seconde guerre mondiale pour finir sur des prises de vues de corps faméliques en quête de nourriture⁸ – de l'« innocence » initiale évoquée par la séance cinématographique-pédagogique à « l'horreur » de l'épilogue. Dans le *tour de force*⁹ de ce montage polyvalent – où chaque cadre « développe virtuellement le contexte établi par ses voisins »¹⁰ – Peterson trouve ainsi des correspondances entre des thèmes visuels prévalents : la machinerie cinématographique, la machinerie des abattoirs des bêtes de somme et la machinerie de guerre.

De notre point de vue, la récurrence d'images des femmes ponctue le rapport associatif que la cinéaste vise à établir entre les différents dispositifs optiques évoqués, la dynamique d'apprentissage qu'ils sont sensés véhiculer et le dénouement tragique du dernier tiers du film.

Déclamée en *voix off* dans la première partie du film, l'histoire d'une femme ayant le pouvoir de lire et d'identifier les couleurs du bout de ses doigts nous indique métaphoriquement la visée de la démarche entreprise par la cinéaste. Le visionnage des images – évoqué par les séquences méta-cinématographiques précédemment mentionnées – implique également un geste de manipulation suggérant que la lecture ne définit pas seulement une opération d'acquisition passive mais aussi une *prise*, un geste – symbolisant le travail accompli par Strand – qui, de la vision, amène au montage, donc à un véritable travail de réécriture¹¹.

William C. Wees, *Recycled Images*, *op. cit.*, p. 15.

7 Cf. James Peterson, *Dreams of Chaos, Visions of Order. Understanding the American Avant-garde Cinema*, Wayne State University Press, Detroit, 1994, en particulier pp. 162-163.

8 William C. Wees avance une hypothèse à propos des images faisant partie du troisième segment de *Loose Ends* : il s'agirait de fragments du film de *compilation* sur la famine en Inde réalisé par Paul Rotha en 1947 intitulé *The World Is Rich*, cf. William C. Wees, *Recycled Images*, *op. cit.*, p. 15.

9 James Peterson, *Dreams of Chaos, Visions of Order*, *op. cit.*, p. 163.

10 *Ibid.*

11 Lorsque nous faisons référence au rapport entre l'acte de la vision, la pratique de la lecture, les gestes du montage et du remontage d'images pré-existantes, nous pensons en particulier à l'essai de Georges Didi-Huberman intitulé *Remontage du temps subi, L'œil de l'histoire*, 2, Paris, Minuit, 2010. Ici Didi-Huberman approche les problématiques liées à la pratique du film artistique d'archive, s'arrêtant en

La collection et l'assemblage d'archives méta-cinématographiques, pédagogiques et historiques de *Loose Ends* trouvent en effet leur fil rouge dans l'image d'une femme du début du dix-neuvième siècle brandissant un appareil photo et le dirigeant vers la caméra qui enregistre ses gestes. Un plan montrant un appareil orthopédique contraignant un bras malade, ainsi que la pose d'une vieille dame qui se fait patiemment examiner par un médecin contrebalancent, dans la première partie du film, les postures immobiles des femmes noires, leurs poitrines dénudées, représentées (par des ethnographes inconnus)¹² lorsqu'elles bêchent la terre africaine, ou encore, les déplacements frénétiques de femmes pendant la deuxième guerre mondiale, alors qu'elles ramassent de la nourriture de poubelles éventrées dans les rues trouées par les bombes de villes européennes, dans la deuxième partie.

Au milieu du film, une *voix off* masculine énonçant ses obsessions de pénétration, et enfin de profanation mortifère du corps de sa compagne renforcent le discours que Strand semble vouloir dégager. Lorsqu'il affirme se trouver en train de « transférer sa conscience dans le corps de la femme », il imagine se transformer en cet instrument – le rétracteur – que les gynécologues emploient pour scruter les parois de l'utérus féminin.

En comparant des images qui associent constamment la vue au toucher, l'œil au corps, *Loose Ends* retrace ainsi une histoire de la vision qui tente de répondre à ce point d'interrogation qui, au milieu de l'œuvre, se découpe en surimpression sur l'image des décombres d'un immeuble écroulé : l'échafaudage d'un savoir prétendument objectif est

particulier sur deux questions fondamentales : la première concerne justement ce qu'il définit comme la « lisibilité » de l'archive, la deuxième l'accessibilité et la re-représentation des ces documents (ce qui par conséquent implique une réflexion sur le rapport entre l'histoire du cinéma, ses formes de « survivance », de diffusion ou de réception). La métaphore d'un œil presque « tactile », capable de *prendre comme en main* les matériaux historiques (*mancipare*), mais aussi de *prendre par la main* le spectateur lorsqu'il lui les ré-offre après le répit en archive (*emancipare*), gouverne par exemple l'analyse que Didi-Huberman consacre à l'œuvre d'Harun Farocki (cf. en particulier le chapitre « Reprendre (par la main) » (pp. 91-108). Ici le chercheur fait en outre référence à « l'éthique du montage » dégageant une « pédagogie » par l'image libre et conférant à l'image son autonomie par rapport à l'institution à laquelle elle appartient, en réorientant ainsi sa lecture. « L'artiste-archéologue n'est pas du tout un nostalgique replié sur le passé : il *ouvre le temps* par son effort constant de transmission, ce qu'on appelle si bien en français un 'passage de témoin'. Et c'est en ce sens qu'il nous *reprend* par la main en nous ouvrant les yeux » (p. 108). C'est en faisant référence à cette interprétation du travail d'archive, qui interprète le geste du *remontage* tenant compte à la fois des gestes de la lecture et de la réécriture, ou mieux qui saisit la vision comme une opération pratique, active, qui passe par un corps, par des mains, attendant le « passage de témoin » qui véhicule sa réactualisation historique, que nous affronterons les travaux qui composent le *corpus* de ce chapitre.

12 Sur la valeur « ethnographique » des films de Chick Strand, cf. Maria Pramaggiore, « Chick Strand's Experimental Ethnography », dans Robin Blaetz *Women's Experimental Cinema*, op. cit., pp. 188-211.

détruit¹³ et reconstruit par la cinéaste, à travers l'usage des mêmes instruments grâce auxquels il a été institué. Bien que son approche ne s'inscrive pas dans une réflexion de nature nécessairement féministe¹⁴, la reconstruction de Strand ne peut cependant éluder l'usage d'images qui témoignent historiquement d'un processus « d'implantation de la perversion », processus évoqué par Linda Williams dans son article du 1981¹⁵.

Si le sujet du savoir est celui qui administre et utilise la technologie (les techniciens du film, les scientifiques, les médecins, les soldats, dans les plans extraits des archives éducatifs/historiques de *Loose Ends*), l'objet auquel il adresse son discours, ou sur lequel il exerce son pouvoir, est, dans le film de Strand, « l'Autre », c'est-à-dire la femme du Tiers Monde, la patiente, la jeune fille, objet problématique de « l'approche diagnostique » de la séance pédagogique, les pauvres (hommes/femmes), les juifs dans la Seconde Guerre Mondiale, les animaux : tout sujet marginal et « hors-norme ». Le geste du remploi et la nature des images montrées met en valeur (et indique) d'après nous la visée d'un projet historiographique où « l'archive » est utilisée pour souligner l'effet que la technique exerce sur les corps. Ce qui paraît évident au vu de l'insistance portée sur des images montrant des carcasses d'animaux, des corps d'hommes et des femmes amassés dans des fosses communes, des femmes qui travaillent la terre ou dont le corps est observé et manipulé par des scientifiques. Le travail de réécriture que la cinéaste accomplit dans *Loose Ends* est donc aussi bien archéologique/historiographique qu'anthropologique/ethnographique, comme d'ailleurs elle-même l'affirme lorsqu'elle décrit ce film – notamment dans une interview avec William C. Wees – en faisant justement allusion à sa formation d'anthropologue et à son travail de cinéaste :

It seems to me that a lot in my films, especially the found footage stuff, refers to filmmaking and to movies. As an anthropologist (...), I see movies as artifacts of

13 Cette métaphore nous est inspirée par les plans de *Loose Ends* montrant des explosions atomiques : William C. Wees compare en effet *Loose Ends* à *A Movie* (1958) de Bruce Conner, comme d'ailleurs le fait Strand elle-même, dans une interview avec Wees, lorsqu'elle affirme s'être inspirée directement du chef-d'œuvre de Conner pour la réalisation de *Loose Ends* : « Having seen *A Movie* and the possibilities therein, I knew it was possible to work with old film and not be intimidated at all about it » (cf. *Recycled Images*, *op. cit.*, p. 92).

14 Dans Kate Haug, « Femme Experimentale : Interview with Carolee Schneemann, Barbara Hammer, Chick Strand », numéro spécial de la revue *Wide Angle*, vol. 20, n° 1, 1998, la cinéaste parle de son œuvre en l'inscrivant en droite lignée avec l'histoire de l'avant-garde, plutôt qu'avec le cinéma féministe ou la *Feminist Film Theory*.

15 Linda Williams, « Film Body: An Implantation of Perversions », *op. cit.*

the culture, so in a way they hold exceptional value like maybe (...) the Codex of the Aztecs¹⁶.

Dans la même interview, Strand avoue pourtant avoir découvert – travaillant avec ce « Code des Aztèques » représenté par les images « déjà faites » qu'elle ré-utilise – que « rien n'est sacré »¹⁷ et que l'on peut « ré-inventer l'histoire en mélangeant des choses qui apparemment n'ont rien à voir l'une avec l'autre », donc que nous interpréterons « d'une manière complètement différente par rapport aux personnes qui arriveront après nous et qui n'auront pas vécu notre temps »¹⁸. C'est ce qui arrive dans le final de *Loose Ends*, lorsque la bande sonore de *L'année dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961) est associée aux images de l'horreur de la Seconde Guerre Mondiale. Les mots qu'utilise le protagoniste pour décrire les détails de l'architecture de Marienbad agit selon la cinéaste « sur la manière dont nous percevons ou intériorisons ce qu'on regarde sur l'écran – le terreur et l'atrocité de la guerre – le métamorphosant dans un marbre rococo »¹⁹.

À travers la métaphore du marbre, Strand nous semble synthétiser de manière efficace la valeur d'un geste de dé-contextualisation/re-contextualisation des images historiques guère esthétisant ou pacificateur mais visant plutôt à construire des images « dialectiques » au sens de Walter Benjamin²⁰, c'est-à-dire des formes de rencontre, mêmes fortuites, entre le passé (l'archive) et le présent (sa ré-apercption actuelle) démontrant que l'histoire n'est pas une structure finie mais au contraire ouverte et potentiellement ré-activable.

La métaphore d'une « structure » du savoir écroulée et rebâtie depuis ses fondations revient dans l'œuvre *A House of Science : A Museum of False Facts (1991)*²¹, de Lynne Sachs.

La « maison de la science » à laquelle se réfère le titre est représentée par une maquette que l'on voit brûler au début du film lorsque un *found footage* (montrant un médecin escorter une femme dans une étrange capsule en verre) est couplé au récit, énoncé en *voix off*, d'une autre femme décrivant le cynisme avec lequel elle avait été traitée par son gynécologue lorsqu'elle était enceinte. À travers un montage associatif, que la critique

16 William C. Wees, *Recycled Images, op. cit.*, p. 93.

17 *Ibid.*, p. 92

18 *Ibid.*, p. 94. Notre traduction.

19 *Ibid.* Notre traduction.

20 Cf. Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres. Tome III*, Gallimard, Paris, 2000.

21 États-Unis, 16mm, couleur, son, 30', Canyon Cinema, disponible au lien https://www.youtube.com/watch?v=Kz-Rs_kMwPE.

Marilyn Fabe compare au montage intellectuel de Sergueï Eisenstein, la cinéaste expose :

The edifice of scientific « facts » with which the male-dominated disciplines of science and medicine have constructed an image of what a woman is. Throughout the 30 minutes film, Sachs traces the unfortunate inter-face between women and science, a terrain in which men are supposed to have all the knowledge, defining and mapping out women as their territory, while women are alienated from their own bodies²².

Le travail de réécriture accompli par Sachs démarre, d'après nous, avec un détournement du langage employé par la science au début du vingtième siècle pour rendre compte de la maladie féminine. Lorsqu'elle fait lire à une enfant de neuf ans les pages de *La Femme criminelle et la prostituée*²³ – texte publié en 1896, où le médecin italien Cesare Lombroso saisit les marques physiques irréfutables de la déviance criminelle sur le corps d'une patiente âgée justement de neuf ans – Sachs entreprend un parcours qui vise, d'une part, à une reconstruction historique précise, d'autre part, en assignant la tâche d'une lecture spécialisée à une enfant – qui, en énonçant les mots du médecin, commet toute une série d'erreurs de prononciation –, dévoile également l'aspect ridicule, et en même temps pervers, que le projet de Lombroso sous-tend.

Giuliana Bruno, dans l'essai « The Architecture of Science in Art: An Anatomical Lesson » déjà cité (cf. *supra* partie I, chapitre 3.2.), fait à son tour référence à ce livre de Lombroso pour éclaircir le développement du « mouvement proleptique » à cause duquel, au tournant du vingtième siècle, « le corps déviant et le corps féminin émergeaient comme des composants essentiels de l'archive visuelle et du dispositif représentatif illustrant parfaitement le danger auquel les individus étaient exposés dans leur existence matérielle »²⁴. La thèse de Bruno réside en effet dans la constatation que la multiplication des expériences en physiologie et phrénologie accomplies sur les corps des femmes à

22 Marilyn Fabe, « *The House of Science: A Museum of False Facts: Feminist Polemics Through Film Poetry* », *Wide Angle*, vol. 14, n° 3-4, juillet-octobre 1992, pp. 140-144, p. 140 pour cette citation.

23 Tout comme dans *L'homme criminel* (1876), dans *La femme criminelle et la prostituée* Cesare Lombroso cherche à confirmer la thèse selon laquelle la délinquance serait plus fréquente chez des personnes porteuses de certaines caractéristiques physiques : c'est donc la structure physique qui détermine la nature du/ de la criminel(le). Les menstruations sont par exemples perçues comme des symptômes de la « délinquance » féminine : seule la maternité peut neutraliser selon Lombroso l'infériorité morale et physique de la femme.

24 Cf. Giuliana Bruno, « The Architecture of Science in Art: An Anatomical Lesson », dans *Public Intimacy, Architecture and the Visual Art*, *op. cit.*, p. 104. Notre traduction.

l'époque « conduit à l'inscription d'une intimité publique véhiculée par le langage visuel mécanisé et notamment par le dispositif cinématographique »²⁵.

À ce propos, le choix de l'intitulé du film de Sachs, *A House of Science : A Museum of False Facts*, est révélateur de cette tension entre la dimension privée (« house ») et la dimension publique (« museum ») que l'exposition du corps au regard technologique-médical implique. Si les femmes ont davantage subi une violence profanatrice, comme en témoignent des expériences comme celles accomplies par Lombroso, la cinéaste semble vouloir réaffecter aux femmes la possibilité de se ré-appropriier, de revoir et de ré-inscrire leur corps dans la sphère de l'intime et du privé. Cette perspective s'explique dans une séquence exemplaire ayant pour objet le rapport entre sujets regardants (médecins) et sujets regardés (corps féminins). Un médecin pointe du doigt un tableau décrivant les marques de la déformation d'un corps malade : ce *found footage* est associé à l'image d'une *pin-up* dénudée. La même séquence (comportant l'assemblage du *found footage* avec l'image de la *pin-up*) a été copiée, réduite dans des proportions correspondant environ à la moitié des dimensions des photogrammes « originaux », puis intégrée, à l'intérieur d'une deuxième séquence, dans une « fenêtre » découpée sur la pellicule par la cinéaste à l'aide d'un bistouri. Le geste du remploi accompli par Sachs est donc ici double, sinon triple : en première instance, il y a l'appropriation du *found footage* éducatif, puis l'association du corps médical avec une image stéréotypée de la féminité (la *pin up*), et enfin la copie, puis le remontage et l'intégration de la même séquence dans une autre. Dans cette deuxième suite d'images, nous assistons à la marche, mise en scène par Sachs, d'un groupe d'actrices défilant comme des ombres face à ce « trou » – ressemblant à la fois à une « fenêtre » d'intérieur et à un écran cinématographique miniaturisé – dans lequel est justement intégré le *found footage* précédent.

Ainsi, le lien que la cinéaste entend établir entre le discours de la science et le corps féminin (site implicite de son inscription) se structure dans l'inversion de la perspective « d'intimité publique » décrite par Bruno. Le percement de la pellicule symbolise le désir de franchir un passage entre l'extérieur et l'intérieur duquel ramener le corps-objet du regard et de la représentation médicale au lieu de sa possible re-contextualisation historique. La deuxième trajectoire de réécriture entreprise par Sachs est évoquée dans ce

25 *Ibid.*, p. 109. Notre traduction.

sens à travers l'interpolation de cartons montrant des morceaux de journaux intimes dont le processus de rédaction, d'effacement, de ré-élaboration est suggéré dans la bande son par le bruit d'un stylo traçant des mots sur une feuille de papier. Dans les séquences finales du film, nous observons, en accéléré, une main marquant sur plusieurs pages les mots suivants qui, d'après nous, prennent la valeur d'un véritable manifeste :

Undressed, we read our bodies like a history. Scars, muscles, curves of the spine.
We look at ourselves from within, collect our own data, create our own science.
Begin to define. Built from the inside-out, this new laboratory pushes against the
wall of the old structure. An incendiary effect, but not arson²⁶.

À la toute dernière minute du film, sur les génériques de fin, revient – cette fois-ci seulement comme un rappel sonore – le thème initial de la brûlure évoquant l'évaporation de tout support d'écriture, et ainsi l'effondrement des « structures anciennes », sur lesquelles se base le paradigme médical-scientifique ayant marqué le développement de la culture visuelle depuis les débuts du vingtième siècle.

Alors que chez Chick Strand et Lynne Sachs la pratique du remploi s'inscrit dans un projet de réécriture historiographique proche de l'esthétique du *compilation film* ou du *film-essai*²⁷, proposant un discours construit à partir de l'appropriation, le ré-assemblage et la re-contextualisation de *topoi* visuels de l'histoire du cinéma ou de l'histoire de l'illustration scientifique, l'œuvre de la cinéaste américaine Barbara Hammer se constitue à partir d'un travail plastique mené à partir de la reproduction d'un fond provenant d'une archive scientifique ensuite soumise à un processus d'intervention physique accompli par la cinéaste sur le matériau originel.

Le projet du film *Sanctus* (1990)²⁸ commence en 1989 lorsque Hammer rejoint la

26 Notre traduction (bande sonore du film).

27 Sur le rapprochement entre l'esthétique caractéristique de *Loose Ends* et celle du film de *compilation*, cf. Maria Pramaggiore, « Chick Strand's Experimental Ethnography », *op. cit.*, en particulier, p. 189 ; James Peterson, *Dreams of Chaos, Visions of Order*, *op. cit.*, en particulier, p. 163 ; William C. Wees, *Recycled Images*, *op. cit.*, en particulier pp. 14-17 ; nous décelons une dimension « d'essai » dans *A House of Science : A Museum of False Facts* en ce qui concerne notamment les références constantes au langage, à l'écriture nourrissant le détournement parodique d'images et des textes (comme celui de Cesare Lombroso) qui font l'objet du projet de réécriture de Lynne Sachs.

28 États-Unis, 16mm, n&b/couleur, son, 19', Light Cone.

National Alliance of Media Arts Conference de la ville de Rochester, à New York. Pendant la conférence, le directeur de la George Eastman House, Christopher Horak, présente une programmation de films issue de ses archives. Parmi ces derniers, Hammer a l'occasion de voir pour la première fois de sa vie²⁹ *La Chute de la maison Usher* (1929), réalisé par le cinéaste James Sibley Watson, que nous évoquions déjà dans le troisième chapitre (cf. *supra* partie I, chapitre 3.2.). Dans sa présentation, monsieur Horak mentionne le fait que sa collection comprend aussi un fond de films aux rayons X réalisés par Watson pendant son activité menée en tant que radiologue auprès de l'Université de l'Hôpital de Rochester. Hammer demande la permission de visionner des extraits des films radiographiques en question. En septembre 1990, elle fait ainsi une découverte extraordinaire :

I saw images describing interior organs with slow movements, side views of swallowing motions, fluids flowing through intestines, joints movements, and torso rotations. In a large can containing smaller rolls I found images of men shaving, playing instruments, someone putting on lipstick, and a skeleton sensuously rubbing a hand over a face. There was a skeleton with a camera! Dr. Watson has used the cinefluorographic processes of photographing the image formed by x-rays on a fluorographic screen for other than scientific purposes³⁰.

Ces mêmes bobines, aussi bien que le processus « ciné-fluorographique » mis en œuvre par l'équipe de Watson « à des fins autres que ceux de la science » auxquelles fait référence Hammer, sont les mêmes analysées par Lisa Cartwright dans la partie intitulée « Decomposing the Body : X Rays and Cinema » du livre *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*³¹ déjà cité. Comme nous l'évoquions précédemment (cf. 3.2), Cartwright soulignait ici la valeur culturellement ambiguë aussi bien des photographies que des films réalisés aux rayons X.

Tandis que les représentations statiques de corps transparents étaient reçues par le public de la fin du dix-neuvième siècle comme des fétiches évoquant la mort au cours de la vie, « les films aux rayons X suggèrent [au contraire] la possibilité d'insuffler la vie dans

29 Nous citons ici un document déposé à l'archive « Light Cone » de Paris sous la référence : Hamm B. USA. Celui-ci fait partie du dossier d'artiste de « Light Cone » relatif à l'œuvre d'Hammer. Le document en question est titré « James Sibley Watson / Barbara Hammer. X-Rated, X-Rays : Motion pictures by James Sibley Watson » et il est signé par Barbara Hammer. Il s'agit d'une copie (de deux pages) du programme du 28 février 1991 de la « San Francisco Cinémathèque ». Toute citation extraite de ce document a été traduite par nous de l'anglais et sera reportée à travers la référence Hamm B. USA.

30 *Ibid.*

31 Cf. Lisa Cartwright, « Decomposing the Body : X Rays and Cinema », dans *id.*, *Screening the Body, Tracing Medicine's Visual Culture, op. cit.*, pp. 107-143.

l'image, de l'animer et de l'investir de nouvelles surfaces et de fluides, de chair et de sang symboliques »³².

Une astuce technique permettait d'après elle d'accomplir ce passage entre l'effet mortifère que le visionnement de ces images fixes suscitait et la promesse de « revitalisation » que leur animation suggérait. Certains radiologues découvrent en effet qu'en injectant dans les veines (ou dans les systèmes respiratoires et digestifs) un liquide de contraste apte à « bloquer » le passage des rayons, on pouvait rendre visible ce que ces mêmes rayons cachaient auparavant à la vue : c'est-à-dire les corps transparents, les veines par exemple, les organes et tout autre élément non-opaque. En « peignant » les parois des organes mous avec ce médium opaque (le baryum ou le bismuth liquide) et en collant bout à bout les photographies ainsi réalisées, « les radiologues insufflaient la vie dans les images aux rayons X statiques et exsangues »³³.

Ce point est important du moment où Barbara Hammer, dans son travail mené à partir du remploi de certaines de ces images commentées par Cartwright, s'engage elle aussi dans une œuvre de « colorisation » visant pourtant à en souligner un tout autre effet.

Avant de se concentrer sur les films de James Sibley Watson, Cartwright réfléchit aux premières expériences conduites avec les liquides de contraste dans le laboratoire du Röntgen Institut de Bonn par un médecin lié au régime nazi, Robert Janker, à la fin des années trente. Des copies des films réalisés par Janker auraient en effet été acquises par le « Rochester Radiologist Department » au tournant des années cinquante, constituant ainsi la base des expériences du docteur Watson.

L'un de ces films enregistre le passage du liquide de contraste dans la trachée et les bronches d'un chat. L'animal est représenté dans une pose peu naturelle, étant comme suspendu dans une posture verticale beaucoup plus humaine que féline. À chaque respiration du chat, on voit descendre le liquide de contraste dans le système respiratoire. La *voix off* du médecin nous informe du moment où les bronches sont remplies de liquide : le rythme de la respiration du chat augmente, alors qu'un plan ultérieur montre le torse de l'animal subir une rotation sur son axe. Sous l'effet du liquide de contraste, le corps du chat est représenté en mouvement, dans le spasme qui anticipe sa mort.

32 *Ibid.*, p. 131. Notre traduction.

33 *Ibid.*, p. 132. Notre traduction.

Au lieu « d'insuffler la vie » dans les images statiques des rayons X, les techniques présidant à leur animation y inscrivent un sens ultérieur de mort et de sadisme. Dans le but de mettre à jour la nature « non-innocente », violente et voyeuriste de ces expériences, Cartwright souligne un aspect technique ultérieur caractérisant la réalisation des films aux rayons X.

Le film du chat tourné par Janker, aussi bien que les films de l'équipe de Rochester qui constitueront la source du travail d'Hammer, n'étaient pas *tournés* aux rayons X, mais filmés à partir d'un écran fluoroscopique : une surface revêtue d'une substance sensible aux rayons « sur laquelle on peut enregistrer en temps réel l'apparence radiographique du corps en mouvement »³⁴. En d'autres termes, en filmant à distance le mouvement des corps placés face à l'écran, « les médecins pouvaient observer la scène *à posteriori* sans devoir être présents lorsque les rayons X étaient générés »³⁵. Cette posture distanciée semble faire écho, selon Cartwright, à la « position spectatorielle 'non-scientifique' marquée de manière flagrante par le plaisir, le désir, le voyeurisme et les dynamiques d'identification » caractérisant la production des bobines dont Barbara Hammer découvre le contenu en 1990.

Les pellicules vues par Barbara Hammer à la George Eastman House sont justement celles qui permettent à Cartwright de montrer que l'expérience scientifique ne fonctionne que comme un prétexte pour inscrire – sur des images sensés n'être que des représentations « neutres » du fonctionnement du corps – le principe de la différence sexuelle.

Dans l'un des ces films – vus par Hammer et commentés par Cartwright – un homme, se regardant dans le miroir, « rase » des morceaux de son image en enlevant à l'aide d'un rasoir, le liquide de contraste appliqué sur la peau de son visage comme une crème de barbe³⁶. Une femme, toujours face à un miroir, applique au contraire le liquide de contraste sur sa peau comme une crème cosmétique, de manière que son visage apparaisse entièrement dans le film aux rayons X. Dans un autre film, l'image d'une femme disparaît graduellement, lorsqu'elle s'applique du rouge à lèvres devant un miroir. Dans l'ensemble de ces représentations, remarque Cartwright « les rayons X préservent, au lieu d'effacer, le principe de la différence sexuelle en l'inscrivant – par le biais de ces accessoires de beauté

34 *Ibid.*, p. 136. Notre traduction.

35 *Ibid.* Notre traduction.

36 *Ibid.*, p. 139

– jusqu'aux os »³⁷.

Après avoir assisté à la conférence à la George Eastman House, Hammer obtient le permis de re-photographier le contenu des boîtes de métal conservant ces pellicules nitrate en 35mm. C'est à partir de ce matériel qu'elle entame une recherche à la fois historiographique et esthétique la conduisant à s'intéresser aux « us et les abus de l'information et de la recherche scientifique »³⁸.

À travers un travail aussi bien de lecture que de *réécriture* des matériaux de départ – accompli à travers les passages multiples des bobines originales dans l'imprimante optique, leur gonflage en 16mm, leur colorisation et leur juxtaposition avec des textes médicaux ou philosophiques – la cinéaste se donne pour objectif avec son film *Sanctus* d' « utiliser le langage de la multiplicité pour questionner le concept unitaire de la création aussi bien que l'épistémologie du savoir et la méthode scientifique »³⁹.

Pour des questions de militantisme politique⁴⁰ mais aussi pour des raisons purement plastiques, Hammer s'intéresse, depuis le début de sa carrière, au corps et à sa représentation. Nous avons déjà souligné dans le chapitre précédent (cf. *supra* partie II, chapitre 1.2.) comment l'attention portée par la cinéaste au rapport entre vue et toucher dans *Sync Touch* (1980) s'inscrivait dans une réflexion sur la fétichisation du corps féminin : le passage à la tireuse optique d'un film érotique et l'agrandissement exagéré des détails corporels des sujets filmés visant à « obscurcir » plutôt qu'à révéler le corps comme objet du plaisir visuel⁴¹. Dans *Double Strength* (1978)⁴² c'est la plasticité de deux corps

37 *Ibid.* Notre traduction.

38 Au-delà de *Sanctus*, Hammer réalise également un documentaire en vidéo, intitulé *Dr. Watson X-Rays* (1990, vidéo, son, 22') où la cinéaste interviewe des médecins et des techniciens ayant travaillé avec le docteur Watson sur le développement de la « ciné-fluorographie ». Cette enquête documentaire reporte également une interview d'Hammer avec James Card, conservateur à la George Eastman House et avec l'historienne et théoricienne du cinéma Lisa Cartwright. Par le biais de ces recherches, la cinéaste affirme [dans Hamm B. USA,] avoir « gained a sense of his personality. I could easily imagine that Dr. Watson had photographed x-rays of himself during the late night sessions he worked at the hospital. I knew that Dr. Watson died of cancer of the prostate in 1982 at the age of 94 and that he had been diagnosed with cancer of the kidney 25 years earlier. This led me into an investigation of the uses and abuses of scientific information and research ».

39 Hamm B. USA. Notre traduction.

40 Le travail d'Hammer, comme nous le rappellerons également par la suite, s'inscrit dans le contexte d'émergence aux États Unis des mouvements féministes et LGBTQ. Une partie de son travail est justement consacrée à la reconstruction de l'histoire de la culture *queer*, comme dans la « Trilogie des Histoires Invisibles » que nous analyserons plus tard, composé de *Nitrate Kisses* (1992), *Tender Fictions* (1995) et *History Lessons* (2000).

41 Cf. Andrea Weiss, *Vampires and Violets : Lesbians in the Cinema*, *op. cit.*, pp. 155-156.

42 États-Unis, 16mm, n&b/couleur, son, 16', Light Cone, Canyon Cinema, FMC.

féminins pris dans la tension musculaire de l'effort sportif qui est au centre du travail visuel accompli par la cinéaste. Dans *Snow Jobs* (1986)⁴³, ce sont la faiblesse et l'exposition du corps à la maladie (notamment au virus du SIDA⁴⁴) qui occupent le centre de sa réflexion, alors que dans *Sanctus*, c'est directement la représentation du corps médicalisé, ou mieux, l'usage que la science a fait du corps, qui définit le point de départ du travail de la cinéaste américaine. L'origine des matériaux, aussi bien que les processus techniques choisis par Hammer pour entamer son travail de réécriture, est révélateur : c'est à partir de l'observation des images aux rayons X « mortifères » que la cinéaste se substitue aux « scientifiques » conférant à nouveau la vie à la matière inerte (les archives qu'elle trouve à la George Eastman House).

Il faut tenir compte du fait qu'avant de devenir cinéaste, Hammer réalise ses premières expériences artistiques dans le champ de la peinture : son premier film *Schizy* (1968)⁴⁵ est justement une tentative de canaliser ses études des beaux arts, accomplies jusqu'alors dans le domaine des arts du mouvement. Dans une interview accomplie par Yann Beauvais en 1984, la cinéaste affirme en effet que :

I began when I was 27 and I started by painting on canvas, but there wasn't enough movement so I would move my hands in front of a projector light shining on the canvas and then I began to project coloured lights on the canvas and paint with black light paint to get movement again. Finally I made a colour wheel to go in front of the canvas and then I got a piece of 16mm film and painted directly on the film. (...) Someone gave me a camera, so I moved from painting on film to re-photography of the painted film⁴⁶.

Hammer découvre donc le cinéma en projetant un faisceau de lumière sur ses mains : puis elle commencera à peindre sur la pellicule, puis à filmer à nouveau des films peints.

L'expérience qui donnera le jour à *Schizy*, nous rappelle la révélation de Röntgen lorsqu'il posa sa main entre le flux de rayons mystérieux et une surface photosensible⁴⁷.

43 États-Unis, vidéo, couleur, son, 8'.

44 L'attention portée par les théories et les politiques *queer* pour les implications culturelles dues à la diffusion du virus du SIDA a été souligné par Douglas Crimp dans *Melancholia and Moralism. Essays on AIDS and Queer Politics*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 2002. Sur ce point cf. également Douglas Crimp (sous la direction de), *AIDS : Cultural Analysis / Cultural Activism*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1988 et Bad Object-Choices Project (sous la direction de), *How Do I Look ? Queer Film and Video*, Bay Press, Seattle, 1991.

45 États-Unis, Super 8, couleur, son, 15'.

46 Cf. Yann Beauvais, « Barbara Hammer », *Scratch* n° 8, octobre, 1985, pp. 33-40 (interview datée 13 août 1984), pour cette citation, p. 33.

47 Röntgen découvre en effet les effets des rayons générés dans le tube de Crookes en interposant d'abord sa

Elle nous rappelle également l'image de la main squelettique ornée d'une bague de Berthe Röntgen où elle-même découvrira une vague « prémonition de sa propre mort »⁴⁸, et qui deviendra un véritable objet de culte, un fétiche de « mort et de désir » selon la définition qu'en donne Lisa Cartwright. Elle nous rappelle enfin les expériences de scientifiques tels que Janker et Watson opérées avec une sorte de « peinture », le liquide de contraste, afin de rendre visibles les mouvements physiologiques qui semblaient pouvoir « donner un souffle de vie » sur les images radiographiques statiques. Dans une perspective proche de celle de *Sync Touch*, Hammer nous semble en somme reconnecter les rapports entre vue et toucher pour inverser le paradigme liant la cinématographie au désir et au plaisir de l'observation analytique et de la pénétration optique.

L'image qui ouvre *Sanctus* montrant un visage de femme en « chair et os », aussi bien que celle d'un torse qui tourne autour d'un axe vertical laissant entrevoir, autour de la structure des os, le profil d'un sein féminin, sont les seules représentations de corps sexuées dans le film : la totalité de l'œuvre se constitue en effet d'une série de plans ne montrant que des squelettes ou des organes captés en transparence. Des mains, des crânes, des figures brandissant des objets : entre ceux-ci, une caméra et un instrument musical. Tout comme dans *Loose Ends*, ici la dimension auto-réflexive inhérente à l'usage de *found footage* pointe et met en question également le processus même de la production cinématographique. Au milieu du film, un *split screen* associe en quatre tableaux des représentations radiographiques du système circulatoire. Le montage des images trouvées dans le fond « secret » de la George Eastman House suit l'alternance de différents thèmes de couleurs : les archives originales ayant été recolorées ou repeintes à la main se regroupent ainsi dans de grands morceaux kaléidoscopiques, alors que des tons de musique lyrique accompagnent l'ensemble et suivent les passages de plan en plan.

Selon la lecture qu'en donne Lisa Cartwright, les films radiographiques du docteur Janker ou de James Sibley Watson retrouvaient finalement la dimension fétichiste et mortifère des images radiographiques statiques, puisque le baryum ou le bismuth employés sous forme liquide pour « contraster » le spectre lumineux des rayons X, se sont révélées des substances toxiques. Dans certains cas, ils retrouvaient également leur dimension

main entre la source des rayons et un carton photosensible, il diffusera par contre sa découverte dans le milieu scientifique à travers l'image de la main « radio-photographié » de sa femme Berthe.

48 Cf. *supra* partie I, chapitre 3.2.

voyeuriste quand le fluide de contraste était utilisé pour souligner la différence sexuelle des sujets soumis à l'expérience. L'usage d'une « peinture » chimique se couplait donc, aussi bien dans les expériences menées à Bonn par Janker qu'à Rochester par Watson, avec une « promesse » de vie et de mouvement qui pourtant, faute d'utilisation du fluide de contraste, réinscrivait – au lieu de supprimer – sur les corps analysés la trace de la mort et du désir.

Au contraire, au delà des couleurs et de la peinture ajoutés sur les images originales, le seul « liquide » que l'on voit verser pendant les dix-neuf minutes de *Sanctus* descend d'un broc et il est bu par un squelette comme une boisson bénéfique. Le fluide transparent – probablement de l'eau – apparaît pourtant sur l'écran en blanc, comme s'il agissait de lait, nourriture vitale par antonomase.

La suite d'images enchaînées n'a en outre rien de « sadiquement illustratif » (comme au contraire les images du chat soumis à l'expérience de Janker) ou de « fétichiste » : elles ne représentent en effet que des mécaniques physiques ou physiologiques bougeant en silence, ou accompagnées par une harmonie musicale qui, bien que redondante (elle fait en ce sens écho à la « grandiloquence » du titre choisi, *Sanctus*), ne semble que confirmer la visée d'un projet qui ressemble beaucoup plus à un hymne à la vie qu'à un rappel de mort, à un assemblage joyeux de formes abstraites plutôt qu'à une inquiétante descente optique dans les viscères de l'être humain.

L'image de l'unique femme en chair et os qui ouvre le collage d'Hammer est répétée à la fin du film, le clôturant en boucle. Elle a ici été associée à un plan montrant un agrandissement de la page d'un ouvrage – où jaillissent en gros plan des bouts de phrases appartenant au lexique technique ou scientifique – sur lequel apparaît en surimpression l'image d'un crâne.

Leur assemblage nous semble faire allusion d'une part à la dimension « incarnée » du travail de réécriture de la cinéaste : en « lisant » d'abord les images de ces corps sans chair et en les faisant ensuite « passer » par son propre corps qui peint dessus, la cinéaste s'en approprie et en réorganise le sens. D'autre part, ce même relais nous semble évoquer la dimension linguistique, langagière, scripturale dans laquelle Hammer semble vouloir inscrire son travail visuel : la peinture des matériaux originaux (aussi bien que leur remontage) se constituerait en ce sens comme une véritable écriture visant à donner une

réponse ferme « discours » de Watson d'un point de vue fortement orienté.

Les deux séquences finales nous semblent particulièrement intéressantes à ce propos : dans la première, deux têtes – celle d'un homme et celle d'une femme – sont montrées pendant qu'elles profèrent des mots que nous n'entendons ni ne lisons pas. Seule une moitié du visage (celle qui correspond justement à la gorge et à la langue) apparaît aux rayons X. Hammer nous semble ainsi avoir voulu souligner que la « langue » n'est l'apanage ni de l'un ni de l'autre sexe : ce qui se confirme dans la dernière séquence du film lorsqu'un squelette (rien ne certifie qu'il appartienne à un sujet masculin ou féminin) accomplit de son bras osseux un geste d'écriture qui appose, l'une après l'autre, les lettres « T-H-E-E-N-D » sur une surface blanche.

Hammer situe dans ce sens sa démarche dans le cadre d'une opération esthétique qui entend détourner la façon dont se lisent, se rendent visibles et « s'apprennent » les images.

À la différence de Strand (qui ne relie pas son geste de *réécriture* à un intérêt de nature manifestement féministe) et de Sachs (qui, au contraire, propose ouvertement une réflexion féministe), Hammer nous semble pourtant problématiser la question de la performativité des corps, de leur vision et de leur représentation, dans une perspective qui, dépassant la problématique du genre, se rapproche des théories *queer* et post-féministes de Judith Butler et Teresa de Lauretis⁴⁹.

49 En parlant de « performativité des corps » et de « dépassement » de la problématique du genre, nous faisons notamment allusion au domaine de réflexion privilégié par les théories du *queer*. Comme nous l'anticipions dans les chapitres précédents (cf. *supra* partie I, chapitre 3.4. et partie II chapitre 1.3.) le mot « *queer* », employé pour la première fois dans le domaine des études féministes par Teresa De Lauretis au début des années quatre-vingt dix, définit une conception de l'identité n'étant pas liée au genre sexuel d'appartenance du sujet (cf. Teresa de Lauretis, « Queer Theory : Lesbian and Gay Identities : An Introduction », *Differences*, 1991, pp. iii-xviii et id. « Technologies du genre », *op. cit.*). Le dépassement des dichotomies structurant historiquement et culturellement le principe de la différence sexuelle (masculin/féminin, hétérosexualité/homosexualité) comporte aussi – dans la pensée de la chercheuse – une critique des systèmes de représentation rigides ayant défini la structure de la culture occidentale et du système patriarcal (y compris le cinéma). Comme nous l'avons souligné à maintes reprises dans cette thèse, la notion de *performativité du genre* est introduite dans ce cadre de réflexion par Eve Kosofsky Sedgwick et par Judith Butler (cf. Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, University of California Press, Berkley/Los Angeles, 1991) et Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*). Les deux chercheuses dédient une grande attention à des pratiques comme le travestissement aidant à promouvoir une idée d'instabilité, et donc à souligner le caractère non immuable, mais justement performatif et modifiable de l'identité et des désirs de tout sujet social. Donna Haraway (cf. Donna Haraway, « Savoirs situés », *op. cit.*, 1991 et id. *Modest_Witness@SecondMillennium. FemaleMan©Meets_Oncomouse*, Routledge, New York/ Londres, 1997) décline ce discours dans le domaine scientifique, biomédical et biopolitique. Le corps étant conçu comme « agi » et « agissant » dans sa relation aux technologies, Haraway propose une conception du corps comme outil de renégociation des identités. C'est en ce sens qu'elle introduit l'idée du corps comme lieu d'un savoir « situé » et matériellement incarné : elle réinterprète en ce sens la valeur de la vision, la pratique la plus immatérielle de la science moderne.

C'est dans ce contexte que se situe le travail de Barbara Hammer : militante des mouvements gay et lesbien des années soixante-dix, elle devient (au cours des années quatre-vingt) une adepte de la *queer theory*⁵⁰.

Il nous semble alors très intéressant de re-penser le travail mené par la cinéaste dans *Sanctus* à la lumière de notions comme celles de *technologies* et de *performativité* de genre (Teresa de Lauretis/Judith Butler) ainsi que de *savoir situé* (Donna Haraway) : son intervention sur les archives de Sibley Watson nous semblent en effet témoigner d'une volonté de déployer un réseau discursif où l'observation du corps se rend objet et outil d'un processus « d'incarnation du regard médical-scientifique » sur lequel nous reviendrons dans la prochaine partie lorsque nous nous occuperons de l'œuvre de la cinéaste Louise Bourque.

L'usage des archives issues d'une institution publique, la George Eastman House, rentre en résonance avec les projets « archéologiques/historiographiques » et « pédagogiques » amorcés par Strand et Sachs du moment où Hammer, tout au long de sa carrière, entreprend – non seulement dans *Sanctus* – mais également dans la trilogie composée par les trois films *Nitrate Kisses (1992)*⁵¹, *Tender Fictions (1995)*⁵² et *History Lesson (2000)*⁵³ – un travail sur des images – empruntées, dans ces cas, à des institutions comme le Prelinger Archives⁵⁴, ou le Lesbian Herstory Archive⁵⁵ – en poursuivant l'objectif de redonner une visibilité à des histoires autrement méconnues.

Nitrate Kisses est par exemple un essai documentaire⁵⁶ mélangeant textes, photos,

50 Cf. Barbara Hammer, *Hammer ! Making Movies Out of Sex and Life*, New York, The Feminist Press at the City University of New York, New York, 2010, en particulier, pp. 186-189, 204-205 et 225-226. Sur l'évolution du travail d'Hammer, cf. également Chuck Kleinhans, « Barbara Hammer. Lyrics an History », dans Robin Blaetz (sous la direction de), *Women's Experimental Cinema, op. cit.*, pp. 167-188.

51 États-Unis, 16mm, n&b, son, 67', Light Cone.

52 États-Unis, 16mm, couleur, son, 58', Women Make Movies. Nous avons vu ce film pendant la rétrospective « Les visions risquées de Barbara Hammer, cinéaste expérimentale américaine », Jeu de Paume, Paris, 12 juin – 1 juillet 2012.

53 États-Unis, 16mm, couleur, son, 65'. J'ai vu ce film pendant la rétrospective « Les visions risquées de Barbara Hammer, cinéaste expérimentale américaine », Jeu de Paume, Paris, 12 juin – 1 juillet 2012.

54 Le Prelinger Archive est une archive publique fondé en 1983 à New York par Rick Prelinger et qui accueille une collection de plus de soixante mille titres de film « éphémères » (publicité, films éducatifs, films amateurs, industriels, scientifiques).

55 Le Lesbian Herstory Archive, fondée en 1974 à New York, par Joan Nestle et Deborah Edel, accueille une collection de matériaux variés (ouvrages, films, journaux intimes, biographies, autobiographies, photographies, documents historiques) relevant de l'expérience lesbienne, ou de l'histoire du militantisme gay, lesbien, féministe et *queer*.

56 Cf. Chuck Kleinhans, « Barbara Hammer. Lyrics an History », *op. cit.*, p. 176.

documents d'archives liés à l'histoire lesbienne et *queer* et partagé en deux sections. La première est le fruit d'un voyage en Allemagne où la cinéaste se rend pour mener une recherche sur la vie de lesbiennes, gay et transsexuels pendant le Troisième Reich⁵⁷. La voix de la chercheuse Johanna Reutter – commentant la manière dont les femmes et la sexualité lesbiennes étaient perçues dans les camps de concentration⁵⁸ – contextualise les photos, que l'on voit défiler sur l'écran, des prostituées, travesties et femmes juives, toutes sujets incriminées à l'époque du régime nazis). Ces matériaux – utilisés pour souligner « la désinformation des histoires existantes »⁵⁹ – sont montés avec des images montrant un couple homosexuel contemporain engagé dans un rapport amoureux :

(...) These people and their sexualities inform our lives today and must remain in our history tomorrow. The free expression of contemporary sexuality in the film put the hiding, denial and repression of the past in the context⁶⁰.

Cette confrontation entre le passé et le présent de l'histoire de la culture *queer*, s'explique également dans la deuxième partie de *Nitrate Kisses*, où Hammer ré-imprime les pellicules en nitrate d'un film réalisé ultérieurement par James Sibley Watson, cette fois non pas dans le contexte de son travail scientifique mais dans celui de sa production expérimentale : *Lot in Sodom* (1933, James Sibley Watson, Melville Webber).

Hammer ajoute aux plans originaux du film muet illustrant l'histoire biblique de Sodome et Gomorre, une bande-son intercalant des fragments de Watson, puis une série ultérieure de plans montrant des images empruntées à des comédies hollywoodiennes des années trente – ne montrant que des mouvements d'acteurs masculins – ainsi que l'étreinte amoureuse d'un couple contemporain d'hommes. De cette manière, les morceaux de films de Watson – produits dans les années où le code Hays censurait toute représentation et toute évocation manifeste ou implicite de l'homosexualité à Hollywood – sont re-

57 Cf. Barbara Hammer, *Hammer ! Making Movies Out of Sex and Life*, *op. cit.*, pp. 204-205.

58 Sur ce point cf. Claudia Schoppmann, *Days of Masquerade, Life Stories of Lesbians During the Third Reich*, Columbia University Press, New York, 1996.

59 *Ibid.*, p. 205. La voix de Johanna Reutter dans *Nitrate Kisses*, explique en effet que la version « autorisée » de l'histoire – établie selon son point de vue par des « femmes hétérosexuelles » raconte que dans les camps de concentration les prisonnières politiques ou les juives avaient des rapports lesbiens « platoniques » alors que les criminelles, les prostituées et les « asociales » entretenaient des relations physiques « dégoûtantes ». Sur ce point cf. également Chuck Kleinhans, « Barbara Hammer. Lyrics an History », *op. cit.*, p. 177 et Holly Willis, « Uncommon History. An Interview with Barbara Hammer », *Film Quarterly*, vol. 47, n° 4, été 1994, pp. 7-13, en particulier p. 8.

60 *Ibid.*

contextualisés par les gros plans montrant le rapport sexuel entre les deux hommes, poussant ainsi le spectateur à parcourir un tracé de récupération historique :

It is most important to understand the processes of history rather than simply recover the stories. I searched for movement and concealment, stasis and change, marks and traces, margins, holes and blurs, marked remnants of this marginalized history. I also had a strong intuitive hunch that history could not be imaged without a contemporary context or reference point. One needs the present to understand the past⁶¹.

Les deux autres chapitres de « La trilogie des histoires invisibles », *Tender Fictions* et *History Lessons*, suivent la même perspective de *Nitrate Kisses*. *History Lessons* reconsidère notamment l'histoire de la représentation du corps lesbien par le détournement parodique⁶² d'images d'archive où celui-ci apparaît comme l'objet de l'analyse de médecins visant à y déceler les marques d'une déviance constitutive. « La trilogie des histoires invisibles », nous semble ainsi résonner avec les travaux de Strand et Sachs dans la mesure où Hammer inscrit la pratique du remploi dans un projet de réécriture historiographique visant à démontrer comment la photographie et la cinématographie développent un développement d'une épistémologie du savoir « archivant » les corps sous les signes de la normalité ou de la déviance : les corps « autres » ou « déviants » – celui de la femme ou du sujet homosexuel – se faisant site de cette inscription, donc de la mystification historiographique.

La ré-élaboration manuelle des archives du docteur Watson accomplie par Hammer dans *Sanctus* nous permet pourtant d'encadrer son travail dans une perspective « d'incarnation » encore plus radicale où la représentation du corps observé par la science et le « corps » matériel et historique de l'archive se confondent. Les pellicules déposées dans les archives de la George Eastman House prennent dans ce sens, selon notre point de vue, la valeur d'un surface où il est possible d'analyser de manière critique les formes à travers lesquelles les corps sexués ont été culturellement et historiquement montrés pour ensuite – à travers des dynamiques à la fois de répétition que de variation de ces modèles – fabriquer une nouvelle image de l'humain dépassant les dichotomies homme/femme, hétérosexuel/homosexuel, peau/pellicule donc *bios* et technologie. Si, en d'autres termes, le corps de « l'Autre » est un

61 *Ibid.*, p. 204.

62 Sur ce point cf. notamment Chuck Kleinhans, « Barbara Hammer. Lyrics an History », *op. cit.*, p. 178.

site « d'implantation de la perversion » au sens de Linda Williams ; si l'image d'archive est le document attestant des processus d'inscription opérés par le savoir optique et désincarnés de la science et de la technologie, Hammer dans *Sanctus* nous semble travailler sur la « chair » de l'archive pour déployer une « marge de résistance » définissant ce que Roberto De Gaetano⁶³ saisit comme « l'**inarchivabilité** » de l'archive, c'est-à-dire un état de latence de la « trace » (dans notre cas le corps-archive pénétré en profondeur par les rayons X) qui fonctionne hors des pratiques et des formes discursives « institutionnelles », hors du processus « d'éternisation » que la trace subit lorsqu'elle est transformée et institutionnalisée en document.

2.2. Incarnation du regard médical : Louise Bourque entre analyse et traitement des images de la mémoire

Si l'œuvre de Chick Strand, Lynne Sachs et Barbara Hammer se base sur une opération d'appropriation d'images publiques que, dans le sillage de Nicole Brenez, nous pourrions définir comme du « recyclage exogène »⁶⁴, la cinéaste canadienne Louise Bourque fonde au contraire son travail sur une opération de « recyclage endogène »⁶⁵ du moment où elle choisit, en tant que base de départ de son geste de remploi, ses archives familiales et privées.

Jusqu'à présent nous nous sommes concentrés sur différentes stratégies de réécriture d'images scientifiques et pédagogiques. Dans cette partie, il s'agira de mettre en valeur une dynamique d'**incarnation** du regard médical. Nous analyserons ainsi des processus

63 Cf. Roberto De Gaetano, « L'inarchivable », *Fata Morgana*, n° 2, « Archivio », mai-août 2007, pp. 107-114, pour cette notion, p. 111.

64 Nicole Brenez distingue deux opérations différentes de recyclage orientant le travail des cinéastes qu'elle étudie : un recyclage *exogène* et un recyclage *endogène*. En ce qui concerne la première catégorie, elle compile une liste de formes visuelles se composant à partir de matériaux trouvés : la pratique d'usage des *stock-shots* (répandue lors de la réalisation de films de série-b), la compilation documentaire des « films de montage » (comme la *Chute de la Dynastie des Romanovs* de Esfir Choub, du 1927), et le *found footage*. Cf. Nicole Brenez, Pip Chodorov, « Cartographie du Found Footage », *op. cit.*

65 Cette formule, toujours conçue par Nicole Brenez, concerne deux typologies de réalisation : la bande-annonce (« pratique industrielle et immédiate du recyclage » où un film est remonté en prévision de sa promotion) et ce que la chercheuse appelle *autosynthèse*, « par laquelle un cinéaste récapitule son œuvre en reprenant des fragments de films antérieurs souvent pour les inscrire dans un parcours autobiographique ».

« d'extériorisation » du soi dans l'image et également des techniques de ré-élaboration de la pellicule conférant au film la valeur d'un corps, d'un organisme vital en dégénérescence. Le travail mené par Bourque sur ses archives personnelles définit ainsi une esthétique de la « décomposition » et de la « ruine » dont nous préciserons les effets dans les parties qui suivent.

Avec le terme « incarnation », nous entendons offrir ici un modèle d'interprétation des films de Louise Bourque influencé par le phénomène complexe que nous avons évoqué à maintes reprises et qui a été formulé à travers le concept « d'incarnation ». Dans le domaine du cinéma, les théories de « l'embodiment » se focalisent sur l'intégration du corps dans le modèle conceptuel aidant la compréhension de l'art et de la spectatorialité⁶⁶. L'objectif de ces études est de démontrer le lien de forte interdépendance entre les activités intellectuelles, mentales et cognitives du spectateur et son corps, site d'une « pensée incarnée », pourrait-on dire pour évoquer une formule de Vivian Sobchack⁶⁷.

Cette intégration de l'étude des phénomènes se développant à l'intérieur du corps du spectateur lors de sa rencontre émotionnelle et mentale avec les images a comporté d'une part une « mise à jour » du débat sur la capacité du dispositif cinématographique à modéliser l'expérience de soi du sujet-spectateur⁶⁸ ; d'autre part, a développé la production

66 Cf. Patricia Silveirinha Castello Branco, « Editorial: Cinema, the Body and Embodiment », *CINEMA: Journal of Philosophy and the Moving Image*, « On Embodiment and the Body », n° 3, 2012.

67 Cf. Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts, Embodiment and Moving Image Culture*, *op. cit.* Et *supra* note n° 45 de la partie II, chapitre 1.1.

68 L'idée matrice de cette approche provient d'une tentative d'application des neurosciences cognitives dans le domaine du cinéma. Raymond Bellour relit en ce sens les théories du psychanalyste Daniel Stern, développées autour d'une reconnaissance de l'influence des formes dites « vitales » (les formes en mouvement, dont celles cinématographiques) dans l'expérience de construction du sens de soi du sujet. Voir en particulier « Avec Daniel Stern, mieux sentir-penser le cinéma » dans *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L., Paris, 2009. Ce que Bellour appelle « le corps du cinéma » est conçu comme un *locus* virtuel – et hypnotique – où le corps du spectateur et le corps du film se rencontrent, les deux étant entendus comme des « corps d'émotions » où s'entrelacent des mécaniques, des affects humains et des instincts animaux (cf. en particulier *Le corps du cinéma*, chapitre 12 « De l'hypnose à l'animal »). Dans le domaine des études féministes et *queer*, Donna Haraway, dans son recueil d'article *Simians, Cyborg and Women* (1991), analysait les rapports entre êtres humains, animaux et machines, bien qu'en orientant spécifiquement sa réflexion dans le champ de la science et des biotechnologies. Il existerait en ce sens un lien très fort entre la dynamique de l'« embodiment » et les pratiques de performance du corps et de l'identité *queer*. Récemment dans le domaine des études *queer* et transsexuelles, Susan Stryker (professeure de « Genre et Women's Studies » à l'Université de l'Arizona) s'est intéressée à ce relais. Cf. *The Transgender Studies Reader*, London, Routledge, 2006. Paul B. (Beatriz) Praciado (philosophe, activiste *queer* et maître de conférence à l'Université de Paris 8) à son tour mène une enquête sur la dimension biopolitique des phénomènes d'« embodiment » dans le domaine des *queer studies*. Cf. Béatriz (Paul B.) Praciado, *Testo Junkie*, *op. cit.* et « Pharmaco-Pornographic Politics : Towards a New Gender Ecology », *op. cit.* Amelia Jones traite des dynamiques « d'incarnation » en s'intéressant aux rapports entre les anciennes et les nouvelles technologies de reproduction

d'une série d'analyses autour des qualités « sensibles » et « haptiques » des images en mouvements⁶⁹. Laura U. Marks, dans « Loving a Disappearing Image »⁷⁰ se consacre notamment à l'étude de films ayant pour sujet la désintégration de l'image pour développer un nouveau modèle d'identification spectatorielle basé sur ce que la chercheuse définit comme une « mélancolie de la dévotion ». Face à l'illisibilité de l'image dégénérée, le spectateur serait en effet invité à développer un regard *haptique* et *tactile* le poussant à s'identifier avec les *restes* de l'image. Ce regard représente donc aux yeux de Marks un renversement du stade du miroir et de l'identification spéculaire : on ne s'identifie en effet pas avec un soi unifié et stable mais avec un soi « vieillissant e disparaissant »⁷¹.

Cette trajectoire théorique nous aidera à encadrer le travail de lecture/réécriture accompli par Bourque sur les images d'archive, la cinéaste étant elle-même la première spectatrice des films qu'elle ré-élabore. Vittorio Gallese et Michele Guerra, dans leur article publié sur la revue *Fata Morgana*, « Film, corpo, cervello : prospettive naturalistiche per la teoria del film »⁷² offrent justement une interprétation des processus « d'incarnation » se référant aux dynamiques régissant les phénomènes de lecture (et réécriture) sur lesquels nous nous sommes concentrés dans la première partie de cette thèse (cf. *supra* partie I, chapitres 1.1. et 1.4.).

En évoquant une étude de l'anthropologue Thomas Csordas⁷³, les deux chercheurs proposent notamment de penser à la relation **corps/incarnation** à la lumière de la relation **œuvre/texte**, analysée par Roland Barthes⁷⁴. En bref, Csordas entend « le corps (...) comme une entité biologique et matérielle, et l'*incarnation* comme un *champ méthodologique* défini par l'expérience perceptive et par des modalités de présence et

automatique d'images et la pratique de l'autoportrait. Cf. Amelia Jones, « The Eternal Return : Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment », *Signs*, vol. 27, n° 14 (été 2002), pp. 947-978.

69 Cf. Laura U. Marks, *The Skin of the Film, Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Durham, Duke University Press, 2000 et id. *Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis, Minnesota University Press, 2002 ; Janet Barker, *The Tactile Eye : Touch and the Cinematic Experience*, Berkley/Los Angeles, California University Press, 2009. Dans une perspective historique voir aussi Paci Valiaho, *Mapping the Moving Images : Gesture, Thought and Cinema circa 1900*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010.

70 Cf. Laura U. Marks, « Loving a Disappearing Image », *op. cit.*

71 *Ibid.*, pp. 104-105.

72 Cf. Vittorio Gallese, Michele Guerra, « Film, corpo, cervello : prospettive naturalistiche per la teoria del film », *Fata Morgana*, n° 20, 2013, pp. 77-91.

73 Cf. Thomas Csordas, « Embodiment and Cultural Phenomenology », dans Gail Weiss, Honi Fern Haber, *Perspectives on Embodiment: the Intersections Between Nature and Culture*, New York, Routledge, 1999, pp. 143-162.

74 Cf. Roland Barthes, « De l'œuvre au texte », *op. cit.*, et également *supra* partie I, chapitres 1.1. et 1.2.

d'investissement dans le monde »⁷⁵.

Le processus décrit en tant que « incarnation » par Csordas correspondrait en ce sens aux processus de transformation de l'œuvre littéraire en texte selon Barthes, les deux déployant une forme de discours qui marque – selon Csordas – « des modalités de présence et d'investissement dans le monde ».

La voie ouverte par Gallese et Guerra dans leur article nous autorise à interpréter le phénomène de la réception des images en mouvement sous le prisme d'une dynamique d'incarnation impliquant une particulière activation du corps spectatorial qui se situe entre la vision et le *contact* tactile et qui pourrait être pensé comme déployant le même processus de production textuelle dont parle Roland Barthes.

La dimension « mortifère » caractérisant les films de Louise Bourque nous offrira en outre l'opportunité de souligner un aspect fondamental de l'auto-représentation et, plus en général, de toute mise en image : le lien avec la mort, le désir d'immortalité et de survivance future.

Que la photographie s'allie à la mort est effectivement un *Leitmotiv* d'une bonne partie des études consacrées à l'argument⁷⁶.

Philippe Dubois, dans *L'acte photographique*⁷⁷, l'évoque par exemple comme une *tanatographie* et une *médusation*.

« Tout vivant qui se met dans le champ aveugle [de la Méduse] », nous dit en effet Dubois

(...) ne peut jamais, très exactement, qu'y *passer*, c'est-à-dire être lui-même, d'un seul coup (d'œil) et une fois pour toutes, transformé, à *l'image de la Méduse*, en ce que sont les morts : figé, transi, statufié pour avoir été vu – pour s'être vu soi-même comme autre. La médusation photographique n'est pas autre chose que ce passage, infernal et spéculaire (...)⁷⁸.

Roland Barthes affronte, avant Dubois, dans *La chambre claire*⁷⁹, le thème de la mort en parlant de la photographie comme d'un regard qui pétrifie et qui *tue* deux fois : la première

75 *Ibid.* Notre traduction.

76 Parmi les études sur le sujet, nous avons choisi de privilégier les réflexions sur le rapport photographie-mort développées par Roland Barthes, Philippe Dubois et Raymond Bellour.

77 Cf. Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, *op. cit.*

78 *Ibid.*, p. 161.

79 Cf. Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie*, *op. cit.*

lorsque le sujet se place face à l'objectif et éprouve une souffrance semblable à celle qu'il vivrait lors d'une inquiétante « opération chirurgicale »⁸⁰ visant à le transformer en statue de pierre. La deuxième se révèle lorsque le sujet, placé cette fois-ci dans la position du *spectator*, est la proie d'une sensation dite de « plénitude insupportable »⁸¹ face à un objet qui lui apparaît inutilisable. En contemplant la fameuse photo du Jardin d'Hiver – représentant sa mère, désormais morte à l'époque où Barthes écrit son essai – le chercheur affirme en effet que :

La boucle est fermée, il n'y a pas d'issue. Je souffre, immobile. Carence stérile, cruelle : je ne puis *transformer* mon chagrin, je ne puis laisser dériver mon regard (...) rien, en elle, ne peut transformer le chagrin en deuil⁸².

Le fait que Barthes ait choisi l'image de la mère, désormais morte, pour développer ses propos, est fondamental. L'événement de la mort, en effet, n'est pas compris à l'intérieur du cadre et s'y inscrit par contre à partir du moment où, sur la photographie, est posé un regard.

Le sentiment d'impuissance qui saisit le sémiologue en regardant la photographie de sa mère réside alors dans une double constatation: d'une part, celle de la mortalité de la photographie (qui – à travers le cliché – bloque la vie dans un cadre refermé sur lui-même, inaccessible, mortel en soi), d'autre part, celle de la mortalité d'un regard qui, une fois posé sur l'image, ne peut transformer ce qu'il regarde en un souvenir éternel, puisqu'il est incapable de la faire *advenir* perpétuellement dans la mémoire.

En suivant cette lecture, et en procédant dans notre réflexion, il semblerait donc que *s'immortaliser*, se photographier, ou se faire photographier dans une image destinée à la mémoire future, marque de manière paradoxale le premier stade de l'oubli. Il semblerait en somme que détourner vers soi-même le regard du souvenir, au lieu d'assurer au sujet la promesse d'une mémoire éternelle, finit par produire ce que Barthes appelle un **contre-souvenir**⁸³, quelque chose qui :

80 *Ibid.*, p. 798 (vers. 1995).

81 *Ibid.*, p. 862.

82 *Ibid.*

83 *Ibid.*, p. 863.

Comme un organisme vivant, naît à même les grains d'argent qui germent, s'épanouit un moment, puis vieillit. Attaqué par la lumière, l'humidité, elle [l'image] pâlit, s'exténue, disparaît : il n'y a plus qu'à la jeter⁸⁴

L'analyse de Barthes nous autorise donc à penser au geste d'auto-représentation comme à un processus où le désir du sujet de se voir coïncide avec le désir de voir la mort⁸⁵, de se voir mourir, ou du moins (pour paraphraser Jean Cocteau), de voir *la mort au travail* sur soi. Et pourtant – c'est la thèse que nous offre le philosophe Roberto Esposito sur le n° 0 de la revue *Fata Morgana*⁸⁶ – même si l'Homme se démontre en ce sens comme un « être fait pour la mort », il ne pourra de même jamais la voir et donc, encore moins, la connaître véritablement. « Entre le sujet et la mort » nous dit en effet Esposito « il y a une conjonction très forte, le sujet est *pour* la mort mais il a aussi un écran qui en bloque la visibilité »⁸⁷.

L'image de la mort, image qu'André Bazin compare à l'image pornographique (puisque non représentable)⁸⁸, ne peut donc que rester *ob-scène*, en préfigurant sa manifestation. Roland Barthes décrit cette attente d'une image *impossible* à voir et à regarder, comme une sorte d'état liminaire qui trace la mesure de l'espace qui sépare la « pose » photographique initiale – moment où le sujet attend d'être capté par l'appareil – et le « papier final »⁸⁹ – le cliché qui transforme les effigies du sujet capté dans le *contre-souvenir* qu'on évoquait auparavant.

Dans le domaine des études cinématographiques, c'est Raymond Bellour qui a traité ce système de rapports en profondeur, en réfléchissant sur la valeur traumatique et mortifère prise par le photogramme arrêté lorsqu'il interrompt le défilement des images en mouvement⁹⁰. Dans *L'Entre-Images*, le chercheur rappelle effectivement la réflexion de

84 *Ibid.*, p. 864.

85 Sur la notion de « contre-souvenir » chez Roland Barthes, cf. également Martina Panelli, « Souvenir », dans Federica Villa (sous la direction de), *Vite impersonali*, *op. cit.*

86 Cf. Roberto De Gaetano, Daniele Dottorini, Bruno Roberti (sous la direction de), « Aprire un orizzonte su ciò che è negato. Conversazione con Roberto Esposito », *Fata Morgana*, n° 0, « Bios », 2006.

87 *Ibid.* Notre traduction.

88 Cf. André Bazin, « Mort tous les après-midi », dans *Qu'est-ce que le cinéma*, *op. cit.*, pp. 65-70.

89 Cf. Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie*, *op. cit.*, p. 864.

90 Cf. Raymond Bellour, « L'interruption, l'instant » dans id. *L'Entre-images*, *op. cit.*, pp. 109-133. Ici Bellour se concentre sur des cas exemplaires : *La machine à tuer les méchants* (1952) et *Voyage en Italie* (1954) de Roberto Rossellini. Dans le premier film, le cliché photographique devient un véritable opérateur de mort, alors que dans le deuxième, le relais entre photographie et mort est rappelé lors de l'analyse de la scène de l'étreinte des deux amants pétrifiés que le couple Ingrid Bergman/George

Roland Barthes que nous venons d'évoquer⁹¹ en reconnaissant une sorte d'hésitation du sémiologue entre la valeur de la pose et celle de l'instantané. Les photographies insérées dans le déroulement d'un film produisent pour Bellour un effet semblable, un effet d'hésitation, d'aller-retour entre la pose et l'instantané, entre l'arrêt et le mouvement, autrement dit entre la vie – mouvement – et la mort – interruption du mouvement⁹².

Dans le chapitre « Autoportraits » du même ouvrage, Bellour revient sur ce thème lorsqu'il aborde l'analyse des rapports des images et des légendes avec le texte dans le livre *Vie d'Henry Brulard* de Stendhal. L'analyse du système de relations entre les différentes formes de textualité qui constituent l'œuvre de Stendhal, amène Bellour à constater comment le projet autobiographique de l'auteur se trouve « transi par deux positions impossibles (...) je naquis, je mourus »⁹³ ce qui en définitive contribue à « métamorphoser l'autobiographie en une 'auto-thanatographie' »⁹⁴. Le désir de traduire de manière exacte son souvenir de soi aurait en effet amené Stendhal à hésiter entre la tentative de le rendre instantanément et visuellement (à travers les dessins et les légendes) et celui de l'inscrire dans le tracé d'un récit chronologique (texte). Le rapport entre les « arrêts » et les « mouvements » que ce texte impose au lecteur, compose donc pour Bellour le profil d'une image identitaire « ni mobile, ni arrêtée mais décomposée. Une suite d'états »⁹⁵.

C'est justement cette même caractéristique qu'il retrouve dans les œuvres-vidéo qu'il s'apprête à commenter en tant qu'autoportraits, des travaux qu'il présente comme oscillant à leur tour « entre une anthropologie et une thanatographie »⁹⁶.

En paraphrasant Bellour, on pourrait dire que c'est dans la fente qui s'ouvre entre le photogramme (arrêt) et le défilement des images (mouvement) que l'œil du cinéaste

Sanders contemple lors de sa visite aux fouilles de Pompéi. On rappelle en outre, sur le rapport entre instantané et image en mouvement, l'essai « La double hélice » dans id. *L'Entre-Images 2. Mots, Images, op. cit.*, et les articles « Du photographique », *Trafic*, n° 55, 2005, pp. 20-37, « Le photo-diagramme », *Trafic*, n° 78 (2001), *op. cit.*, « ... rait. Signe d'utopie », *op. cit.*

91 Cf. en particulier, « L'interruption, l'instant », dans id. *L'Entre-Images, op. cit.*

92 À propos du rapport entre instantané et mouvement et la valeur de la Photo du Jardin d'Hiver chez Barthes, Bellour rappelle le dernier fragment de *La chambre claire* où le sémiologue affirme s'être 'souvenu' de l'image de la mère en assistant à la projection de *Casanova* (1976) de Fellini (notamment pendant la scène où Casanova se met à danser avec la jeune automate). « La seule vraie photo possible » de cette femme mourante dont Barthes n'inclut pas l'image dans *La chambre claire* est représentée, nous dit Bellour, par ce « souvenir de film ». Cf. Raymond Bellour, « ... rait. Signe d'utopie », *op. cit.*, pp. 42-43.

93 Raymond Bellour, *L'Entre-images, op. cit.*, p. 276.

94 *Ibid.*

95 *Ibid.*, p. 277.

96 *Ibid.*, p. 289.

élabore sa propre image, en cherchant – d'une certaine manière – la mort (arrêt du mouvement, accomplissement de l'autoportrait) pour se redonner à la vie en reformant et en déformant – comme dans une infinie *suite d'états* (reprise du mouvement, défilement) – sa propre image identitaire.

Le travail que Louise Bourque accomplit sur ses archives personnelles nous semble justement se situer dans cet aller-retour entre instantané et pose, entre arrêt et reprise du mouvement, autrement dit entre *vie* et *mort* de l'image, qui – comme nous le verrons par la suite, en particulier lorsque nous analyserons l'œuvre *Self-Portrait Post-Mortem* (2002)⁹⁷ – prend une valeur spécifique surtout au regard de sa relation à l'usage du « *found footage* », terme que l'on met entre guillemets notamment par la nature privée des archives utilisées.

La plupart des films que nous analyserons par la suite ont été réalisés à partir d'une même source : les *home movies* que le « docteur Jean Clarence Bourque »⁹⁸, son père, réalisa en 1954 en la filmant elle, sa mère et ses sœurs dans le patio, ou dans le jardin, de la maison familiale. Dans *Imprint* (1997)⁹⁹ et *Fissures* (1999)¹⁰⁰, le geste de *réécriture* de Bourque concerne un produit mémoriel achevé, tourné par un homme qui n'apparaît presque jamais à l'écran puisqu'il est engagé dans le geste de filmer et qu'il est par conséquent lui-même à l'origine du portrait de la cinéaste destiné à la postérité. Bourque s'approprie ces objets pour les « remettre en mouvement » en les réimprimant plusieurs fois, en en découpant des parties, en en additionnant des fragments sur des couches et des couches d'émulsion, en en répétant plusieurs séquences dans plusieurs œuvres. La cinéaste accélère et retarde ainsi dans le même temps l'inévitable dégradation de la matière pelliculaire, en empêchant ce faisant que ces images restent, se déposent, se transforment dans le *contre-souvenir* dont parle Barthes.

Parmi les autres films de la cinéaste, certains, comme *The People in the House* (1994)¹⁰¹ et *Self-Portrait Post-Mortem* (2002), sont au contraire tournés par Bourque elle-même.

Dans ce dernier, le processus de *mise à mort* de l'image de soi (abîmée suite à

97 Canada, 35mm, couleur, son, 2'30, Light Cone, Canyon Cinema, FMC.

98 Un des titres du film *L'Éclat du mal* (2005), nous informe sur les origines des sources employées. Les mêmes images de la maison familiale utilisées dans *L'Éclat du mal* reviennent dans plusieurs films de la cinéaste, comme *Imprint* (1997) *Fissures* (1999) et *Self-Portrait Post-Mortem* (2002).

99 Canada, 16mm, couleur, son, 14', Light Cone, Canyon Cinema, FMC.

100 Canada, 16mm, couleur, son, 2', Light Cone, Canyon Cinema, FMC.

101 Canada, 16mm, couleur, son, 22', Light Cone, Canyon Cinema, FMC.

l'enterrement de la bobine originale dans le jardin de la maison où elle avait été tournée) est volontaire, mais se couple également à un projet de revitalisation et de « survivance », comme nous le préciserons plus tard. Le film défile en effet au ralenti pour montrer – dans la scène finale – les yeux de la morte vivante se rouvrir lentement. Dans *Jours en fleurs* (2003)¹⁰² et *L'Éclat du mal – The Bleeding Heart of It* (2009)¹⁰³, on retrouve encore un processus de dégradation volontaire. Pourtant, ces mêmes films portent les traces d'une matière organique vivante : Bourque, par exemple dans *Jours en Fleurs*, plonge une bobine – représentant à l'origine des arbres et des fleurs – dans son sang menstruel. Le processus « d'incarnation » auquel on faisait allusion plus haut s'étend ici jusqu'à la juxtaposition de la matière organique en décomposition – les granules d'argent de l'émulsion pelliculaire – avec une matière provenant du corps même de la cinéaste, son sang se faisant médium du processus qui à la fois accélère la dégradation de l'image en lui conférant cependant une nouvelle visibilité.

Le geste du remploi et de la réécriture maintient donc ces images de la mémoire dans l'*entre-deux* entre la vie et la mort qui, comme nous l'avons vu jusqu'à présent, définit l'espace d'élaboration de l'autoportrait.

Selon nous, le projet qui guide les mains et les yeux de Bourque dans son travail créatif est en effet double. D'une part, il relève d'une approche que nous définirons « **diagnostique** » en nous référant aux études sur les images scientifiques que nous avons traitées dans la partie précédente et il correspondra à un parcours où sera approfondie l'idée de « l'incarnation » auquel nous faisons précédemment allusion. Nous analyserons le second versant du travail de Bourque en utilisant le terme « **survivance** » pour souligner la forte dimension « mélancolique » et « votive » que le geste d'autoportrait nous semble impliquer dans l'œuvre de la cinéaste canadienne.

2.2.1. Diagnostic

L'œil du peintre, de l'écrivain, du photographe ou du cinéaste qui réalise son autoportrait est un œil qui cherche la mort, ou du moins (comme nous avons eu l'occasion de le

102 Canada, 35mm, couleur, son, 4'59, Light Cone, Canyon Cinema, FMC.

103 Canada, 35mm, couleur, son, 8', Light Cone, Canyon Cinema, FMC.

rappeler plus haut) qui cherche à saisir (et à exorciser) le lent processus que la mort met en œuvre sur son corps.

Cet œil oriente et concentre donc l'attention de l'artiste sur l'observation d'un corps qui, s'il n'est pas encore malade, mérite du moins d'être scruté avec obstination, de manière analytique et presque clinique.

À partir de cette constatation, nous avançons la possibilité de pouvoir penser aux films de Louise Bourque – donc aussi bien aux films originaux qui constituent son matériau de départ qu'aux produits de leur réécriture – comme s'il s'agissait de « corps » méritant la même attention que celle portée par un scientifique ou un médecin à ses objets d'analyse.

Nous essayerons donc de saisir la valeur d'un travail de ré-élaboration qui, dans l'œuvre de la cinéaste canadienne, nous semble impliquer une tension de fond, concernant d'une part un processus de distanciation par rapport au métrage familial qu'elle remploie, de l'autre la recherche d'une étroite relation intime avec cette même matière ; une relation presque physique, indexicale, charnelle, entre les images de sa mémoire et son propre corps.

C'est à partir de cette proposition que nous revenons aux études sur les images médicales en nous référant ici au livre *Anatomies Fantastiques*¹⁰⁴ où la chercheuse italienne en culture visuelle Chiara Tartarini reconsidère l'histoire des illustrations scientifiques à partir d'une époque, la Renaissance, où la technique de la dissection corporelle¹⁰⁵ aurait permis ce qu'elle décrit comme un « contact moderne avec le corps »¹⁰⁶. À travers l'anatomie, science qui étymologiquement renvoie déjà à l'idée de la coupure et de la séparation entre différentes parties du corps humain, la médecine a pu cueillir ce qui était interdit auparavant à la vue en décrétant ainsi la naissance des disciplines spécialisées.

La dissection en effet, continue Tartarini, « réorganise l'organisme et ses maladies et rend visible l'invisible, en permettant une délimitation cartographique du corps »¹⁰⁷. Elle inaugure ainsi « le règne envahissant de l'œil, organe qui commence à fouiller dans le corps et fait de son analyse une *autopsie* »¹⁰⁸.

104 Cf. Chiara Tartarini, *Anatomie fantastique, Cinema, arti visive ed iconografia medica*, Bologna, CLUEB, 2010.

105 Sur cet argument cf. également Magali Vène, *Écorchés. L'exploration du corps : XIVe-XVIIIe siècle*, Albin Michel, BNF, Paris, 2001.

106 *Ibid.*, p. 41. Notre traduction.

107 Cf. Chiara Tartarini, *Anatomie fantastique, Ibid.*, p. 41. Notre traduction.

108 *Ibid.* Notre traduction.

Effectivement, ce lien dont parle Tartarini, entre le geste de la *dissection* – qui implique une conséquente profanation optique – et la réorganisation cartographique du corps disséqué – c'est-à-dire son écriture, son illustration visuelle – avait déjà été mis en lumière par l'ensemble des chercheuses que nous avons déjà eu l'occasion de traiter à maintes reprises au cours de notre thèse, dans le cadre d'une approche de nature résolument féministe. Dans *Public Intimacy*¹⁰⁹, Giuliana Bruno réfléchissait par exemple à l'influence exercée par les progrès de la médecine, couplés à ceux de la technologie visuelle, sur la redéfinition d'une « géographie corporelle », préfigurant la naissance du cinéma comme véritable outil de chirurgien – suivant la métaphore élaborée par Walter Benjamin¹¹⁰.

Bruno avançait ainsi l'hypothèse que cette série de phénomènes entrelacés (la naissance de la médecine spécialisée et le développement des techniques de l'observation¹¹¹) avait déterminé un changement dans la perception, en stimulant une sensibilité et un intérêt presque « anatomique », sans doute analytique, pour l'observation de toute surface. Le corps féminin, obsession des sciences analytiques modernes, se présenterait ainsi, à son sens, comme le modèle de ce changement perceptif. Des exhibitions des femmes barbues dans le théâtre populaire napolitain aux faux cours d'anatomie de Menotti Cattaneo (cf. *supra* partie I, chapitre 3.2.), elle observe donc le développement de ce « mouvement discursif qui, traversant les domaines de la culture élitiste et de la culture populaire, définit une intimité publique »¹¹².

Dans l'évocation analytique des films de Louise Bourque, nous n'avons pas résisté à la tentation de penser à un processus « d'incarnation » de ce regard analytique et médical, d'appropriation de cette sensibilité pour la lecture de toute surface ; ce qui entraînerait par conséquent de lire la pellicule comme une surface morte, mourante ou malade¹¹³, à poser sur la table d'autopsie de la postproduction pour être analysée avec une compétence

109 Cf. Giuliana Bruno, *Public Intimacy, Architecture and the Visual Arts*, *op. cit.*

110 Cf. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, *op. cit.*, pp. 67-69 et *supra* partie I, chapitre 3.2.

111 Dans Giuliana Bruno, *Public Intimacy*, *op. cit.*, p. 104, l'auteur se réfère directement au terme forgé par Jonathan Crary dans son *L'art de l'observateur*, *op. cit.*

112 *Ibid.*, p. 110. Notre traduction.

113 Sur la relation peau/pellicule cinématographique, cf. Chiara Tartarini, *Anatomie fantastique*, *op. cit.*, en particulier pp. 57-87. Cf. également Mireille Breton, «Les origines échotactiles de l'image cinématographique: la notion de Moi-peau », dans Alice Autelitano, Veronica Innocenti, Valentina Re (sous la direction e), *I cinque sensi del cinema / The Five Senses of Cinema*, actes du XI Convegno Internazionale di Studi sul Cinema / International Film Studies Conference (Udine, 15-18 mars 2004), Forum, Udine, 2004, pp. 53-63.

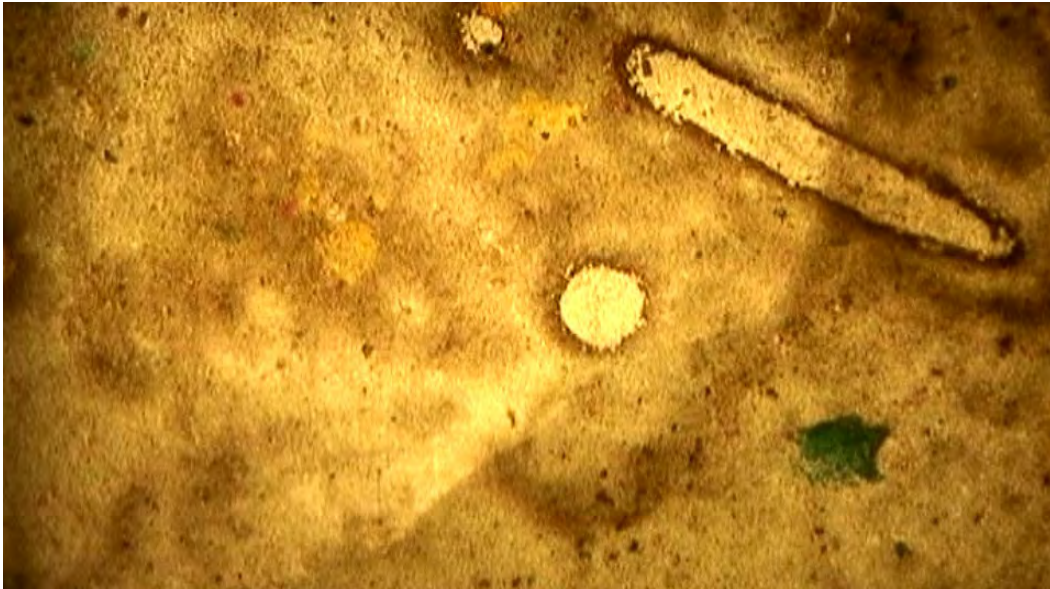
technique et un intérêt diagnostique.

Les images de sa mémoire – les *home movies* tournés par son père – sont en effet soumises à différentes expériences chimiques et techniques. Dans *Imprint*, après avoir été photographiées plusieurs fois, elles sont agressées avec la lame d'un bistouri, décolorées à l'eau de javel, repeintes, perforées. Dans *Fissures*, elles ont été solarisées et recolorées à la main, de manière à rendre la surface de l'image presque illisible ; dans *Jours en fleurs*, *Self-Portrait Post-Mortem* et *L'Éclat du mal – The Bleeding Heart of It*, elles ont été traitées avec des matériaux organiques. Un processus qui implique un constant retour en arrière, une répétition des mêmes expériences, des variations sur le thème, des agrandissements de certains morceaux d'images, d'abandon des autres.

Cela nous invite à penser à l'ensemble de ses films comme à des épreuves, des documents qui, comme les *flap-anatomies*¹¹⁴ sur lesquelles les élèves anatomistes s'exerçaient au XVI^{ème} siècle, la cinéaste canadienne pénètre dans son « intériorité » par tentatives, en archivant ce qui l'intéresse le plus, en abandonnant ou en effaçant ce qui a déjà été retravaillé trop de fois, comme si elle recherchait des symptômes, dans un jeu continu d'élargissements, de superpositions, de renvois.

En regardant *Jours en fleurs* (**ill. 28**) on a l'impression d'observer une lamelle de microscope où s'animent une série de particules autrement invisibles à l'œil nu et comme révélées par l'expérience chimique, envahissante, agressive à laquelle Bourque soumet ses propres souvenirs. Au même titre, mais d'une manière radicalement différente, en regardant *Fissures* (**ill. 29**), nous ressentons comme la nécessité de ré-exposer les images à la lumière, comme cela peut nous arriver lorsque nous observons les négatifs au rétroprojecteur alors que nous assistons à l'illustration des examens radiographiques.

114 Cf. Chiara Tartarini, *Anatomie fantastique, op. cit.*, p. 50.



ill. 28 *Jours en fleurs*, Louise Bourque, 2003



ill. 29 *Fissures*, Louise Bourque, 1999

Pour revenir au point de vue de Chiara Tartarini, il nous semble intéressant de souligner un point crucial de sa réflexion. Au cours de son examen des séries de techniques qui auraient été perfectionnées dans le domaine de l'illustration scientifique à partir de l'époque de Leonardo Da Vinci, Tartarini arrive à révéler un double effet culturel. D'une part, la foi dans la capacité de l'œil à pénétrer la surface de la peau, à observer l'intérieur du corps et à

le montrer « ouvert » jusqu'à ses viscères aurait engendré un enthousiasme de type positiviste à l'égard de la médecine, capable, dorénavant, de fournir une vision complètement réaliste et « objective » d'un corps humain désormais dépourvu d'épiderme et donc de mystères.

D'autre part, cette même foi aurait de même stimulé en parallèle la formation d'un imaginaire fantastique, en encourageant la production de représentations de l'intériorité – du corps et de la psyché humaine – de plus en plus abstraites et symboliques.

En définitive, selon Tartarini, la médecine moderne, forte de la possibilité de dévoiler un « corps caché » à chaque fois qu'elle approchait son œil clinique d'un « corps manifeste »¹¹⁵, aurait affiné l'analyse médicale du corps en l'exposant à la fois sur les terrains de la science et de la fantaisie. *Anatomies Fantastiques*, justement.

La découverte des mystérieux rayons de Röntgen – concomitante à la naissance du cinéma et de la psychanalyse¹¹⁶ – représente un cas exemplaire de cette bifurcation sur laquelle – au delà de Chiara Tartarini – s'est aussi penché Clément Chéroux dans son *Fautographie, Petite histoire de l'erreur photographique*¹¹⁷.

La fiabilité de ces rayons, qui permettaient de photographier l'intérieur du corps sans faire appel à la dissection, est utilisée bientôt, selon Chéroux, pour légitimer d'anciennes croyances. Des arts divinatoires comme la clairvoyance ou la capacité de voir à travers des corps opaques semblent en effet trouver une explication rationnelle en générant en même temps de nouveaux espoirs. « Comment ne pas espérer, en effet, devant le prodige d'une ossature humaine radiographiée à travers l'épiderme » soutient Chéroux, « qu'il serait bientôt envisageable de photographier le cerveau et, pourquoi pas, les pensées qu'il contient ? »¹¹⁸.

Hippolyte Baraduc, spécialisé des maladie nerveuses, et Louis Darget, photographe, élaboraient en 1896 le radiographe portatif, un dispositif qui promettait de photographier

115 *Ibid.*, p. 42.

116 Sur les effets culturels produits par l'invention du dispositif radiographique, la naissance de la psychanalyse et du cinéma cf. également Akira Mizuta Lippit, *Atomic Light (Shadow Optics)*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2005, en particulier le chapitre 2 « Modes of Avisibility : Psychoanalysis – X-ray – Cinema », pp. 35-61. Voir également id., « Phenomenologies of the Surface : Radiation-Body-Image », dans Micheal Renov, Jane Gaines (sous la direction de), *Collecting Visible Evidence*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1999, pp. 65-83.

117 Cf. Clément Chéroux, *Fautographie, Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Yellow Now, Paris, 2003, en particulier le chapitre « La photographie des fluides ou les lapsus du révélateur », pp. 133-163.

118 *Ibid.*, p. 143.

les pensées à travers la simple application d'une plaque photosensible sur le front du patient. Alors que Darget disposait le radiographe sur le front de « Monsieur H. » lorsqu'il interprétait au piano une partition de Beethoven, le portrait du grand compositeur prenait forme dans son cerveau et était imprimé sur le document photographique. Et, lorsque « Madame A. » contemplait une carte céleste, Darget obtenait une image de deux sphères : une planète et son satellite (ill. 30-31).

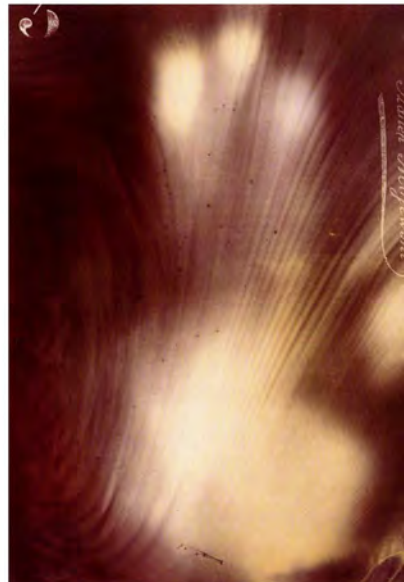


ill. 30 *Photo... de la pensée*, Louis Darget, ca 1896 (©Collection Bernard Garrett, Paris)
 ill. 31 Radiographe portatif, 1912 (©Bibliothèque générale d'éditions, Paris)

Toujours sur le modèle opératoire de la radiographie, Baraduc et Darget tentent de photographier ce qu'ils appellent le « fluide vital ». Dans un premier temps, c'est le corps de l'opérateur lui-même qui sert « d'ampoule de Crookes, fournissant à dessein, pour ces clichés, sa lumière cathodique »¹¹⁹. Saisissant d'une main la bobine génératrice de courant et en posant l'autre sur la plaque, on obtenait l'image de ce fluide vital. Après les tubes de Crookes, c'est la bobine électrique qui est supprimée, car l'énergie du médium était conçue comme suffisante pour ne pas avoir recours à l'électricité. C'est en posant la paume de la

119 Cf. Georges Brunel, « La photographie du fluide humain », *Les Nouvelles scientifiques et photographiques*, 1898, p. 103, cité par Chéroux, p. 146.

main ou le bout des doigts sur la plaque, qu'Hyppolite Baraduc, Louis Darget et Adrien Majewski, obtiennent ces images (ill. 32-33).



ill. 32 Jakob von Narkiewicz-Jodko, Effluves d'une main électri  e posée sur la plaque photographique (mars 1896)

ill. 33 Adrien Majewski, Effluves d'une main posée sur la plaque photographique (1900)

Dans la même période où la psychanalyse commença à mettre en évidence les stratifications successives de la psyché du patient, la radioscopie permettait donc de fournir une illustration réaliste de ce qui n'était auparavant qu'imaginable : « particules suspendues, structures, couches translucides », en somme « le spirituel en tant que concrétion »¹²⁰. Qu'essayait donc de représenter Hyppolite Baraduc lorsqu'il menait ces expériences ?

Il nous faut rappeler que l'homme était à la fois psychiatre et passionné de photographie : Georges Didi-Huberman, dans *Invention de l'hystérie, Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*¹²¹, parle de l'œuvre de Baraduc (qui prête son savoir et ses « spéculations » fantastiques à l'étude de certaines femmes hystériques)

120 Cf. Chiara Tartarini, *Anatomie Fantastique*, op. cit. p. 82. Notre traduction.

121 Cf. George Didi-Huberman, *L'invention de l'hystérie, Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Geneve, Macula, 1982, voir en particulier le chapitre « Auras », pp. 84-113.

comme des tentatives de capter *l'aura* du sujet représenté.

Suivant la définition qu'en donne Walter Benjamin¹²², *l'aura* est ce que la reproductibilité technique aurait risqué d'annihiler. En changeant les rapports de proximité avec les objets, et en permettant ainsi de se rapprocher, de s'appropriier et de reproduire l'image des choses autrement destinées à une dévote contemplation à distance, la photographie aurait décrété selon Benjamin la décadence de *l'aura* et ainsi de la valeur culturelle de l'œuvre d'art : cette « trame singulière d'espace et de temps : unique apparition d'un lointain, si proche soit-il »¹²³. La représentation photographique du visage d'un homme (ou d'une femme) constituerait pourtant, selon Benjamin, l'ultime retranchement où cette valeur résiste¹²⁴.

Dans le culte du souvenir dédié aux êtres chers, éloignés ou disparus, la valeur culturelle de l'image trouve son dernier refuge. Dans l'expression fugitive d'un visage d'homme, les anciennes photographies font place à *l'aura*, une dernière fois. C'est ce qui leur donne cette mélancolique beauté, qu'on ne peut pas comparer à rien d'autre¹²⁵.

Or, Didi-Huberman encadre la réflexion de Benjamin sur *l'aura* en analysant la photographie d'« Augustine » une jeune hystérique – patiente de Jean-Martin Charcot – photographiée à la Salpêtrière par Paul Régnard. Le portrait montre son corps en *pose*, tourné de trois/quarts vers l'appareil : le visage d'Augustine deviendrait selon Didi-Huberman un témoignage visible du moment de synthèse, entre la proximité et la distance du sujet, mais aussi du photographe, par rapport au corps qui attend d'être photographié. D'une part donc, de la tentative de rapprochement d'Augustine vers son image, l'attente du cliché qui, après le temps de *pose*, aurait été réalisé par Régnard ; de l'autre, de la tentative de rapprochement du photographe du corps de l'hystérique.

La pose d'Augustine nous décrit alors « l'attente d'un moment, la prise, dont on ne sait presque rien, sauf qu'il doit être le « bon » moment. C'est comme une *urgence*, très simple et très obscure, l'urgence de *devoir se ressembler* »¹²⁶. Or, poursuit Didi-Huberman, « devoir ressembler à soi-même devient vite la réquisition d'un corps prêt, donc apprêté à

122 Cf. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* op. cit.

123 *Ibid.*, p. 25.

124 Sur la valeur *culturelle* et de la valeur d'*exposition* de l'œuvre d'art selon Benjamin, cf. *ibid.* pp. 31-40

125 *Ibid.*, pp. 37-38.

126 *Ibid.*

l'image. Poser revient à s'inventer, et même à son corps défendant, un corps de rechange, le lieu propice à un *reste futur* »¹²⁷.

Augustine ne savait pas que l'image de son corps aurait été par la suite interprétée par les médecins de la Salpêtrière comme une preuve de sa déviance psychique : elle se mettait en pose en cherchant un *contact*, une *prise* sur son corps qui était en train d'être observé par Régnard. En même temps, Régnard attendait le bon moment pour réaliser son *cliché*, ce *contact* entre la lumière et le support de son inscription, qui aurait par la suite construit l'épreuve de la manifestation de l'*aura* psychologique de la fille.

L'idée développée par Didi-Huberman nous permet de revenir aux expériences de Baraduc suivant donc la logique d'une passion pour le *contact*¹²⁸ : ce qui, toujours selon le chercheur, caractérise autant les études menées par Baraduc sur le médium photographique que sur le corps des patientes analysées. Non seulement le photographe traitait le corps hystérique à travers « la mise au point d'une méthode intravaginale de *compression ovarienne* » mais, au-delà de cela, le médecin « préconisa, toujours en vue d'une thérapeutique de l'hystérie, des *contacts* plus subtils tels que l'*électricité* et le *magnétisme*, l'utilisation de l'énergie des orages, l'hypnose et l'autosuggestion, ainsi que ce qu'il baptisa l'*electro-suasion*, mixte d'électrothérapie et d'hypnotisme »¹²⁹. La compétence technique acquise par Baraduc avec ses expériences à travers le médium photographique, se transfère dans son travail de médecin : la photographie devient ainsi le moyen pour trouver un *contact* avec le corps et la pensée de ses patients.

Mais il y a plus. Après les hystériques, les enfants, un moine, « Monsieur H. », « Madame A. », dont nous avons parlé auparavant, Baraduc soumet son corps à ce genre d'expérimentation. « Le corps du photographe se transfigura, s'involua en son propre désir d'image (*aura* plutôt : l'image faite "signature" du temps) »¹³⁰.

En 1896, Baraduc demanda au fils du photographe Nadar de réaliser un portrait de ses traits, qu'il monta ensuite et encadra à côté de sa « psychicône », c'est-à-dire à côté de sa pensée pensant à soi-même, la pensée « de mon moi-même faite *graphie*, *autographie* (ou

127 *Ibid.* p. 88.

128 *Ibid.*, p. 90.

129 *Ibid.*

130 *Ibid.*, p. 96.

autoportrait)¹³¹ *auraculaire* »¹³².

Que nous révèle alors ce parcours, de la photographie d'Augustine à l'autoportrait de Baraduc ? Quelle est la différence entre la série de portraits *auratiques* réalisés par Baraduc et son autoportrait ? Le geste du *montage* qui couple l'image de son visage *en pose* avec l'image de sa pensée s'érige, selon nous, en tant que marque de cette différence : alors que les images précédemment décrites ont été réalisées pour être *lues* par d'autres, celle-ci devient l'objet d'un autoportrait qui se réalise suite à un geste d'appropriation et de montage (ill. 34).



ill. 34 Hyppolite Baraduc, son portrait photographique, sa « psychicône ». Dans *L'âme humaine, ses mouvements, ses lumières et l'iconographie de l'invisible fluidique* (1896)

Le travail de Louise Bourque nous semble être interprétable à la lumière de cette « passion » pour le *contact* que nous évoquions à l'instant : à partir de l'examen « diagnostic » des « restes » d'images appartenant à ses archives personnelles, elle nous semble développer le regard *haptique* et *tactile* entamant le processus « d'incarnation » dont

131 Cf. appendice n° 12, dans *ibid.*, p. 281, « L'autoportrait auraculaire ».

132 *Ibid.*, p. 97.

parle Laura U. Marks et inscrivant enfin sur les images la trace et l'empreinte non seulement de différentes manipulations subies, mais aussi de ce que nous avons précédemment appelé l'*aura*, « unique apparition d'un lointain, si proche soit-il », signe du temps, de quelque chose qui est disparu mais qui persiste.

Il y a donc, chez Bourque, une radicalisation des processus « d'extériorisation » de l'archive que nous évoquions dans le chapitre précédent, du moment où la cinéaste valorise la « mise à distance » de ses images personnelles – les soumettant à ce « regard diagnostique » dont on parlait auparavant – pour retrouver enfin la dimension de la *pose*, de la recherche intime d'une ressemblance avec elle-même.

C'est d'ailleurs André Habib qui, dans l'article « Aura, Destruction, Reproductibilité »¹³³ compare l'œuvre de Bourque à un travail « d'alchimie », son idée principale étant que l'opération de dégradation de la matière pelliculaire mise en œuvre par la cinéaste contribue à transformer une « matière brute, relativement vile ou banale » en une sorte d'« étincelle d'or », une matière noble, apte à révéler les propriétés médiatiques et matérielles du cinéma et de la création expérimentale.

Des images dégradées et rendues volontairement « illisibles » par la cinéaste émerge ainsi un flux de contenus inoculés sur la pellicule par le contact physique que Bourque entretient avec ce matériau.

Si donc dans un premier temps, l'œil « clinique » de la cinéaste guide ses mains de « chirurgien » sur un objet déjà compromis, déjà condamné à se corrompre (faute de ces granules d'argent qui, comme disait Roland Barthes, ne peuvent que subir l'attaque du temps) ; dans un deuxième temps, « s'incarnant » dans l'image, la cinéaste peut rentrer dans les « viscères » de sa mémoire pour en tirer une lecture bien plus symbolique, intime et personnelle, ce qui, d'après nous, souligne la dimension archéologique et scripturale de sa démarche.

Ainsi, alors que nous regardons les images de *Jours en Fleur* – en assistant à une sorte de démonstration microscopique des formes qui rappellent des globules et des cellules – nous avons également l'impression de voir s'écouler un « flux vital » jailli d'un lieu secret,

133 Cf. André Habib, « Aura, Destruction et Reproductibilité », *Hors Champ*, 9 juillet 2008, <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article305>. Ici Habib compare le film de Bourque à *Rumpelstilzchen* de Jürgen Reble (1989) et *Western Sunburn* de Karl Lemieux (2006), les trois cinéastes s'emparant de cette « esthétique de la ruine » que nous évoquions dans *infra* 4.1. Cf. également André Habib, « Le goût de l'archive et l'attrait de la ruine », dans id., *L'Attrait de la ruine*, *op. cit.*

utérin, d'où affleurent des « ferments » de souvenir, des représentations plus ou moins reconnaissables de l'univers imaginaire de la cinéaste.

De la même façon dans *Fissures*, en observant la surface bleuâtre de la pellicule solarisée qui semble réimprimée après une ré-exposition du métrage originel aux rayons X, il est possible de voir affleurer le visage flou de la mère de Louise Bourque, celui de ses sœurs, petites traces électrisées, tâches imprimées dans la mémoire de la cinéaste et qui palpitent ici comme des fantômes, des images de la pensée.

Avant tout opérateur de mort, l'intervention de Bourque en deuxième instance se révèle comme instrument thaumaturgique : le film – à la fois tombe et giron – s'offre donc comme un lieu de mort et de renaissance.

Comme Augustine revenue du pays des morts, Bourque nous semble donc relire, s'approprier et réinscrire les images réalisées par son père dans un projet « d'autoportrait auratique ». En soumettant ses archives à différentes formes de *contact* avec son corps, Bourque arrive ainsi à faire émerger sa propre *aura*.

Comme Baraduc dans son autoportrait, Bourque dans ses films entrelace les dimensions de proximité et de distance que toute vision d'un portrait suscite : en livrant son image à une lecture future mais aussi en occupant en même temps l'espace de cette lecture, elle arrive à faire cohabiter dans ses films ces deux aspects, lecture et *réécriture*. En retravaillant ses *poses*, elle parvient à saisir ainsi cet *entre-deux* de la stase et du mouvement, de la vie et de la mort, de l'attente et de la capture du cliché, de la vision extérieure et de son interprétation.

2.2.2. Survivance

Dans *Self-Portrait Post-Mortem* (ill. 35-36), Bourque continue son œuvre de « transsubstantiation » en enterrant trois pellicules dans le jardin de la maison familiale d'où elle devait déménager (et qui d'ailleurs est le lieu de tournage des bobines en question). En déterrando les bouts de pellicule cinq ans après, elle découvre que le contact avec la terre avait déposé des traces sur les images (et en particulier sur une séquence montrant son visage). Elle décide donc de réimprimer les bobines et de les projeter au

ralenti, ce qui donne vie justement à son autoportrait d'outre tombe¹³⁴.

Jusqu'à présent, nous avons essayé de démontrer comment le désir de s'auto-représenter exprime un besoin psychologique paradoxal : le désir de *s'immortaliser* coïncide avec la production d'une image destinée à la mémoire future (donc, dans un certain sens, à la survivance éternelle de ses propres traits) qui pourtant passe par la mort ou, du moins, par le besoin de voir sur soi la mort au travail. Une vision que Bourque semble finalement atteindre à travers le geste d'exhumation de la matière pelliculaire dégénérée où sont imprimées les images de son visage encadré entre les chambranles d'une porte comme s'il avait été conservé dans un cercueil ouvert.

Dans *L'acte photographique*, Philippe Dubois, en citant les mémoires d'Adolphe-Eugène Disderi, l'inventeur de la fameuse pratique de la *carte de visite* (que nous évoquions déjà dans le troisième chapitre à propos de l'œuvre de Claude Cahun), souligne l'embarras du photographe lorsqu'il se retrouvait aux prises avec la réalisation de portraits *post-mortem*.

Chaque fois que nous avons été appelé à faire un portrait après décès, nous avons vêtu le mort des habits qu'il portait habituellement. Nous avons recommandé qu'on lui laissât les yeux ouverts, nous l'avons assis près d'une table, et pour opérer, nous avons attendu sept ou huit heures. De cette façon nous avons pu saisir le moment où, les contractions de l'agonie disparaissant, il nous était donné de reproduire une apparence de vie¹³⁵.

À travers ces mots, Disderi confie sa difficulté à regarder la mort, ou bien sa capacité à le faire qu'à la condition de restituer à la « chose morte » un semblant de vie.

134 Marco Bertozzi et Muriel Tinel développent des analyses consacrées à *Self-Portrait Post-Mortem* les contextualisant respectivement dans le cadre d'une étude sur le *found footage film* et de la pratique de l'autoportrait. Bertozzi compare le processus d'inhumation/exhumation de la pellicule caractéristique du travail de Bourque à celui de *Lontano, ancora* (1983/2008) film réalisé par le cinéaste italien d'avant-garde Roberto Nanni. Cf. Marco Bertozzi, *Recycled Cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia, 2012, en particulier, pp. 55-57. Muriel Tinel inscrit son analyse du film de Louise Bourque dans la partie « Matières. Inventer son outil » du livre *Le cinéaste au travail. Autoportraits*, (op. cit., pp. 109-131). L'idée principale de Tinel est que le travail expérimental accompli par la cinéaste sur le film « inhumé/exhumé » décline une des caractéristiques principales de l'autoportrait littéraire décrit par Michel Beaujour – *l'inventio*. (cf. également *supra* partie I, chapitres 2.1. et 2.2.). Chez Bourque, nous dit Tinel, « la pellicule se substitue physiquement à la peau de l'artiste, laissant le temps, le hasard et la matière faire 'leur' travail » (Tinel, *Le cinéaste au travail. Autoportraits*, op. cit., p. 127). L'« invention » de ce mode d'expression se ferait « signe » de l'artiste, au même titre qu'une signature ou les traits de son visage.

135 Cf. Philippe Dubois, *L'acte photographique*, op. cit., p. 162. Ici le chercheur cite Adolphe-Eugène Disderi, *Renseignements photographiques indispensables à tous*, Paris, 1855, pp. 25-26.

De même, Louise Bourque, en réalisant son portrait *post-mortem*, ne constate pas un « décès » – la dégénérescence de la pellicule, la plénitude *insupportable* de son image¹³⁶, donc la fin de l'effort de l'autoportrait – mais au contraire se redonne vie. À la fin du film ses yeux s'ouvrent à nouveau : du constat de « l'obscénité » de la mort (le mouvement qui suivait sa *pose* avait amené son image à se fixer dans l'immobilité et dans la figure de l'enterrement) se matérialise la possibilité d'une survivance et d'une renaissance.



136 Roland Barthes, *La chambre claire, op. cit.*, p. p. 862.



ill. 35-36 *Self-Portrait Post-Mortem*, Louise Bourque, 2002

C'est encore Roberto Esposito qui parle de la dégénérescence en termes de renaissance. « La dégénérescence est la maladie qui, d'un côté, attire l'artiste et de l'autre n'est inscriptible uniquement que dans un cycle de mort, parce qu'à partir de cette mort renaît inévitablement la vie. Dans un double sens, la dégénérescence possède donc un élément de renvoi vers le futur : dans la mesure où la dégénérescence est de toute façon innovation, c'est-à-dire qu'elle s'oppose à la conservation (...) et puis parce que, même du point de vue des phénomènes organiques, la décomposition rentre dans le cycle de la vie »¹³⁷.

En somme, la mort fait partie du cycle de la vie, la dégénérescence et la corruption anticipent un processus de conservation et de métamorphose des formes.

En enterrant pendant cinq ans ses propres images, non seulement la cinéaste projette alors la faillite de son geste d'autoportrait – puisque, d'une certaine façon, elle anticipe le geste qui, cinq ans après, l'amènera à « exhumer » le métrage originel – mais elle fait aussi de l'enterrement la condition nécessaire à la répétition de ce même événement. Seulement en se corrompant, en se métamorphosant en « chose morte », l'image pelliculaire pourra

¹³⁷ Cf. Roberto De Gaetano, Daniele Dottorini, Bruno Roberti (sous la direction de), « Aprire un orizzonte su ciò che è negato », *op. cit.*, p. 4, Notre traduction.

par la suite se révéler encore une fois : comme en se regardant à travers les yeux d'un autre, comme en traitant ses images – tournées par elle-même – de l'outre tombe, dans un espace entre la mort et la vie, entre l'instantané – accomplissement du film original – et la pose – attente de sa capture, la cinéaste libère ainsi l'image plastique d'un être fuyant, à la fois figuré et défiguré.

C'est pour cela que nous avons choisi de concentrer notre attention sur l'étude de formes votives accomplie par Georges Didi-Huberman dans son texte *Ex-voto : images, organes, temps*¹³⁸. Avec le terme de « survivance » – que nous avons évoqué dans l'intitulé de cette sous-partie – nous avons voulu en effet nous référer à une idée de persistance des formes qui, au lieu d'être basée sur le « retour » de certains motifs, poses, ou formules esthétiques (c'est-à-dire tout ce qui fonderait le principe du *Nachleben* élaboré par Aby Warburg et sur lequel se concentrent beaucoup de recherches de Didi-Huberman), se justifie plutôt sur la base de la capacité de transformation, de la *plasticité intrinsèque*, de ces mêmes motifs, poses ou formules. Ce qui, comme l'explique Didi-Huberman dans son étude, constitue le fondement du rite votif.

Le film enterré par Bourque pourrait être considéré ainsi comme un *ex-voto* au sens de Didi-Huberman, c'est-à-dire d'abord comme une forme *immobile* conservant un aspect primitif, vulgaire, organique¹³⁹. Cependant, Didi-Huberman décrit également les *ex-voto* comme étant des formes *plastiques*, dans la mesure où – comme le relève aussi l'historien de l'art Julius Von Schlosser dans son *Histoire du portrait en cire*¹⁴⁰ – le matériau qui s'impose à partir du Moyen Âge dans la production des objets votifs est ductile : la cire et plus accessoirement le papier mâché, l'argile, le bois tendre et les feuilles d'argent repoussé. Cette plasticité du matériau, qui pour nous correspond aux granules d'argent de la pellicule en dégénérescence, représente donc un deuxième aspect qui s'oppose à l'immobilité constitutive des formes votives : il est notamment ce qui convertit l'objet en une *image transformable*¹⁴¹ dans le temps, ce qui autrement dit permet au dévot un gain de *temps psychique* pendant le vœu¹⁴².

138 Cf. Georges Didi-Huberman, *Ex-voto: images, organes, temps*, Paris, Bayard, 2006.

139 *Ibid.*, p. 7.

140 Cf. Julius von Schlosser, *Histoire du portrait en cire*, Paris, Macula, 1997.

141 Georges Didi-Huberman, *Ex-voto, op. cit.*, p. 34.

142 *Ibid.*, p. 37.

Seulement après avoir chosifié sa propre chair sous la forme de l'objet votif (geste qui implique la reconnaissance de la mortalité du dévot face à l'être divin), le dévot pourra ensuite se mettre littéralement dans les « mains » de Dieu et lui demander la grâce. La guérison demandée concerne justement la métamorphose de sa chair, de sa condition humaine : en suppliant que sa maladie soit transformée miraculeusement en salut, le dévot vise à atteindre un état qui le rapprocherait de plus en plus de l'immortel, de l'image du bien absolu, donc en quelque sorte du degré zéro de l'humain.

S'entrouvre donc, selon nous, dans cette tension dialectique entre *choséité* et *plasticité*, immobilité et transformation (ou encore entre vie et mort), la dimension mortifère que tout autoportrait implique.

L'autoportrait, nous l'avons vu précédemment, passe d'une certaine manière et comme nécessairement, par la mort. En tant que forme de « chosification » de ses propres effigies, il nous semble alors intrinsèquement impliquer un effet de *post-mortem* : la photographie d'une dépouille en pose.

Et pourtant, dans *Self-Portrait Post-Mortem*, la corruption subie suite à la sépulture – comme un deuxième développement de la pellicule – et sa successive exhumation, nous semblent expliciter le caractère mortifère de l'autoportrait alors même qu'il en invoque la rédemption, de manière à restituer à l'image imprimée la plasticité qui dérive de sa même décomposition.

Le moment où le regard exhumé *de et par* Bourque revient pour s'adresser à celui qui la contemple représente pour nous une sorte d'offrande votive, une *ostension* de cette même image non seulement vers elle-même mais également vers le sujet qui la regardera dans le futur.

Dans sa choséité plastique, cette image nous semble donc établir une relation de ressemblance avec son référent qui s'approche de manière vertigineuse du rapport que Maurice Blanchot observe s'entretenir entre le sujet et l'image de ses dépouilles mortelles.

Dans « Les deux versions de l'imaginaire »¹⁴³, essai (contenu dans l'ouvrage *L'espace littéraire*) où le critique aborde justement le thème et le problème du rapport entre l'image

143 Cf. Maurice Blanchot, « Les deux versions de l'imaginaire » dans id., *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955, pp. 341-355.

et son référent, Blanchot décrit en effet le rituel d'exposition des dépouilles des morts comme une situation exemplaire où il est possible de voir se manifester l'image de ce qu'il appelle la « ressemblance par excellence »¹⁴⁴. L'image du visage du défunt, comme « bloquée » entre la présence – l'homme à qui elle correspond est encore ici, nous le voyons – et l'absence – il n'est presque plus ici, aussitôt on ne le verra plus, et à jamais –, se fixe dans l'esprit de ses chers, selon Blanchot, comme si à ce moment-là, et pour la première fois, il ressemblait vraiment à lui-même. La mort confère au défunt en somme son image, elle imprime dans la mémoire des survivants l'image d'un être qui est en train de disparaître. Cet être de « grand format » dit Blanchot « important et superbe, impressionne les vivants comme l'apparition de l'original », comme si le mort revenait un moment, ou ne voulait pas laisser, le monde des vivants. « Le cadavre est sa propre image »¹⁴⁵.

Ce passage du texte de Blanchot nous renvoie non seulement à la sensation, où à l'hésitation que Roland Barthes ressentait face à l'image de sa mère dans la photo du Jardin d'Hiver, mais aussi à la réflexion que nous avons déjà eu l'occasion d'approfondir dans cette thèse (cf. *supra* partie I, chapitre 2.1.), développée par Jean-Luc Nancy sur la notion de « ressemblance » dans l'autoportrait. Le philosophe, en analysant l'autoportrait de Johannes Gump, arrivait – dans *Le regard du portrait*¹⁴⁶ – à constater une « perte » de ressemblance par rapport au référent (Gump même) qui, dans le tableau, est représenté en train de se peindre. Alors qu'une représentation de ses traits (celles qui sont réfléchies dans le miroir à gauche du tableau) renvoie à une autre (celles qui se trouve sur la toile que le personnage est en train de peindre), le « vrai » visage de Gump reste dans l'ombre : son autoportrait ne ressemble qu'au geste qui le peint.

Au début de l'essai, Nancy cite Blanchot en définissant justement le principe de « ressemblance » comme le point de départ de tout (auto)portrait. Cet écart entre la présence et l'absence dont parle Blanchot représenterait pour Nancy le cœur de l'effort de l'autoportraitiste, engagé dans la tentative (vaine) de combler l'écart entre le niveau de la perception subjective et son image extérieure. En définitive, ce que nous voyons dans un

144 *Ibid.* p. 347.

145 *Ibid.*, pp. 346-347.

146 Cf. Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait, op. cit.*

autoportrait selon Nancy serait donc la représentation de cet écart qui constitue le caractère paradoxal de tout concept de ressemblance¹⁴⁷.

L'espace de manœuvre que Louise Bourque gagne entre les instantanés qui ont été filmés et imprimés sur les pellicules originelles par son père et ceux qui composent ses films à elle nous semble loger dans un processus analogue à celui décrit par Nancy et Blanchot.

Son analyse « clinique », son diagnostic, puis l'enterrement des dépouilles dont elle attend la révélation, nous semblent constituer ainsi les phases d'un rituel où, enfin, la cinéaste demande pour elle-même une grâce : la ressemblance à un être perpétuellement absent, l'élaboration d'une image qui puisse atteindre l'état de pure béatitude dont parle Gilles Deleuze¹⁴⁸ où le sujet, dépouillé de lui-même, est réduit à la pure immanence d'*une vie* : la condition impersonnelle d'*Homo Tantum*.

147 *Ibid.*, en particulier pp. 48-52.

148 Cf. Gilles Deleuze, « L'immanence: une vie... », *Philosophie*, n° 47, septembre 1995, pp. 4-7

Chapitre 3

Chirurgie, collage, *found footage* : somato-politique dans les approches transféministes contemporaines

Dans ce chapitre, nous analyserons les pratiques d'auto-représentation du sujet *transgender* auxquelles nous nous sommes consacrées récemment dans le cadre des travaux du *Forum Annuale di Studiose di Cinema ed Audiovisivi* (FAScInA, Sassari, Italie) et du *International Forum of Medical Humanities, Staging and Performance* (Universités de Pavia et Bergamo, Italie), ayant pour l'instant donné le jour à la publication, sur la revue italienne *Bianco e Nero*, de l'article intitulé « Il corpo come confine. Cartografie sessuali dell'Occidente a partire dall'analisi di *Christine in the Cutting Room* (2013, Susan Stryker) »¹.

En évoquant les notions de **pharmaco-pornographie**² et de **soma-thèque**³, élaborées par le philosophe et activiste *transgender* Paul B. Preciado, nous soulignerons d'abord comment la théorie *transféministe* a particulièrement mis en relief la nature artificielle, construite et bio-politique des corps et des subjectivités contemporaines.

Le concept de « genre », élaboré par John Money en 1947 pour faire référence à un sexe « psychologique » et non « biologique » a affirmé, selon Preciado, l'autorité matérielle de la science⁴ à inventer et à produire des « artefacts vivants » et à utiliser la technologie pour « corriger » éventuellement les corps non-inscriptibles dans les idéaux prescriptifs (de beauté et productivité) du corps masculin ou féminin.

Au dix-neuvième siècle, le « sexe » – entendu comme système disciplinaire au sens de

1 Cf. Martina Panelli, « Il corpo come confine. Cartografie sessuali dell'Occidente a partire dall'analisi di *Christine in the Cutting Room* (2013, Susan Stryker) », dans Federica Villa (sous la direction de), « Tracciati autobiografici tra cinema, arte e media », *op. cit.*, pp. 66-72.

2 Cf. Beatriz (Paul B.) Preciado, « Pharmaco-pornographic Politics: Towards a New Gender Ecology », *op. cit.*

3 Sur la notion de « soma-thèque », cf. Beatriz (Paul B.) Preciado, « Je m'obstine à faire de Foucault une lecture queer », *op. cit.* ; Claire Grino, « Beatriz Preciado », *op. cit.*, en particulier p. 29.

4 Beatriz (Paul B.) Preciado, « Pharmaco-pornographic Politics: Towards a New Gender Ecology », *op. cit.*, p. 108. Le chercheur se réfère ici notamment à la pensée de Bruno Latour, cf. Bruno Latour, Steve Woolgar, *La vie de laboratoire. La construction des faits scientifiques*, La Découverte, Paris, 1979.

Michel Foucault – était conçu comme quelque chose « de naturel, de définitif, d'intransférable et de transcendantal », alors qu'au vingtième siècle, le genre apparaît, aux yeux de Preciado, comme quelque chose de « synthétique, de malléable, de variable et susceptible d'être transféré, imité, produit et technologiquement reproduit »⁵.

L'illustration scientifique et la littérature sur l'*inter-*⁶ ou la *trans-sexualité*, comme nous le démontrerons en faisant référence à une étude de T. Benjamin Singer⁷, ont produit des codes représentatifs profondément normatifs réduisant le corps *inter-* ou *trans-sexuel* à un « spécimen » d'anormalité et l'inscrivant dans une « taxinomie de la déviation qui doit être corrigée »⁸ à travers la prescription de matériaux synthétiques et la mise en place de protocoles de contrôle bio-politiques qui fondent le régime néo-capitaliste et *pharmacopornographique* décrit par Preciado.

À travers l'analyse du film de *found footage* réalisé par la théoricienne et cinéaste *transgender* Susan Stryker sur l'histoire de Christine Jorgensen – ex-soldat de l'armée américaine, ex-monteur de ciné-journaux devenu, suite à une opération chirurgicale de changement de sexe, une fameuse *performer* – nous démontrerons comment, dans l'esthétique du corps en transition, la valeur symbolique de la coupure chirurgico-cinématographique (donc du cinéma entendu en tant que dispositif et technologie de genre) prend un signifié central.

Christine in the Cutting Room (2013, Susan Stryker) nous intéressera pourtant pour une autre raison. Dans le chapitre précédent, nous avons analysé les relations liant « corps » et « archives » dans le contexte du remploi artistique de films scientifiques, pédagogiques ou médicaux : la coupure et l'intervention matérielle sur des pellicules pré-existantes se faisant véhicules d'un processus d'appropriation et « d'incarnation » du regard à travers lequel la science et la cinématographie ont construit une épistémologie du savoir basée sur l'observation, la pénétration optique et le contrôle du corps humain.

Dans le film de Stryker, l'esthétique « **matérialiste** » du *found footage film* est évoquée au contraire dans le contexte d'un projet qui recourt aux outils du **montage digital** : à

5 *Ibid.*, p. 111.

6 Le mot « inter-sexualité » qualifie l'état d'un être humain chez lequel coexistent des caractères sexuels mâles et femelles.

7 Cf. T. Benjamin Singer, « From the Medical Gaze to *Sublime Mutations* : the Ethics of (Re)viewing non Normative Bodies », dans Susan Stryker, Stephen Whittle (sous la direction de), *The Transgender Studies Reader*, *op. cit.*, pp. 601-621.

8 Paul B. Preciado, « Mon corps n'existe pas », *Libération*, 26 juin 2016, p. 27.

travers l'histoire de Christine Jorgensen, Stryker nous semble ainsi construire une réflexion sur l'évolution de la cinématographie comme dispositif « d'incarnation ».

À travers l'opération chirurgicale de changement de sexe, qui achève le processus de transition et de « montage » du soi, l'ex-soldat George Jorgensen ré-archiver et re-met son corps au régime pharmaco-pornographique qui l'a produit : son « Je » dysphorique « guérit » en s'incarnant dans l'image d'une femme à part entière, Christine Jorgensen, qui, dans les années cinquante, deviendra autant populaire que Marilyn Monroe⁹.

Le corps non-opéré de Stryker, tout comme celui de Preciado, nous semble au contraire se faire archive, support et plate-forme de formes « d'auto-expérimentation », donc d'une micro-politique du soi, visant à « dés-installer le genre »¹⁰ à travers l'appropriation et l'emploi autonome de dispositifs chirurgicaux, hormonales et médiales.

Le fait que Stryker convoque à nouveau la biographie de Christine par le biais d'une reprise digitale des archives visuelles et sonores concernant son histoire, aussi bien que la nature inachevée du film (à ce jour – comme nous le verrons – encore un *work in progress*), nous semblent devenir la métaphore d'un processus d'auto-représentation fortement lié à la nature « virtuelle » de l'image informatique et digitale aussi bien qu'à la nature « transitoire » de la subjectivité *trans*. Le principe de la réécriture filmique se fait donc, dans ce contexte, à la fois modèle et véhicule de la constitution d'un soi à la fois « intermédiaire » et « inter-médial ».

3.1. Paul B. Preciado : une histoire de la techno-sexualité

Le signifié du terme latin *neuter* (neutre) – *ni l'un, ni l'autre* – oriente un parcours philosophique que Roberto Esposito, dans le sillage des réflexions d'Emmanuel Lévinas, Maurice Blanchot, Paul Ricœur et Gilles Deleuze, a récemment défini « la philosophie de l'impersonnel »¹¹.

Nous nous référerons au terme « neutre » pour définir une dimension subjective

9 Cf. Paul B. Preciado, « Pop Quiz : Paul B. Preciado on the Bruce Jenner Interview », *Artforum on-line*, <http://artforum.com/slant/id=52053>.

10 Beatriz (Paul B.) Preciado, « Pharmaco-pornographic Politics: », *op. cit.*, p. 114. Sur ce point cf. également id., « Micropolitiques du genre dans l'ère pharmacopornographique. Expérimentation, intoxication volontaire, mutation », *op. cit.*

11 Cf. Roberto Esposito, *Terza persona. Politica e filosofia dell'impersonale*, *op. cit.*

« intermédiaire », c'est-à-dire qui n'est identifiée ni avec l'un ni avec l'autre genre sexuel (masculin/féminin), mais également pour saisir dans « l'inter-médialité » une dimension spécifique de l'auto-représentation *transgender*.

Lorsque nous évoquons le mot « inter-médialité », nous le faisons en prenant en considération la définition de l'autoportrait que Raymond Bellour offrait dans les années quatre-vingt (cf. *supra* partie I, chapitre 2.2.) dans le livre *L'Entre-Images*¹². Dans la période de l'émergence et de la multiplication d'œuvres de vidéo art, lorsque l'analogie de l'image photographique et cinématographique se dé-matérialisait pour être « re-médiée » dans et par les médias informatiques, Bellour élaborait la notion d'*entre-images* pour définir un travail technique centré sur les passages entre plusieurs régimes d'image (photographie, cinéma, vidéo) capables de déployer de nouvelles options d'expression subjective.

Nous mettrons donc en relation les idées de **corps** et « **d'incarnation** » – centrales dans la représentation du corps *transgender* – aux idées de **médium** et de **support** ; nous confronterons ainsi la notion de **matière**, d'objet physique et indiciel (l'image analogique) à celle de **dé-matérialisation** (consubstantielle à la nature de l'image informatique et numérique) pour analyser des pratiques de représentation du soi où les corps de Paul B. Preciado et de Susan Stryker se deviennent exemplaires.

Le « transféminisme » définit une approche post-féministe influencée par les pratiques transsexuelles, dont les études de Sandy Stone, Emy Koyama, Krista Scott-Dixon¹³ sont les manifestes, et dont les travaux de Paul B. Preciado et Susan Stryker¹⁴ représentent les derniers, et fascinants, résultats.

Dans cette thèse, nous avons fait plusieurs fois référence à la mascarade et à la performance *drag*, d'abord (cf. *supra* partie I, chapitre 3.1.) en analysant les travaux de Claude Cahun et Hannah Höch, puis en évoquant les réflexions sur la *performativité* de

12 Cf. Raymond Bellour, *L'Entre-Images. Photo, cinéma, vidéo, op. cit.*

13 Cf. Sandy Stone, « The "Empire" Strikes Back. A Posttranssexual Manifesto », dans Julia Epstein, Kristina Straub, *Body Guards. The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, Routledge, New York, 1991, pp. 280-304. Écrit en réponse aux réflexions développées par la chercheuse féministe Janice Raymond dans id., *The Transsexual Empire : The Making of She-Male*, Teachers College Press, New York, 1994. Emy Koyama, « The Transfeminist Manifesto », dans Rory Dicker, Alison Piepmeier, *Catching a Wave, Reclaiming Feminism for the Twentieth-First Century*, Northeastern University Press, 2003. Krista Scott-Dixon, *Trans/Forming Feminism : Trans/feminist Voices Speaks Out*, Sumach Press, Toronto, 2006.

14 Cf. Susan Stryker, Stephen Whittle (sous la direction de), *The Transgender Studies Reader, op. cit.*; Susan Stryker, *Transgender History*, Seal Press, Berkeley, 2008.

genre de Judith Butler que nous avons appliquées à l'analyse de certains phénomènes de remploi du film dans le contexte de l'art et de l'avant-garde cinématographique (cf. *supra* partie II, chapitres 1.2. et 1.3.).

À cette occasion, il nous semble pertinent de nous référer à nouveau (cf. *supra* partie I, chapitre 3.1.1.) à l'étude accomplie par Lucy R. Lippard en 1975 dans « Transformation Art »¹⁵.

Dans cet article, la chercheuse commentait les performances et les travaux vidéo et photographiques de Martha Wilson – *Performing Drag* (1972) – ou d'Adrien Piper – *The Mythic Being: Getting Back* (1975) – tout en élaborant la notion de « corps-Ego », utilisée pour souligner la priorité accordée – dans le contexte de l'art féministe – au corps entendu comme instrument et support expérimental pour la conception de nouveaux rôles et des nouvelles formes de représentation du soi féminin.

L'article sur la transformation de 1975 s'inscrivait dans un parcours théorique engageant Lippard – depuis les années soixante – sur l'analyse du processus de « transformation » concernant les médias et le monde de l'art face au dit « tournant conceptuel » par elle-même préconisé en 1973 dans son livre – qui fait encore aujourd'hui référence : *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*¹⁶.

Lippard décrivait ici les événements du mouvement Fluxus, les *assemblages*, les *happenings* et les *environnements* de Allan Kaprow, les premières vidéos de Bruce Nauman ou de Vito Acconci, comme les premiers symptômes d'un processus de « dématérialisation » de l'objet d'art favorisant une esthétique qui substituait, aux conventions formelles du médium, le concept, l'idée, le discours.

La pensée de Lippard – décrivant dans un système de causes et effets les processus de dé-matérialisation de l'objet d'art, typiques de l'art conceptuel, et le développement de l'art de la transformation, typique de l'art féministe – nous semble proche de celle de Paul B. Preciado qui – dans le domaine de la théorie *transféministe* – décrit les processus de transformation, de dématérialisation et d'incorporation des dispositifs technologiques de production et de contrôle de la subjectivité – y compris les médias – comme une caractéristique spécifique du « Je » post-moderne.

15 Cf. Lucy R. Lippard, « Transformation Art », *op. cit.*

16 Cf. Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley, (1973) 1997.

Philosophe et activiste *transgender*, directeur du Programme des Études Indépendantes (PEI) au MACBA (Musée d'Art Contemporain) de Barcelone et professeur d'histoire politique du corps aux Universités de Princeton et de Vincennes/Saint-Denis, Preciado tient aujourd'hui régulièrement une chronique – intitulée « Interzone » – dans le quotidien français *Libération* et il fait partie, en qualité de conservateur des programmes publics, du comité de la *Documenta 14* qui se tiendra en 2017 à Kassel et Athènes.

Le travail sur le corps – ou bien sur son image et sur ses différentes représentations – est vecteur, chez Preciado, d'une pensée construite aussi bien sur la fréquentation et l'expérience des circuits de la sub-culture et du militantisme *queer* et *transgender* que dans la lecture et le commentaire critique des études sur le langage et sur la déconstruction de Jacques Derrida, sur la bio-technologie et sur la performativité de genre de Donna Haraway et Judith Butler et de « l'histoire de la sexualité » de Michel Foucault.

Après avoir étudié avec Derrida et Agnes Heller à la *New School of Social Research* de New York, Preciado rédige une thèse de doctorat sur les rapports entre architecture et biopolitique à l'Université de Princeton, donnant ensuite le jour au livre *Pornotopie : Playboy et l'invention de la sexualité multimédia*¹⁷. En 2008, il publie en France *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*¹⁸.

Ce dernier livre est en soi la démonstration pratique d'une conceptualisation théorique. Il s'agit en effet d'un essai philosophique mais aussi du compte-rendu d'une expérience « d'intoxication volontaire »¹⁹ conduite par le même Preciado à travers l'application sur son corps de testostérone synthétique en gel ; ce n'est qu'en janvier 2015 que le philosophe abandonne son prénom de naissance, Beatriz, pour se définir uniquement au masculin.

Testo Junkie se présente ainsi sous la forme d'un essai autobiographique canalisant la réflexion philosophique dans la narration d'une expérience vive et incarnée, souvent exprimée dans les détails plus *pulp* de sa vie intime.

La parole et l'image subjective que Preciado tient à socialiser et à célébrer participent en somme à un processus d'incarnation et de résistance de la pensée qui ne peuvent pas ne pas faire penser aux « perspectives partielles » et aux « savoirs situés » de Donna Haraway²⁰,

17 Cf. Beatriz (Paul B.) Preciado, *Pornotopie : Playboy et l'invention de la sexualité multimédia*, Climats, Paris, 2011.

18 Cf. Beatriz (Paul B.) Preciado, *Testo Junkie, Sexe, Drogues et Biopolitiques*, *op. cit.*

19 *Ibid.* p. 11.

20 Cf. Donna Haraway, « Savoir situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la

aussi bien qu'au slogan fondamental de la lutte féministe « the personal is political » et aussi au dépassement des murs – entre vie et discours public, entre sphère privée, art et politique – que le mouvement féministe, depuis les années soixante et soixante-dix, a contribué à abattre.

Preciado franchit pourtant une étape ultérieure. En s'administrant régulièrement – et jusqu'au bout d'un certain temps de manière autonome, c'est-à-dire sans prescription, donc illégalement – de la testostérone synthétique, sans pourtant « achever » le processus de « transition » – de femme à homme – à travers une opération chirurgicale de changement de sexe – le philosophe fait de son corps une plate-forme discursive d'où défier et déconstruire les représentations de l'identité basées sur un système binaire opposant les sexes et les identités de genre.

Nous rappelons que la « dysphorie » (ou « in-congruence ») du genre est une pathologie psychiatrique classée, encore aujourd'hui, dans le DSM, le *Diagnosical and Statistical Manual of Mental Disorders*. Le processus légal de réassignation sexuelle – c'est-à-dire ce qui permet à un individu d'être reconnu légalement comme appartenant au sexe opposé par rapport à celui de sa naissance – s'accomplit lorsqu'un juge, suite à des examens médico-psychiatriques, ratifie la possibilité de « corriger » (par thérapie hormonale ou bien par intervention chirurgicale) la dysphorie de X lui livrant le droit de devenir Y (ou vice-versa).

Comme souligné par Preciado dans un article publié dans *Libération* en juin 2016, il n'existe donc pas une possibilité intermédiaire dépassant le binôme opposant le masculin au féminin, le corps *trans* « n'existant pas » à moins d'être considéré à l'intérieur de procédures médico-légales le ré-encadrant enfin dans une taxinomie de la différence : homme/femme, hétéro/homosexuel.

À mesure que je me rapproche de l'acquisition du nouveau document, je réalise avec effarement que mon corps *trans* n'existe pas et n'existera pas aux yeux de la loi. Faisant acte d'idéalisme politico-scientifique, les médecins et les juges nient la réalité de mon corps *trans* afin de pouvoir continuer à affirmer la vérité du régime sexuel binaire. Alors la nation existe. Alors le juge existe. Alors l'archive existe. Alors la carte existe. Alors le document existe. La famille existe. La loi existe. Le livre existe. Le centre d'internement existe. La psychiatrie existe. La frontière existe. La science existe. Même Dieu existe. Mais mon corps *trans* n'existe pas. (...) Mon corps *trans* se retourne contre la langue de ceux qui le

perspective partielle », *op. cit.*

nomment pour le nier. Mon corps *trans* existe comme réalité matérielle, comme ensemble de désirs et de pratiques, et son inexistante existence remet tout en jeu : la nation, le juge, l'archive, la carte, le document, la famille, la loi, le centre d'internement, la psychiatrie, la frontière, la science, dieu. Mon corps *trans* existe²¹.

Les effets de ce nouveau régime de subjectivation dont Preciado lui-même se fait symbole – un régime simultanément *somato-politique*²² et technico-scientifique, ou bien *pharmaco-pornographique* pour évoquer une formule désormais devenue célèbre²³ – se manifesteraient selon le philosophe à partir de la fin de la deuxième guerre mondiale dans la mise au point de dispositifs « photographiques, biotechnologiques, chirurgicaux, pharmacologiques, cinématographiques ou cybernétiques » de contrôle et de production du corps qui « constituent performativement la matérialité des sexes »²⁴.

Ce régime – né dans la vague du progrès économique, culturel et technologique de l'après-guerre – serait parvenu à esquisser ce que Preciado définit comme une « cartographie sexuelle de l'Occident, où la classification des sexualités normales ou déviantes dépend de la gestion locale et mercantile qui domine la production des phénotypes que nous reconnaissons en tant que féminin et masculin, normaux ou déviants »²⁵.

Alors que dans la société disciplinaire décrite par Foucault, le corps était contrôlé de l'extérieur, dans la société *pharmaco-pornographique* décrite par Preciado de tels dispositifs – « les matériaux synthétiques, les structures architecturales, les techniques du collage artistique et du montage cinématographique » – entrent dans le corps pour en faire partie : « ils se dissolvent dans le corps, ils deviennent le corps »²⁶.

Dans cette « mise à jour » de l'*Histoire de la sexualité* de Foucault – le quatrième chapitre de *Testo Junkie* s'intitule justement « Histoire de la techno-sexualité » – Preciado

21 Paul B. Preciado, « Mon corps n'existe pas », *op. cit.*, p. 27.

22 Preciado fait notamment référence aux notions de « somato-pouvoir » et de « technologie politique du corps » élaborées par Michel Foucault dans *Surveiller et Punir* (*op. cit.*, en particulier, pp. 33-36) et id., « Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur du corps », *La Quinzaine Littéraire*, n° 247, janvier 1977, pp. 4-6, repris dans id. *Dits et Écrits, Tome III (1976-1979)*, Gallimard, Paris, 2001, texte n° 197, pp. 228-236.

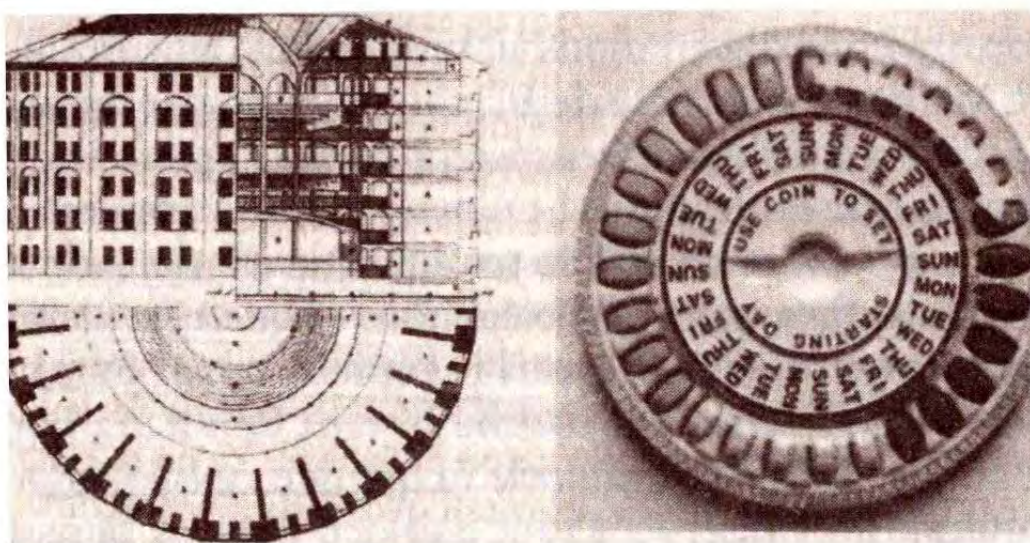
23 Cf. Beatriz (Paul B.) Preciado, « Pharmaco-pornographic Politics: Towards a New Gender Ecology », *op. cit.*

24 Beatriz Preciado, *Testo Junkie*, *op. cit.*, p. 103.

25 *Ibid.*, p.106.

26 Beatriz (Paul B.) Preciado, « Pharmaco-pornographic Politics: Towards a New Gender Ecology », *op. cit.* p. 110.

interprète par exemple l'utilisation de la pilule contraceptive comme un *panopticon* comestible – une analogie vérifiée par la comparaison de croquis de la fameuse prison de Bentham et la forme typique des *blisters* qui contiennent les pilules (ill. 37) –, donc comme le symbole le plus efficace – et c'est le point qui nous intéresse le plus – d'un processus de miniaturisation, d'internalisation, d'introversión des dispositifs de surveillance et de contrôle qui définissent des modalités de production et de consommation spécifiques, où l'intime se renverse dans le privé et vice-versa.



ill. 37 Comparaison entre la prison de Bentham et le blister des pilules contraceptives (cf. Beatriz (Paul B.) Preciado, *Testo Junkie*, op. cit., p. 164)

On est en donc en train de parler d'un processus de dématérialisation et d'incorporation de dispositifs de subjectivation que Preciado lui-même utilise pour construire son corps comme une *interface* : c'est-à-dire non seulement comme un objet et une marchandise de la consommation globale mais aussi comme « un système de techno-vie segmenté et territorialisé à travers différents modèles politiques (textuels,[audiovisuels], informatiques, bio-chimiques) »²⁷.

Il y a donc d'après nous, dans la démarche du philosophe, une évolution par rapport aux

²⁷ *Ibid.*, p. 113.

processus « d'incarnation » que nous avons analysés dans les chapitres précédents.

Dans le troisième chapitre, nous avons évoqué les travaux de Claude Cahun et d'Hannah Höch pour souligner comment l'image de la « Nouvelle Femme » se construisait au début du vingtième siècle en étroite corrélation avec deux régimes esthétiques prévalents, la *mascarade* (c'est-à-dire l'auto-représentation de l'artiste sous les traits d'autrui) et le collage/photo-montage. Suivant les études de Shelley Rice, Lucy R. Lippard, Abigail Solomon-Godeau, Whitney Chadwick et Maureen Turim, nous avons saisi dans l'esthétique de la violence, de la coupure-suture, de l'hybridation entre médias hétéroclites, la rupture de tout lien indiciel et référentiel entre l'objet et le sujet de la représentation, un aspect caractérisant l'auto-représentation féminine tout au long du siècle passé.

Dans le quatrième et cinquième chapitre, nous nous sommes consacrés à l'étude d'une période spécifique de la cinématographie féminine comprise entre les années quatre-vingt et les années deux-mille, c'est-à-dire précisément au moment où la dimension analogique de l'image photographique et cinématographique se trouvait remise en question par l'émergence des médias informatiques et digitaux.

Nous avons ainsi analysé différentes formes de « emploi » artistique du film d'archive se distinguant par une intervention directe et manuelle sur le « corps » des pellicules pré-existantes en interprétant notamment ce « retour » à la matérialité du film comme une stratégie mise en œuvre aussi bien pour interroger l'histoire de la cinématographie que pour consigner à l'archive filmique une dimension vivante, temporelle et ouverte.

Alors que, par exemple, dans les travaux de Barbara Hammer ou de Louise Bourque l'on assistait à une forme « d'extériorisation » par où la pellicule était travaillée comme un « corps » – c'est-à-dire comme une surface organique, corruptible ou mourante, à agresser, inhumer puis exhumer, pour être ensuite revitalisée et ainsi « dés-archivée » (cf. 5.1) – la réflexion de Preciado nous est utile maintenant pour penser à une dynamique « d'intériorisation » pour laquelle le corps serait conçu comme une **soma-thèque** c'est-à-dire comme une archive de figures et de fictions politiques variant selon le discours, le régime historique et médial où il est compris.

Dans une perspective foucauldienne, j'essaie de remplacer la notion du « corps » par celle de « somathèque », en pensant le corps comme une archive des fictions politiques vivantes : c'est une histoire dans laquelle la gestion politique du

sperme, du lait ou du sang est aussi importante que celle des «fluides» sucre, tabac, pétrole ou nitrate, mais aussi des «fluides» texte, image, «data». C'est une généalogie dans laquelle j'implique un Foucault transféministe et un Marx décolonial²⁸.

La pensée de Preciado nous semble en somme se faire vecteur d'une conception du corps entendu comme une entité aussi bien fluide et artificielle que le « flux » de textes, images, et « data » qui l'intègrent comme partie constitutive du régime bio-technologique – ou bien *pharmaco-pornographique* – caractérisant notre vie actuelle. Le corps est donc entendu comme un médium, et à la fois comme une surface de travail, sur laquelle pratiquer une forme de résistance bio-politique aux dispositifs de contrôle de la subjectivité dont les nouveaux médias et les nouvelles technologies font partie.

La référence aux pratiques du *collage*, du montage et du photo-montage – que l'on retrouve aussi bien dans la réflexion de Preciado que dans celles d'autres chercheuses, comme Lippard, auxquelles nous avons fait référence au cours de notre travail – nous permet de créer un lien entre l'œuvre d'artistes modernistes comme Claude Cahun et Hannah Höch, celle des cinéastes et des artistes que nous avons évoquées dans les chapitres précédents, pour arriver à Paul B. Preciado et Susan Stryker, elle aussi activiste et théoricienne *transféministe* que nous évoquions précédemment.

Le lien n'est pas arbitraire du moment où Preciado lui-même, pour décrire et illustrer les effets du régime *pharmaco-pornographique* dont il se fait l'observateur lucide, se réfère – dans une conférence organisée en 2013 à Paris par Abigail Solomon-Godeau²⁹ – au film de *found footage* réalisé par Susan Stryker sur l'histoire de Christine Jorgensen que nous avons évoqué plus haut.

28 Cf. « Je m'obstine à faire de Foucault une lecture queer », interview de Cécile Daumas à Beatriz (Paul B. Preciado) publiée sur *Libération* le 20 juin 2014.

29 Nous nous référons notamment à la conférence, à laquelle nous avons participé « Façonner la féminité: la mode, la photographie et la société de consommation », organisée dans le cadre de l'exposition « Erwin Blumenfeld (1897-1969). Photographies, dessins et photomontages », ayant eu lieu au Jeu de Paume de Paris, du 15 octobre 2013 au 26 janvier 2014.

3.2. *Christine in the Cutting Room* : fabrication de l'image de soi de Christine Jorgensen à Susan Stryker

Parallèlement à son activité de professeure associée en « Gender and Women's Studies », de directrice de l'*Institute for LGBT studies* de l'Université de l'Arizona ainsi qu'à la publication d'articles et de livres fondamentaux dans la discipline des études culturelles sur le *transgenderisme*³⁰, Susan Stryker développe également, à partir des années deux mille, un parcours de cinéaste.

En 2005 elle réalise avec Victor Silverman, son premier film, *Screaming Queens: The Riot at Compton's Cafeteria*³¹, un documentaire sur la première révolte *transgender* survenue en 1966 à San Francisco³². Conçu pour la télévision, le film reçoit un incroyable succès critique et public recevant le *San Francisco / Northern California Emmy Award*.

Après avoir réussi ainsi à sensibiliser les américains avec un projet au style assez conventionnel, Stryker réalise en 2013 son deuxième projet audiovisuel, *Christine in the Cutting Room*, dans une perspective plus radicale. Comme nous l'évoquions plus haut, l'œuvre – à ce jour encore un *work in progress* disponible en ligne dans deux versions, une de trois minutes, l'autre de dix³³ – se concentre sur le phénomène Christine Jorgensen³⁴. *Performer* dans les clubs et diva blonde protagoniste de *shows* américains dans les années soixante, soixante-dix et quatre-vingt, Christine naît – sous le nom de George William Jorgensen Junior – dans le *Bronx* en 1926. Après avoir prêté serment à la nation pendant le

30 Cf. Susan Stryker, Stephen Whittle (sous la direction de), *The Transgender Studies Reader*, op. cit., et Susan Stryker, *Transgender History*, op. cit.

31 *Screaming Queens: The Riot at Compton's Cafeteria*, États-Unis, vidéo, couleur, son, 57', disponible (en partie) au bout du lien <https://www.youtube.com/watch?v=oWc3aeoAisY>

32 La « Compton's Cafeteria » fut un point de ralliement pour des personnes *transgender* à l'époque où, aux États Unis, la pratique du *crossdressing* (travestissement) était illégale. Un soir, le propriétaire de l'endroit appela la police suite à des agitations survenues entre clients ; la révolte se déchaîna – avec des heurts autour de l'établissement – pendant un jour et une nuit. L'événement est depuis lors connu comme la première insurrection *transgender* de l'Histoire.

33 Cf. les liens <https://www.youtube.com/watch?v=erNy3Mh41gQ> et <https://www.youtube.com/watch?v=XlqJ8B9dKCs> (ce dernier lien est relatif à une conférence sur le film tenue par Susan Stryker au MMCCS de Sidney ayant eu lieu en mai 2013).

34 Le cas médiatique éclate en décembre 1952, quand le *New York Daily News* publie à la une l'article intitulé « Ex G.I. Becomes a blonde beauty » montrant deux photographies de Jorgensen : une où George est habillé avec l'uniforme de soldat, l'autre où Christine pose en diva.

second conflit mondial, George emploie sa pension de vétéran à étudier la photographie commerciale. Il trouve un premier travail au milieu des années quarante chez Pathé News,³⁵ à New York, en inaugurant ainsi une courte – aussi bien que fondamentale (nous le verrons par la suite) – carrière dans les *cutting room*, les salles de montage américaines.

Son travail consistait à effectuer des coupures physiques et matérielles dans le film : ces fragments étaient ensuite étiquetés en prévision de leur successive identification et ré-organisation dans de nouvelles séquences, réalisées par des monteurs de plus haut niveau.

Au cours des mêmes années, Jorgensen essaie de percer dans le cinéma de fiction, se proposant aux *studios* hollywoodiens³⁶ en qualité de photographe de plateau ; n'arrivant pas à atteindre le succès espéré, il retourne à New York, où il investit sa pension de guerre restante pour rentrer dans un programme de formation pour les techniciens médicaux³⁷. George accède ainsi à des *cutting rooms* d'une toute autre nature que celles où il entreprit ses premières expériences : en travaillant dans les salles opératoires et dans les laboratoires il mûrit le projet d'utiliser son propre corps comme support d'une expérience de montage.

L'expérience de la « coupure » matérielle du film se superpose donc à celle de la « coupure chirurgicale » nécessaire à l'esthétique du corps transsexuel, en définissant le passage du corps de l'ex-soldat George en celui de Christine. L'histoire de Jorgensen est dans ce sens plus unique que rare car elle témoigne d'un processus de transition s'accomplissant en premier lieu sur la pellicule, dans les salles (ou « *cutting room* ») de post-production où il travaillait, et ensuite dans la salle opératoire, où son corps se substitue à la pellicule pour devenir effectivement le support d'une expérience technique de montage et de construction du soi.

Dès qu'il atterrit à Copenhague, l'ex-soldat commence son traitement hormonal : en se préparant à l'opération, il continue à travailler comme photo-journaliste et photographe de couvertures de magazines. Après l'opération, Jorgensen, désormais devenu Christine, apparaîtra pour la première fois dans un documentaire réalisé par elle-même sur l'histoire

35 Cf. Richard Docter F., « RKO, Pathé and the Military Service », dans id., *Becoming a Woman : A Biography of Christine Jorgensen*, The Haworth Press, New York-Londres, 2008, pp. 35-49.

36 Cf. Richard Docter F., « Hollywood, 1947 », dans id., *Becoming a Woman : A Biography of Christine Jorgensen*, op. cit., pp. 49-57.

37 Avant les années cinquante George Jorgensen est en effet étudiant au *Manhattan Medical and Dentist Assistants School* de New York, cf. Bernice L. Hausman, « Body, Technology, and Gender in Transsexual Autobiography », dans Susan Stryker, Stephen Whittle (sous la direction de), *The Transgender Studies Reader*, op. cit., pp. 335-362, en particulier p. 342.

du Danemark³⁸ où elle présente une carte du pays.

Susan Stryker, dans une conférence tenue au MMCCS de Sidney la décrit, dans l'une de ses interventions, comme positionnée « littéralement à côté des images de son documentaire danois, engagée dans une véritable *live narration* ».

« Si nous prenons en considération le contexte corporel global de Jorgensen » continue Stryker, « son activité de photographe, de monteuse et de *filmmaker*, sa façon d'apparaître, mais aussi de montrer et de promouvoir son image, il ne sera pas difficile de penser à elle comme à une *media-maker* se confrontant aux défis entrelacés de l'*incarnation* cinématographique »³⁹. La peau devient pellicule, le corps devient support en décrivant l'émergence d'une nouvelle subjectivité où **bios et technologie** sont inextricablement corrélées.

Le contexte historique et culturel de l'histoire de Christine Jorgensen est le même que celui du début de l'ère *pharmaco-pornographique* décrite par Paul B. Preciado. En 1946, on commercialise, aux États Unis, la première pilule contraceptive ; en 1947 le docteur John Money forge le terme « gender » en le différenciant du terme traditionnel « sexe » ; entre 1952 et 1953 – alors que Hugh Hefner publie à la une du premier numéro de *Playboy* la photo de Marilyn Monroe nue, l'armée américaine accomplit les premiers tests nucléaires dans le Pacifique et l'on invente le vaccin pour la poliomyélite – George part au Danemark pour devenir Christine.

On est à l'aube dudit « Age of Anxiety »⁴⁰ : le sénateur Joseph McCarthy, dans sa lutte patriotique contre le communisme, saisit également dans l'homosexualité et le travestissement des formes dangereuses d'anti-nationalisme. Au même moment où on exaltait les valeurs de la (re)productivité, du travail, de la famille, de la maternité, on accomplissait les premières études démographiques sur la déviance sexuelle⁴¹ : l'homosexualité est à ce moment classée dans le DSM comme pathologie psychiatrique.

38 Cf. Richard Docter F., « Denmark, the Travel Film », dans id., *Becoming a Woman : A Biography of Christine Jorgensen*, The Haworth Press, New York-Londres, 2008, pp. 146-161.

39 La conférence au MMCCS de Sidney, intitulé *Christine in the Cutting Room: Cinema, Surgery and Celebrity of Christine Jorgensen*, est consultable en ligne au bout du lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=XlqJ8B9dKCs>. Les citations présentes dans ce texte ont été extraites et traduites en français à partir de cette captation. Dans la vidéo est en outre possible de voir les minutes introductives du film *Christine in the Cutting Room* (Susan Stryker, 2013).

40 Cf. Haynes Johnson, *The Age of Anxiety. From McCarthysm to Terrorism*, Harcourt, New York, 2005.

41 Cf. Jennifer Terry, *An American Obsession: Science, Medicine, and Homosexuality in Modern Society*, University of Chicago Press, Chicago, 1999.

Le film *Christine in the Cutting Room*, rend soudainement perceptible le désir de Stryker de superposer la recherche historique – ici menée notamment sur les raisons du succès global de Jorgensen dans les années de la guerre froide – à une enquête sur les spécificités matérielles et médiales du cinéma entendu en tant que dispositif « d'incarnation ».

Dans la première séquence, nous voyons défiler un ruban de pellicule : le titre du film et la signature de Stryker parcourent verticalement l'écran ; une série d'amorces, apparemment tirées de sources différentes, rythment le compte à rebours d'une œuvre qui semble rendre hommage à l'esthétique matérialiste, structurelle et auto-réflexive (l'image dans l'image, « l'empreinte » physique de l'auteure) du cinéma *underground* américain des années cinquante.

Soudain une voix *off* inaugure le récit à la première personne : « C'est Christine Jorgensen qui vous parle de l'intérieur de la coupure ».

Cette voix n'appartient pourtant pas à Christine ni à Susan Stryker, mais à Veronika Klaus, artiste et *performer transgender* offrant la possibilité, aussi bien à l'auteure du film de *found footage* qu'au personnage, de dire « Je » dans l'espace interstitiel de la « coupure » qui les unie et les sépare. Un premier effet « diachronique » est produit par le choix de Susan de réécrire l'autobiographie de Christine⁴² : publiée par la diva en 1967, puis adaptée dans un film hollywoodien⁴³, le texte original est utilisé par Stryker comme un canevas, son objectif étant notamment celui de « donner une voix à mes idées à travers la bouche de Jorgensen »⁴⁴. Le film crée ainsi un lien entre le temps de l'autobiographie de Jorgensen et celui de l'(auto)biographie réécrite par Stryker.

La « diachronie » à laquelle nous faisons référence précédemment concerne également le choix des matériaux audiovisuels qui constituent l'œuvre. La cinéaste mélange en effet des ciné-journaux, relatifs à l'immédiat après-guerre et à la période de la reconstruction (l'on voit une image du visage d'Adolf Hitler et des fascistes pendus sur les places italiennes) aux *home movies* de la famille Jorgensen : entre ceux-ci, une archive frappante où George construit avec sa mère – dans le jardin de sa maison familiale – un épouvantail

42 Stryker a également signé la préface de la nouvelle édition de l'autobiographie de Jorgensen, cf. Christine Jorgensen, *Christine Jorgensen: A Personal Autobiography*, Cleiss Press, Berkley, (1967) 2000.

43 Il s'agit de *The Christine Jorgensen Story*, Irving Rapper, 1970.

44 Cf. *supra* note n° 3.

en costume. À ce moment, alors que la voix de Veronika Klaus énonce « quand j'étais garçon je me sentais invisible », l'image de George est masquée par un halo blanchâtre – un effet rajouté *ex post* par Stryker – qui le recouvre et le fait apparaître comme un fantôme. Des extraits de films hollywoodiens – des visages de divas des années quarante et des titres, dont celui de *The Invisible Woman* (1940, A. Edward Sutherland) – accompagnent la confession sonore : « les films étaient ma vie (...) je voyais clairement comment le cinéma pouvait rendre plastique le corps, comme il pouvait réunir l'espace et le temps (...), l'invention du cinéma m'a appris comment je pouvais devenir la femme qu'enfin je suis »⁴⁵.

Par le biais d'une brusque coupure par rapport à la phrase inaugurale du film « c'est Christine Jorgensen qui vous parle de l'intérieur de la coupure », le spectateur se trouve propulsé dans un collage optique et sonore où – alors que la linéarité chronologique des faits de l'Histoire se dés-agrège sur le rythme d'un puissant morceau de musique électronique – s'explique la valeur que Stryker attribue au geste de Christine.

Alternés aux images de son visage, d'homme puis de femme, à celles de ses lunettes pointues puis de sa chevelure blonde, de son uniforme de soldat puis de sa fourrure, voltigent, comme les débris d'une explosion atomique, les visages sereins des femmes au foyer brandissant la lessive *Tide* aussi bien que les yeux béants, et les crânes rasés, des prisonniers des camps de déportation et d'extermination. Alors qu'une explosion atomique – dans un fragment rappelant un des chef-d'œuvre du *found footage film* des années cinquante et soixante, *A Movie* (1958) de Bruce Conner – illumine l'écran en le recouvrant comme un manteau de poussière, la voix métallique de Veronika Klaus déclare : « un écran blanc bloquait la représentation d'atrocités inimaginables reflétant la lueur de nouvelles technologies insondables et construisant ainsi l'espace silencieux de secrets inexprimables »⁴⁶.

Le *sampling*, le *glitching* et le *looping* de la bande sonore – trois stratégies typiques des pratiques contemporaines de *deejaying* – accompagnent l'alternance continue d'images de décombres de la guerre, d'hommes et de femmes qui empilent des carcasses d'avions militaires ornés de croix gammées, des cartons d'intertitres, réalisés en post-production, faisant clignoter des phrases humoristiques (« oops ! ») ; des plans montrent au ralenti le

45 Notre traduction.

46 Notre traduction (bande sonore du film).

processus de décomposition d'une pellicule nitrato rapprochant ce film aussi bien de l'esthétique du remploi artistique du film d'archive que de l'expérimentation *cross-médiale* typique de l'ère digitale. Les fascistes pendus et le visage d'Adolf Hitler virevoltent avec des extraits de films de science-fiction, des OVNI et des vaisseaux spatiaux de papier mâché des films de série-b, des images d'animaux, d'expériences médicales représentant notamment la division des cellules, des scientifiques brandissant des couteaux au dessus de têtes de primates, et enfin avec des images de Christine elle-même qui sourit sous l'eau, les mèches des ses cheveux coincées dans un casque de scaphandrier. Enfin, alors qu'une ligne verticale sur une carte de l'Europe indique la cicatrice qui partageait le monde en deux (ouest-est), les répétitions sonores effleurent le bruit au moment où la voix déclare : « j'ai fait l'effet d'une bombe jetée sur un système de genres qui gonfle les signifiés du corps. J'étais le destroyer d'un monde partagé en deux : le savoir implosait dans un trou noir d'incompréhensibilité alors que ses radiations tissaient tacitement la trame d'un amalgame où les faits se mélangeaient à des fantaisies... comme moi. J'ai été une photographe, puis une cinéaste et une *performer*, une reine de beauté, la première célébrité transsexuelle. *I was the avatar of the atomic age* »⁴⁷.

À travers ce montage, Susan Stryker nous semble décrire le processus de « transition » de Christine comme étant indissolublement lié à une idée de corps, de genre et de subjectivité fluide, son corps se faisant *médium* et symbole des transformations biopolitiques en acte dans le monde occidental depuis la guerre froide. Mais à bien y regarder, la chercheuse fait beaucoup plus en inscrivant cette histoire dans le contexte général d'évolution des *médias*. Christine fait en effet son choix au moment où les films se tournaient encore en pellicule et se montaient à la main : en se faisant opérer elle prophétise ainsi le déploiement d'un éventail de possibilités de « fabrication » et de « performance » du soi qui aujourd'hui sont au contraire largement disponibles.

Jorgensen associait son expertise médicale à l'exercice du montage cinématographique à une époque où la dimension analogique et matérielle du film obligeait à l'ancrage direct avec un support physique, la pellicule ; en accomplissant l'opération de change de sexe elle mettait ainsi fin, dans un certain sens, au processus de « montage » et transition du soi, du moment où le support physique de son image, c'est-à-dire son corps opéré, suturait et

47 Notre traduction (bande sonore du film).

ramenait à la normalité ce qui, dans l'Amérique des années cinquante, aurait pu conférer à George le statut de sujet déviant.

L'interprétation bio-politique du cas de Christine Jorgensen avancée par Stryker⁴⁸ est justement que « l'ex-G.I. » est devenue une célébrité parce que, une fois devenue femme, elle ne représentait plus, dans l'imaginaire populaire, une menace à l'équilibre du *statu quo* des relations de genre. Au contraire, son corps représentait un succès de la technologie et de la médecine ayant « corrigé » les inclinations efféminées du vétéran George en le transférant dans l'image bien plus acceptable de la diva Christine.

L'opération chirurgicale – conférant au corps invisible de George l'extrême visibilité de celui de Christine – symbolisait dans ce sens un processus « d'incarnation » du regard à travers lequel la science et la médecine établissaient les normes et les codes culturels et visuels distinguant la normalité de la déviance. Comme relevé par T. Benjamin Singer⁴⁹, cette « normativité » se traduit en effet, dans l'illustration et la littérature scientifique, à travers des représentations très spécifiques et codifiées des corps « déviants » (intersexuels ou transsexuels).

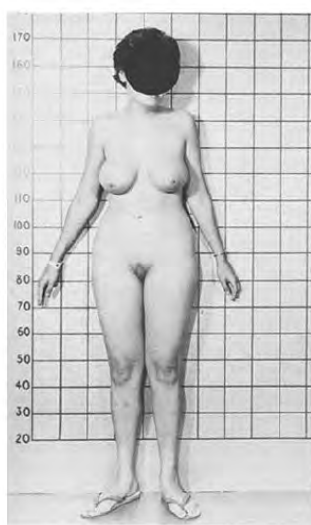


Figure 43.2 "Adult with testicular feminization (XY, but with an insensitivity to androgen). These individuals are usually taller than the average female and tend to have a very attractive 'female' physique." (From J. Money and A. Ehrhardt, *Man and Woman, Boy and Girl* (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1972). Copyright 1972 by the Johns Hopkins Press. Reprinted by permission.)

ill. 38 « Adult with testicular feminization » (cf. T. Benjamin Singer, « From the Medical Gaze to *Sublime Mutations* : the Ethics of (Re)viewing non Normative Bodies », p. 603)

48 Cf. Susan Stryker, « *We Who Are Sexy* : Christine Jorgensen's Transsexual Whiteness in the Postcolonial Philippines », *Social Semiotics*, vol. 19, n° 1, 2009.

49 Cf. T. Benjamin Singer, « From the Medical Gaze to *Sublime Mutations* : the Ethics of (Re)viewing non Normative Bodies », *op. cit.*

Cette photo, publiée dans un manuel scientifique des années soixante-dix, montre par exemple l'image d'un corps « d'adulte avec féminisation des testicules » : la didascalie, publiée sur le texte original⁵⁰ souligne que « ces individus sont normalement plus grands que la normale et tendent à avoir un physique 'féminin' très attractif »⁵¹. Malgré son apparence, ce corps « à la Marilyn Monroe »⁵² appartient, selon la science, à un homme.

Le cercle noir sur le visage, « dépersonnalisant, dé-familiarisant et dé-sexualisant »⁵³ le sujet photographié, crée un effet d'objectivité scientifique rendant manifeste que l'on n'est pas en train de voir de la pornographie⁵⁴, ni une photo extraite d'une archive privée, mais un « spécimen » de pathologie physique. En notant la présence de l'échelle numérique et de la grille bidimensionnelle derrière le sujet, Singer propose notamment de comparer cette illustration médicale aux poses typiques de la photographie criminelle. L'on songe alors aux photos d'Alphonse Berthillon analysées par Allan Sekula dans « Le corps et l'archive », et ainsi à un ensemble de taxinomies photographiques de la déviance inscrivant sur le corps les « épreuves » d'une anomalie physique, psychique, sociologique ou sexuelle : les portraits de « femmes criminelles » de Cesare Lombroso ou bien les photos des hystériques prises par l'équipe de Charcot à la Salpêtrière.

Le fait que la représentation de « l'adulte avec féminisation des testicules » ait été publiée dans les années soixante-dix, démontre selon Singer la persistance d'un paradigme poussant l'observateur à « adopter un point de vue qui réduit la personnalité des individus ayant des corps 'non-standards' à un trouble médical qui renvoie à un caractère criminel, dont la 'vérité' (...) est davantage située sur le corps représenté que sur la construction de l'image »⁵⁵.

Le corps opéré de Jorgensen, incarne justement ce principe « normatif ». À travers l'intervention de « coupure-suture », George attend une visibilité qui « ré-archive » son corps en tant que « femme » et starlette, dans la « normalité » d'un système séparant les genres sous le principe de la différence sexuelle : sur les photos d'elle publiées dans les

50 *Ibid.*, p. 603. Il s'agit de John Money, Anke A. Ehrhardt, *Man and Woman, Boy and Girl. The Differentiation of Gender Identity from Conception to Maturity*, Johns Hopkins Press, Baltimore, 1972.

51 *Ibid.* Notre traduction.

52 *Ibid.*

53 *Ibid.*

54 *Ibid.*

55 *Ibid.* p. 604. Notre traduction.

magazines de mode, elle regarde directement l'objectif avec fierté, gagnant ainsi une identité et sa place dans le système normatif des genres.

Les corps non-opérés de Paul B. Preciado et Susan Stryker ouvrent au contraire une autre perspective : en « intériorisant » à leur tour les stratégies discursives du régime *pharmaco-pornographique* décrit plus haut, les chercheurs font pourtant de leurs corps la surface performative sur laquelle dématérialiser tout lien entre le soi biologique et les différentes options possibles dans la représentation du soi. La temporalité de leur corps étant le présent, « il[s] ne se défini[ssent] ni par ce qu'ils étaient avant ni par ce qu'ils sont supposés devoir devenir »⁵⁶ mais par le moment actuel de leur constitution autonome et transitoire.



ill. 39 Christine Jorgensen, image publiée sur la revue américaine *American Weekly*, le 15 février 1953, ©www.christinejorgensen.org

C'est justement par sa nature « non-finie » et « performative » qu'il nous semble possible de mettre en relation l'esthétique du corps *transgender* et l'évolution technologique et médiatique confrontant aujourd'hui la dimension temporelle et matérielle de

56 Cf. Paul B. Preciado, « Mon corps n'existe pas », *op. cit.*, p. 27.

l'image analogique à la « virtualité » de l'image informatique et digitale.

Eliza Steinbock, dans son article « The Violence of the Cut : Transsexual Homeopathy and Cinematic Aesthetics »⁵⁷ interprète notamment les « coupures » opérées par Stryker dans *Christine in the Cutting Room* – « l'enlèvement » de la conclusion, aussi bien que le déploiement d'un registre discursif incluant l'esthétique du montage digital et la *live performance* – comme des actions « homéopathiques », vitales et formatives, capables de ré-générer l'expérience vécue par Christine à travers la re-médiation de la « coupure » cinématographique/chirurgicale avec et dans les nouvelles technologies.

L'espace de la *live performance*, des colloques, des conférences, des journées d'étude ou des festivals où Stryker présente *Christine in the Cutting Room* – en se positionnant à son tour à côté des images pour les présenter comme le faisait Christine dans ses *live narrations* du film danois – constitue, d'après nous, non seulement un lieu où réfléchir sur les virtualités du rapport corps-image, ou montage-fabrication du soi, mais surtout une arène où déployer un processus de réécriture (à présent pas encore achevé) qui, à travers l'image de Christine, incarne et engage Stryker elle-même comme sujet à son tour *transgender*.

Susan Stryker – tout comme Paul B. Preciado – font de leurs corps la plate-forme de production d'une image du soi « neutre », fabriquée technologiquement dans une logique homéopathique, inter-médiale et post-moderne où le choc de la coupure est constamment retardé, absorbé et reproduit.

Ce processus d'auto-représentation, qui implique aussi bien l'« extériorisation » que l'« intériorisation » du principe de fabrication d'une image du soi « intermédiaire » – car non-identifiée ni avec l'un ni avec l'autre genre sexuel – me semble rejoindre la définition d'autoportrait que nous avons évoquée, à la fin du deuxième chapitre (cf. 2.3), à travers les réflexions de Federica Villa et de Pietro Montani. Bien que dans une déclinaison extrême, le travail effectué par Preciado et Stryker sur leur corps nous semble ériger en effet les pratiques de *collage*, de montage et de remontage cinématographique au rang d'instrument spécifique de la détermination d'une subjectivité associée par un lien charnel à la technologie et pourtant libre de la chair de l'image, c'est-à-dire ce qui détermine

57 Cf. Eliza Steinbock, « The Violence of the Cut: Transsexual Homeopathy and Cinematic Aesthetics », dans Gender Initiativkolleg (Hg.), *Gewalt und Handlungsmacht : queer_feministische Perspektiven*, Campus Verlag gmbH, Frankfurt am Main, 2012

l'individuation du soi dans un objet unique et totalisant.

Conclusion

Le premier objectif de cette thèse a été celui de réunir sous le terme « réécriture » un phénomène protéiforme – le emploi, l'appropriation et le recyclage de matériaux préexistants – qui de nos jours définit de manière indiscutable une spécificité dans les formes de contact et de relation que les sujets entretiennent avec l'univers des médias et des technologies. La performativité tactile, aussi bien que les formes d'extériorisation de la créativité et de l'intelligence sensible (Pietro Montani) que les nouveaux dispositifs d'image (nous pensons aux *personal* o *handhelded medias*) permettent, nous poussent évidemment aujourd'hui à expérimenter des nouvelles formes d'expérience des images, y compris celle des images « du soi ». L'autoportrait, comme Federica Villa l'a justement souligné à maintes reprises dans ses recherches récentes – a désormais bien moins à faire avec « l'image » – ou mieux avec une image du soi – qu'avec la série de gestes à travers lesquels le sujet s'exprime tout en exorcisant le besoin « d'y être », d'exister, dans un monde où chaque image est post-produite, artificielle et de seconde main. Alors que l'expérience spectatorielle classique subit des formes de *relocation* (Francesco Casetti) et la traditionnelle fréquentation cinématographique (ou *attendance*) se transforme en formes de *performance* (multi-)médiale, le corps, l'esprit et la sensibilité des sujets contemporains sont sollicités à agir et à s'exprimer, à collectionner et à utiliser des images qui perdent et gagnent à nouveau dans le même temps leur propre *aura* sous forme de fragments, « d'images-souvenir » qui composent ce que nous pourrions décrire comme une nouvelle forme d'écriture subjective.

Dans cette thèse, l'expression « écriture subjective » a acquis en fait une valeur spécifique : la raison qui justifie le choix de rapprocher le terme « réécriture » de celui « d'autoportrait » réside justement dans la volonté de problématiser un champ d'études –

celui de l'autoportrait, justement – souvent identifié automatiquement à l'auto-représentation, donc à nouveau à l'image, à une image du soi, que l'on présuppose la plus « fidèle », la plus « ressemblante », à l'original.

Dans le domaine des théories du cinéma, comme nous l'avons rappelé plusieurs fois, Raymond Bellour a mis en lumière, au tournant des années quatre-vingt-dix – la matrice « littéraire », scripturale et essayistique de la pratique d'autoportrait comme un modèle de référence pour saisir les caractéristiques et les spécificités de l'autoportrait audiovisuel.

Bellour forgeait la notion d'*entre-images* et l'appliquait au concept d'autoportrait – en s'inscrivant ainsi dans un débat sur les possibilités de l'autobiographie au cinéma ouvert par Philippe Lejeune et Elisabeth W. Bruss – dans le moment où la spécificité médiale de l'image analogique (photographique ou cinématographique) était mise en discussion par l'émergence de nouvelles technologies et nouveaux régimes d'images. La vidéo, en accroissant les potentialités de « l'analogie » propre à la photographie et au cinéma, est saisie par Bellour comme le médium le plus apte à véhiculer des formes d'écriture du soi proches de l'écriture d'essai, qui trouve ses origines dans les essais de Montaigne, dans les écrits de Roland Barthes ou de Maurice Blanchot.

Nous avons choisi de définir ces formes d'écriture subjective à travers le terme « réécriture » aussi, et surtout, suite à l'étude des écrits de Marie-Claire Ropars qui forge justement la notion de « réécriture filmique » dans les mêmes années où Bellour écrit *L'Entre-Images*, et qui partage avec le chercheur non seulement un même « fond » théorique – qui puise ses racines dans la sémiologie du cinéma et dans les premières expériences de l'analyse textuelle des années soixante-dix – mais également une perspective d'analyse commune par rapport au destin des images dans le panorama médial et esthétique-culturel qui s'entrouvre à l'aube des années quatre-vingt-dix.

La « réécriture » indique pour Ropars une vocation qui, par antonomase, est propre au cinéma : celle de la répétition et de la copie.

Justement en tant que répétition et copie de quelque chose d'autre (du monde, du texte littéraire ou d'autres formes de textualité, même de lui-même), le cinéma démontre paradoxalement, dans la réflexion plus récente de Ropars, le caractère illusoire qui le définit en tant qu'art de la *mimesis* et de la ressemblance. En d'autres mots, répéter, réécrire, veut dire se vouer à la *différence* : et c'est justement dans le jeu des analogies et des différences que, selon Marie-Claire Ropars, le cinéma sollicite l'activité créativo-interprétative du lecteur/*scripteur* se transformant en une *écriture* au sens de Jacques Derrida.

En analysant le problème d'un autre point de vue, nous nous sommes alors demandé de quelle manière aurait été possible reconnaître le gradient « subjectif » et « autoportraitiste » d'objets produits suite à un geste de « réécriture » : le danger, mais également le défi, de cette thèse était de devoir renoncer, en suivant la pensée de Ropars, aux idées mêmes de texte, de sujet et d'objet, et de se perdre dans la chaîne de la déconstruction des signifiés.

Nous avons ainsi fait référence à un horizon théorique proche aussi bien de la pensée de Marie-Claire Ropars que de celle de Raymond Bellour et qui inaugure la saison – dans le domaine des théories littéraire – des études autour de la notion de « texte » et « d'intertextualité ». Les théories de la réception ont donné un relief particulier à un aspect fondamental pour le développement de notre thèse qui concerne justement le problème de la relation entre les pôles de la production et de la réception textuelle, entre l'origine et la destination d'un texte. En se concentrant sur les situations spécifiques et différentes propres à chaque moment de lecture, l'école de Constance a re-déterminé le principe même de la création auctoriale tout en soulignant aussi comment la tradition d'un texte, au lieu de s'établir suite à un simple geste récursif et anonyme de copie, se définit au contraire à travers l'investissement sensible, personnel et créatif de chaque destinataire.

C'est Roland Barthes qui a depuis fondé, à travers la lecture/réécriture, l'analyse et le commentaire critique de textes d'autrui, un véritable style d'écriture basé sur une esthétique du détail, de l'assemblage et du fragment, proche d'ailleurs, selon Philip Watts, de celle du montage cinématographique.

Pour cette raison, en commentant les écrits de Barthes, aussi et surtout ceux sur le cinéma, nous avons voulu mettre en évidence la valeur de l'expérience sensible, quasiment charnelle et, sans aucun doute, extrêmement personnelle qui, pour le chercheur, réside dans les activités de la lecture ; activités capables d'activer le corps, l'esprit et les sens de l'analyste dans la recherche de ce que Barthes, dans l'un de ses articles plus connus, définit « le sens obtus », ce qui le pousse à la découverte d'une forme d'expression apte à exprimer l'inexprimable par la parole écrite, ce qui se situe justement *entre* l'expression et la sensation, entre l'image et la parole, entre ce qui perçu et vu et ce qui est dit et écrit.

Une fois reconnue, sous le terme « réécriture », une tendance à la récupération, à l'assemblage, à l'analyse et à l'hybridation de matériaux hétéroclites interprétable comme une forme d'autoportrait, et sous l'égide des réflexions énoncées jusqu'ici, nous avons

effectivement relevé que justement, à l'aube des années quatre-vingt-dix – c'est-à-dire lorsque Ropars forgeait la notion de « réécriture » et Bellour appliquait la notion d'*entre-images* au champ des études sur l'autoportrait – un phénomène ultérieur devenait l'objet privilégié des théories du cinéma et des médias : le *found footage film*.

Nous avons ainsi découpé à l'intérieur de ce vaste horizon de production, un *corpus* de cas d'études choisis dans le cadre de l'avant-garde cinématographique féminine des années quatre-vingt, quatre-vingt-dix et deux-mille, pour une série de raisons importantes et conséquentes aux problèmes théoriques et esthétiques que nous avons mentionnés jusqu'ici.

La première raison concerne le fait que la *Feminist Film Theory* saisit dans le domaine d'émergence du *counter-cinema* féminin un ensemble de pratiques (le documentaire autobiographique par exemple, ou bien ce qu'on définit comme « Theory » ou « Deconstructive » film) capables de déverrouiller les logiques de la spectatorialité, des dynamiques de la production-réception, donc de l'identification cinématographique classique. En second lieu parce que, dans le domaine de l'histoire et de la critique de l'avant-garde, il est désormais considéré comme acquis que le phénomène du *found footage film* coïncide avec l'émergence d'une nouvelle génération de femmes-cinéastes, capables de remettre à jour et d'insuffler un nouveau souffle à certaines des pratiques et des styles canoniques de l'avant-garde : parmi ceux-ci l'esthétique du collage/montage et l'autobiographie, par exemple. Enfin, parce que la répétition, le remploi d'images et de représentations de la féminité préexistantes et hétéro-produites, soulève, dans le domaine de la cinématographie féminine, un problème essentiel du féminisme : c'est-à-dire celui du rapport entre le corps et le langage, entre l'image et l'expérience vivante, sensible et incarnée du sujet féminin (Mary Ann Doane). En nous concentrant en particulier sur un *corpus* de films de *found footage* réalisés à partir de gestes d'intervention directe et matérielle sur la surface pelliculaire, nous avons ainsi voulu inscrire ce contexte de production à l'intérieur d'un projet, aussi bien « archéologique » qu'esthétique, voué d'abord à l'analyse et à la critique du cinéma en tant que dispositif qui a façonné la perception et les formes d'expérience et d'identification du sujet moderne et contemporain. La reconnaissance de la dimension « impersonnelle » spécifique de l'œuvre de lecture/réécriture des cinéastes prises en considération – que souvent nous avons défini

comme des lecteur/*scripteuses*, pour évoquer une formule chère à Marie-Claire Ropars aussi bien qu'à Roland Barthes – nous a ensuite permis d'en saisir et d'en démontrer la valeur autoportraitiste.

En fait, c'est seulement dans la répétition, dans l'assemblage et dans l'hybridation de matériaux qui ne sont pas forcément liés à la biographie de l'artiste, que le sujet féminin, pour citer Judith Butler, peut produire des performances « dissonante[s] et dénaturisée[s] qui révèle[nt] le statut précisément performatif du naturel »¹.

En d'autres mots, c'est uniquement dans la répétition, en suivant Butler, que le sujet féminin peut dire « Je » en dévoilant dans le même temps l'illusion et le caractère discursif, construit et artificiel de toute représentation ou de catégorie identitaire qui se présente en tant que naturelle et innée.

Nous avons ainsi articulé la pensée de Marie-Claire Ropars à celle de Judith Butler, nous avons ensuite mis en relation la notion de « réécriture » et celle de « répétition », pour saisir dans le remploi de matériaux filmiques préexistants la valeur d'une pratique identitaire qui vise à ébranler aussi bien l'idée de spécificité médiale que celle de spécificité de genre.

L'analyse des pratiques de réécriture qui prévoient une intervention manuelle et matérielle sur des pellicules préexistantes nous a en outre permis d'attribuer au film la valeur d'un « corps » au sens de Butler, c'est-à-dire d'une surface vivante, temporelle, corruptible sur laquelle fabriquer, dire et exprimer le « Je » au-delà des contraintes du genre et de la représentation.

Dans ce sens, en contournant le domaine du féminisme essentialiste, nous avons plutôt embrassé une perspective bio-politique, *queer* et post-féministe : en approchant les théories *transféministes* et l'étude des pratiques de l'auto-représentation *transgender* nous avons ainsi souligné comment, dans ce domaine d'étude, le corps est lui-même conçu comme une « archive » de fictions – une « soma-thèque » pour le dire avec Paul B. Preciado – et donc comme un support sur lequel mettre en pratique des formes de résistance et d'autonomie et duquel remettre en question, « réécrire » littéralement, les codes représentatifs et discursifs d'une politique des images – et, dans le même temps, d'une politique de la personne – basées sur l'illusion de l'unicité, de l'authenticité, de l'appartenance à toute catégorie

1 Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 272.

identitaire ou de genre pré-défini.

Le *corpus* d'œuvres que nous avons choisi, des films de *found footage* réalisés dans le domaine de la cinématographie d'avant-garde féminine aux formes « d'incarnation » typiques de la réflexion et de l'esthétique *queer* et trans-féministe contemporaines, nous a fourni un modèle pour étudier non seulement l'incidence de la « réécriture » dans le cadre des transformations sociales, tecnico-médiales et politico-culturelles contemporaines mais également d'attribuer au terme « autoportrait » une nuance qui, en faisant abstraction du rapport de ressemblance entre référent et objet que cet art institue traditionnellement, s'explique justement dans le geste du emploi, dans l'appropriation, dans l'authentification d'images déjà faites.

À une dimension fortement tactile, physique et performative correspond cette « dérive impersonnelle de l'autoportrait » que nous avons maintes fois défini comme des conséquences de la répétitivité et de la non-originalité qui sont propres à la « technique » de la réécriture, en déployant pour cette dernière, l'horizon d'une pratique identitaire où corps, médias et dispositifs sont inextricablement liés, et où se redéfinissent aussi les catégories du sujet, du « Je », de l'unique et du vrai.

Le présent travail ne représente pourtant qu'une étape d'un parcours qui peut ouvrir d'ultérieures pistes d'analyse. Au-delà des résultats acquis, nous pourrions nous demander par exemple à quel moment, et dans quels contextes, les pratiques qui impliquent une intervention créative et pragmatique de réécriture explicitent aujourd'hui – pour le dire à nouveau dans la lignée de la réflexion de Pietro Montani – l'intelligence, la sensibilité et donc également une prise de position politique de sujets spécifiques.

Dans le champ de l'art du film, nous avons défini la réécriture comme une forme d'analyse, mais également de « contre-lecture » des signifiés (historiques, politiques et culturels) sédimentés. Serait-il également possible d'inclure sous ce terme les phénomènes dits du « remake » et du « reenactment » artistique – que nous avons évoqués dans la partie I chapitre 2.2. à travers la réflexion d'Erika Balsom – et donc d'interpréter cette tendance à la « répétition » comme l'effet de ce que Maeve Connolly définit comme une « crise dans l'espérance du futur alignée aux développements économiques et sociaux de la période post-'68 »² ? Et, si oui, où et à travers quelles formes la répétition se fait-elle véhicule d'une

2 Cf. Maeve Connolly, *The Place of Artist's Cinema : Space, Site and Screen*, Intellect, London, 2009, p. 130. Notre traduction.

persistance, ou d'une résistance, subjective ? Nous espérons, avec ce travail, avoir donné de premiers éléments de réponse.

Filmographie¹

Caroline Avery

Big Brother (1983)

États-Unis, 16mm, couleur, sil., 8', Light Cone, FMC

Pilgrim's Progress (1985)

États-Unis, 16mm, couleur, sil., 9', Light Cone, FMC

The Living Rock (1989)

États-Unis, 16mm, couleur, sil., 9'55", Light Cone

Peggy Ahwesh

The Color of Love (1994)

États-Unis, 16mm, couleur, son, 10', Light Cone, Canyon Cinema, FMC

Louise Bourque

The People in the House (1994)

Canada, 16mm, couleur, son, 22', Light Cone, Canyon Cinema, FMC

Imprint (1997)

Canada, 16mm, couleur, son, 14', Light Cone, Canyon Cinema, FMC

Fissures (1999)

Canada, 16mm, couleur, son, 2', Light Cone, Canyon Cinema, FMC

Self-Portrait Post-Mortem (2002)

¹ Filmographie des films analysés, classés par ordre alphabétique d'auteurs. La sigle FMC est l'abréviation du nom de l'organisme de distribution américain « Filmmakers' Cooperative », New York

Canada, 35mm, couleur, son, 2'30, Light Cone, Canyon Cinema, FMC

Jours en fleurs (2003)

Canada, 35mm, couleur, son, 4'59", Light Cone, Canyon Cinema, FMC

L'Éclat du mal – The Bleeding Heart of It (2009)

Canada, 35mm, couleur, son, 8', Light Cone, Canyon Cinema, FMC

Frédérique Devaux

Imagologie (1981)

France, 16mm, couleur, son, 6'30", Light Cone

Altergraphies I,II,III, (1981)

France, 16mm, n&b, sil., 25', Light Cone

Cinégraphique (1987)

France, Super 8/vidéo, couleur, son, 8', Light Cone

Ciselures (1992)

France, 16mm, n&b/couleur, son, 4', Light Cone

Bri(n)s d'images (1998)

France, 16mm, couleur, son, 5', Light Cone

Fils d'images (1999)

France, 16mm, couleur, sil., 1'19, Light Cone

Logomagie (1997)

France, 16mm/vidéo, couleur, son, 4'10", Light Cone

W(h)ole et T(r)ous (2000)

France, 16mm, n&b/couleur, son, 4'15", Light Cone

Série « K »

K (les luttes amazighs) (2002)

France, 16mm, couleur, son, 3', Light Cone

K (il était une fois) (2001-2003)

France, 16mm, couleur, son, 3'

K (Les femmes) (2003)

France, 16mm, couleur, son, 4'45", Light Cone

K (Désert) (2004)

France, 16mm, couleur, son, 4'16", Light Cone

K (Rêves berbères) (2006)

France, 16mm, couleur, son, 4'25", Light Cone

K (Berbères) (2007)

France, 16mm, couleur, son, 5', Light Cone

K (Acugher/Acimi) (2008)

France, 16mm, couleur, son, 8', Light Cone

K (Exil) (2008)

France, 16mm, couleur, son, 9', Light Cone

Cécile Fontaine

La fissure (1984)

France, 16mm, couleur, sil., 2', Light Cone

Golf-entretien (1984)

France, 16mm, couleur, son, 3', Light Cone

Overating (1984)

France, 16mm, couleur, son, 3', Light Cone

Correspondance (1985)

France, 16mm, couleur, sil., 3', Light Cone

Home movies (1986)

France, 16mm, couleur, sil., 5', Light Cone

Cruises (1989)

France, 16mm, couleur, son, 10', Light Cone

Histoire parallèles (1990)

France, 16mm, couleur, son, 11', Light Cone

Japon Series (1991)

France, 16mm, couleur, son, 7', Light Cone

La pêche miraculeuse (1995)

France, 16mm, couleur, sil., 10', Light Cone

Safari Land (1996)

France, 16mm, n&b/couleur, son, 10', Light Cone

The Last Lost Shot (1999)

France, 16mm, couleur, son, 7', Light Cone

Su Friedrich

Gently Down the Stream (1981)

États-Unis, 16mm, n&b, sil., 14', Light Cone, FMC

The Ties that Bind (1984)

États-Unis, 16mm, n&b, son, 55', Light Cone

Sink or Swim (1990)

États-Unis, 16mm, n&b, son, 48', Light Cone

Barbara Hammer

Double Strength (1978)

États-Unis, 16mm, n&b/couleur, son, 16', Light Cone, Canyon Cinema, FMC

Sync Touch (1981)

États-Unis, 16mm, n&b/couleur, son, 12', Light Cone, Canyon Cinema, FMC

Sanctus (1990)

États-Unis, 16mm, n&b/couleur, son, 19', Light Cone, Canyon Cinema, FMC

Nitrate Kisses (1992)

États-Unis, 16mm, n&b, son, 67', Light Cone, Canyon Cinema

Tender Fictions (1995)

États-Unis, 16mm, couleur, son, 58', Women Make Movies

History Lesson (2000)

États-Unis, 16mm, couleur, son, 65', QUAD Cinema

Cathy Joritz

Negative Man (1985)

États-Unis, 16mm, n&b, son, 2'30, Light Cone

Heather McAdams

The Scratchman (1980)

États-Unis, 16mm, couleur, son, 2'50, disponible au bout du lien

<https://www.youtube.com/watch?v=Z6fWf6zJ-vo>

Lynne Sachs

A House of Science : A Museum of False Facts (1991)

États-Unis, 16mm, couleur, son, 30', Canyon Cinema, disponible au bout du lien

https://www.youtube.com/watch?v=Kz-Rs_kMwPE

Chick Strand

Loose Ends (1979)

États-Unis, 16mm, n&b, son, 25', Canyon Cinema, FMC, disponible au bout du lien

<https://vimeo.com/2995641>

Susan Stryker

Screaming Queens: The Riot at Compton's Cafeteria (2005)

États-Unis, vidéo, couleur, son, 57', disponible (en partie) au bout du lien

<https://www.youtube.com/watch?v=oWc3aeoAisY>

Christine in the Cutting Room (2013)

États-Unis, vidéo, couleur, son, 3'/10' (incomplet), disponible (en partie) au bout des liens

<https://www.youtube.com/watch?v=erNy3Mh41gQ> et <https://www.youtube.com/watch?v=X1qJ8B9dKCs>

Naomi Uman

Removed (1999)

États-Unis/Mexico, 16mm, son, 7', Light Cone, Canyon Cinema

Bibliographie

Esthétique et théorie littéraire

BAKTHINE Michail, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1987.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957, repris dans id., *Œuvres complètes, Tome I*, Seuil, Paris, 2002.

BARTHES Roland, « Ecrivains et écrivains », *Arguments*, 1960, repris dans id., *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964, pp. 152-159.

BARTHES Roland, « L'activité structuraliste », dans *Lettres nouvelles* n° 32, février 1963, repris dans *Œuvres Complètes, Tome I, 1942-1965*, Seuil, Paris, 1994.

BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », *Mantéa* n° 5, 1968, repris dans id., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, Paris, 1984, pp. 63-69.

BARTHES Roland, «Écrire la lecture », *Le figaro littéraire*, 1970, repris dans id. *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Seuil, Paris, 1984, pp. 33-37.

BARTHES Roland, *S/Z*, Seuil, Paris, 1970.

BARTHES Roland, « Le troisième sens », *Cahiers du Cinéma*, n° 222, 1970, pp. 12-19.

BARTHES Roland, *L'empire des signes*, Éditions d'Art Albert Skira, Paris, 1970, repris dans Seuil, Paris, 2007.

BARTHES Roland, « De l'œuvre au texte », *Revue d'esthétique*, n° 3, 1971, repris dans *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Seuil, Paris, 1984, pp. 71-80.

BARTHES Roland, « La Théorie du Texte », *Encyclopædia Universalis*, vol. 15, 1973.

BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973.

BARTHES Roland, « Sur la lecture », *Le Français d'aujourd'hui*, n° 32, janvier 1976, repris dans id., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, Paris, 1984.

BETTETINI Gianfranco, « Pragmatica e conversazione testuale », dans id. (sous la direction de), *Storia della semiotica. Dai percorsi sotterranei alla disciplina formalizzata*, Carocci, Roma, 2009, pp. 89-111.

BLANCHOT Maurice, « Les deux versions de l'imaginaire » dans id., *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955, pp. 341-355.

BLANCHOT Maurice, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973.

BORGES Jorge Louis, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1983.

DAIN Alphonse, « À propos de la méthode de Lachmann », Bulletin de l'association Guillaume Budé, vol. I, n° I, 1964, pp. 116-122.

ESPOSITO Roberto, *Terza persona. Politica e filosofia dell'impersonale*, Einaudi, Torino, 2007.

FOUCAULT Michel, « La pensée du dehors », *Critique* n°229 juin 1966, repris dans id., *Dits et écrits 1954-1969*, Tome I, Paris, Gallimard, 1994.

HOLUB Robert C., avec la collaboration de CAZZOLA Roberto et DI GIROLAMO Costanzo, *La teoria della ricezione*, Einaudi, Torino, 1989, version originelle en italien.

ISER Wolfgang, « Die appelstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa », dans WARNING Rainer, *Rezeptionsästhetik*, Fink, Munich, 1975, pp. 253-276, inédit en français, tr. it., « La struttura di appello del testo. L'indeterminatezza come condizione d'efficacia della prosa letteraria », dans RUSCHI Riccardo, *Estetica tedesca oggi*, Milano, Unicopli, 1986.

ISER Wolfgang, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, John Hopkins University Press, Baltimore, inédit en français, tr. it., *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Il Mulino, Bologna, 1987.

ISER Wolfgang, « The Reading Process. A Phenomenological Approach », dans *New Literary History*, vol. III, 1971-72, pp. 279-299, inédit en français, tr. it. « Il processo della lettura. Una prospettiva fenomenologica », dans HOLUB Robert C., *La teoria della ricezione*, Einaudi, Torino, 1989, pp. 43-71.

JAUSS Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main, 1970, p. 179, inédit en français, tr. it., *Perché una storia della letteratura ?*, Napoli, Guida, (1969, 1977, 1983) 2001.

JAUSS Hans Robert, « Die Theorie der Rezeption. Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte », contribution originale publié dans le volume italien dirigé par HOLUB Robert C., *La teoria della ricezione*, Torino, Einaudi, 1989, avec l'intitulé « La teoria della ricezione. Identificazione retrospettiva dei suoi antecedenti storici », pp. 3-2, inédit en français.

KRISTEVA Julia, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, n° 239, avril 1967, pp. 438-465, repris dans id., *Sēmiōtiké : recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris 1969.

TIMPANARO Sebastiano, *La genesi del metodo Lachmann*, Le Monnier, Firenze, 1963.

Esthétique de l'image et théorie du cinéma

ADORNO Theodor W., *L'art et les arts*, Desclée de Brouwer, Paris, 2002.

AGAMBEN Giorgio, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996, tr. fr., *Moyens sans fins : Notes sur la politique*, Payot & Rivage, 2002.

AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *Esthétique du film*, Nathan, Paris 1983, repris dans Armand Colin, Paris, 2004.

AUMONT Jacques, MARIE Michel, *L'Analyse des films*, Nathan, Paris, 1988, repris dans Armand Colin, Paris, 2005.

BALSOM Erika, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2013.

- BARKER Janet, *The Tactile Eye : Touch and the Cinematic Experience*, Berkley-Los Angeles, California University Press, 2009.
- BARTHES Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, repris dans id., *Œuvres complètes*, Tome V, 1977-1980, Paris, Seuil, 1995, pp. 785-895.
- BARTHES Roland, « Diderot, Brecht, Eisenstein », *Revue d'esthétique*, n° spécial « Cinéma : théories, lectures », 1973, repris dans id., *Œuvres complètes IV*, Seuil, Paris, 2001, pp. 338-344.
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma*, II, Cerf, Paris, 1959 , 1960, 1961, 1962.
- BAZIN André, «Mort tous les après-midi», dans id., *Qu'est-ce que le cinéma*, II, Cerf, Paris, 1959 , 1960, 1961, 1962, pp. 65-70.
- BELLOUR Raymond, KUNTZEL Therry, METZ Christian (sous la direction de), « Le cinéma et la psychanalyse », *Communications*, n° 23, 1975.
- BELLOUR Raymond, « Le texte introuvable », *Ça cinéma*, nn° 7-8, 1975, repris dans id., *L'analyse du film*, Albatros, Paris, 1979, pp. 35-41.
- BELLOUR Raymond, « Segmenter/Analyser », *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 1, n° 3, août 1976, repris dans id., *L'analyse du film*, Albatros, Paris, 1979, pp. 247-270.
- BELLOUR Raymond, *L'analyse du film*, Albatros, Paris, 1979.
- BELLOUR Raymond, « La double hélice », dans BELLOUR Raymond, DAVID Catherine, VAN ASSCHE Christine (sous la direction de), *Passages de l'image*, Musée national d'art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1990 (Catalogue), pp. 37-56, repris dans Raymond Bellour, *L'Entre-Images 2, Mots, Images*, P.O.L, Paris, 1999, pp. 9-41.
- BELLOUR Raymond, « L'interruption, l'instant » dans id. *L'Entre-Images. Photo, cinéma, vidéo*, La Différence, Paris, 1990, pp. 109-133.
- BELLOUR Raymond, *L'Entre-Images 2, Mots, Images*, P.O.L, Paris, 1999.
- BELLOUR Raymond, « L'autre cinéaste : Godard écrivain », dans id. *L'Entre-Images 2, Mots, Images*, P.O.L, Paris, (1992) 1999, pp. 113-138.
- BELLOUR Raymond, « ... rait. Signe d'utopie », *Rue Descartes*, n° 34, 2001/4, pp. 37-44.
- BELLOUR Raymond, « Du photographique », *Trafic*, n° 55, 2005, pp. 20-37.
- BELLOUR Raymond, *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L., Paris, 2009.
- BELLOUR Raymond, « La photo-diagramme », *Trafic* n° 78, été 2011, pp. 70-79.
- BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, Paris, 2004.
- BENJAMIN Walter, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres. Tome III*, Gallimard, Paris, 2000.
- BENJAMIN Walter, « L'auteur comme producteur », allocution à l'Institut pour l'étude du fascisme à Paris le 27 avril 1934, repris dans id., *Essais sur Brecht*, Maspero, Paris, 1969, puis dans La Fabrique, Paris, 2003, pp. 122-144.
- BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, Paris, (1935-1955) 2012.

- BENSMAÏA Reda, « Marie-Claire Ropars ou le texte retrouvé », *Cinémaction* n° 47, Paris, Cerf-Corlet, 1988, pp. 90-94.
- BERTETTO Paolo (sous la direction de), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma-Bari, 2006
- BERTETTO Paolo, « L'analisi come interpretazione. Ermeneutica e decostruzione », dans id. (sous la direction de), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma-Bari, 2006, pp. 179-223
- BLÜMLINGER Christa, WULFF Constantin (sous la direction de), *Schreiben, Bilder, Sprechen: Texte zum essayistischen Film*. Sonderzahl, Vienne, 1992.
- BOURRIAUD Nicolas, *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Les Presses du réel, Dijon, 2004.
- BRETON Mireille, « Les origines écho-tactiles de l'image cinématographique: la notion de Moi-peau », dans AUTELITANO Alice, INNOCENTI, Veronica, RE Valentina (sous la direction de), *I cinque sensi del cinema / The Five Senses of Cinema*, actes du XI Convegno Internazionale di Studi sul Cinema / International Film Studies Conference (Udine, 15-18 mars 2004), Forum, Udine, 2004, pp. 53-63.
- BRUNEL Georges, « La photographie du fluide humain », *Les Nouvelles scientifiques et photographiques*, 1898.
- BRUNETTE Peter, WILLS David, *Screen/Play. Derrida and Film Theory*, Princeton University Press, Princeton, 1989.
- CARTWRIGHT Lisa, « Decomposing the Body : X Rays and Cinema », dans id., *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1995, pp. 107-143.
- CASSETTI Francesco, *Teorie del cinema. 1945-1990*, Bompiani, Milano, 1993, tr. fr., *Les théories du cinéma depuis 1945*, Nathan, Paris, 2000.
- CASSETTI Francesco, « Ritorno alla madrepatria. La sala cinematografica in un'epoca post-mediatica », *Fata Morgana*, n° 8, 2008, tr. angl., « Back to the Motherland : the Film Theatre in the Post-Medium Age », *Screen*, vol. 52, issue I, 2011, pp. 1-12.
- CASSETTI Francesco, « The Relocation of Cinema », *Necus – European Journal of media Studies*, automne 2012.
- CASSETTI Francesco, *The Lumière Galaxy : 7 Key Words for the Cinema to Come*, Columbia University Press, New York, 2015.
- CHÉROUX Clement, *Fautographie, Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisée, Yellow Now, Paris, 2003.
- CORRIGAN Timothy, *The Essay Film. From Montaigne, After Chris Marker*, Oxford University Press, New York, 2011.
- CRARY Jonathan, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in Nineteenth Century*, tr. fr., *L'art de l'observateur. Vision et modernité au vingtième siècle*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1994.
- CSORDAS Thomas, « Embodiment and Cultural Phenomenology », dans WEISS Gail, FERN HABER Honi, *Perspectives on Embodiment: the Intersections Between Nature and Culture*, New York, Routledge, 1999, pp. 143-162.

DE BAECQUE Antoine, *Les Cahiers du Cinéma : Histoire d'une revue Tome II : Cinéma, tours détours 1959 1981*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1991.

DE GAETANO Roberto, DOTTORINI Daniele, ROBERTI Bruno (sous la direction de), « Aprire un orizzonte su ciò che è negato. Conversazione con Roberto Esposito », *Fata Morgana*, n° 0, « Bíos », 2006.

DE GAETANO Roberto, *Politica delle immagini. Su Jacques Rancière*, Pellegrini, Cosenza, 2011.

DELEUZE Gilles, « L'immanence: une vie... », *Philosophie*, n° 47, septembre 1995, pp. 4-7.

DE MAN Paul, *Allegories of Reading*, Yale University Press, New Haven, 1979.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'invention de l'hystérie, Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Geneve, Macula, 1982.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ex-voto: images, organes, temps*, Paris, Bayard, 2006.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Remontage du temps subi, L'œil de l'histoire*, 2, Paris, Minuit, 2010.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire*, 6, Minuit, Paris, 2016.

DISDERI Adolphe-Eugène, *Renseignements photographiques indispensables à tous*, Paris, 1855.

DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Nathan, Paris, 1990.

EISENSTEIN Sergueï, « Hors Cadre », *Cahiers du Cinéma*, n° 215, septembre (1929) 1969, pp. 21-29.

FARASSINO Alberto, « Il gabinetto del Dottor Negro : analisi di un film psichiatrico del 1908 », *Aut Aut*, n° 197-198, automne 1983, pp. 151-170.

FOSTER Hal, « The Crux of Minimalism », dans *The Return of Real. The Avant-garde at the end of the century*, tr. fr., *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, La Lettre volée, Bruxelles, (1996) 2005.

FRIED Michael, « Art and Objecthood », dans id., *Art and Objecthood : Essays and Reviews*, University of Chicago Press, (1967) 1998.

GALLESE Vittorio, GUERRA Michele, « Film, corpo, cervello: prospettive naturalistiche per la teoria del film », *Fata Morgana*, n° 20, 2013, pp. 77-91.

GLASSER Otto, *Dr. W.C. Roentgen*, Charles Thomas, Springfield (Illinois), 1945.

JUDD Donald, « Specific Objects », dans id., *Donald Judd, Complete Writings 1959-1975*, Halifax : The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 2005.

JOHNSON Haynes, *The Age of Anxiety. From McCarthysm to Terrorism*, Harcourt, New York, 2005.

KRAUSS Rosalind, « Sculpture in the Expanded Field », *October*, n° 8, printemps 1979, repris dans id., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, 1985, tr. fr., *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, Paris, 1993.

KRAUSS Rosalind, « Re-inventing the Medium », *Critical Inquiry*, vol. 25, n° 2, hiver 1999, pp. 289-305.

KRAUSS Rosalind, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames and Hudson, London, 1999.

LATOUR Bruno, WOOLGAR Steve, *La vie de laboratoire. La construction des faits scientifiques*, La

Découverte, Paris, 1979.

LIPPARD Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkley, (1973) 1997.

MARKS Laura U., « Loving a Disappearing Image », *Cinemas*, vol. 8, nn° 1-2, 1997, pp. 93-111.

MARKS Laura U., *The Skin of the Film, Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Durham, Duke University Press, 2000.

MARKS Laura U., *Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis, Minnesota University Press, 2002.

MARKS Laura U., *Touch, Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002.

METZ Christian, *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*, Union Générale D'Éditions, Paris, 1977.

MIZUTA LIPPIT Akira, « Phenomenologies of the Surface : Radiation-Body-Image », dans RENOV Micheal, GAINES Jane M, (sous la direction de), *Collecting Visible Evidence*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 1999, pp. 65-83.

MIZUTA LIPPIT Akira, *Atomic Light (Shadow Optics)*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 2005.

MONTANI Pietro, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre lo spazio letterario*, Guerini & Associati, Milano, 2000.

MONTANI Pietro, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il visibile*, Laterza, Bari-Roma, 2010.

MONTANI Pietro, *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Raffaello Cortina, Milano, 2014.

LOUDART Jean-Pierre, « La suture », *Cahiers du Cinéma*, n° 211, avril 1969.

PAÏNI Dominique, *Le Temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Cahiers du cinéma, Paris, 2002.

PALIOTTI Vittorio, GRANO Enzo, *Napoli nel cinema, Azienda Autonoma Cura Soggiorno e Turismo*, Napoli, 1969.

PIERRE Sylvie, « Éléments pour une théorie du photogramme », *Cahiers du cinéma*, nn° 226-227, janvier-février 1971, pp. 75-83.

POLAN Dana, « "Desire Shifts the Difference " » : Figural Poetics and Figural Politics in the Film Theory of Marie-Claire Ropars », *Camera Obscura*, n° 12, été 1984, pp. 67-85.

REISER Stanley, *Medicine and the Reign of Technology*, New York, Cambridge University Press, 1978.

RODOWICK David N., *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, University of Illinois Press, Champaign, 1989.

ROPARS Marie-Claire, *L'Écran de la mémoire : essais de lecture cinématographique*, Seuil, Paris, 1970.

ROPARS Marie-Claire (sous la direction de), « Son nom e Venise dans Calcutta désert », *L'avant-scène du*

cinema, n° 225, avril 1979.

ROPARS Marie-Claire, *Le Texte divisé : essais sur l'écriture filmique*, Paris, PUF, 1981.

ROPARS Marie-Claire, *Écraniques : le film du texte*, PUL, Lille, 1990.

ROPARS Marie-Claire, « Relire Eisenstein: le montage en expansion et la pensée du dehors », *FilmCritica*, n° 410, décembre 1990 repris dans MONTANI Pietro (sous la direction de), *Sergei Eizenstejn: oltre il cinema*, La Biennale di Venezia, Biblioteca dell'Immagine, Venezia, 1991 et dans ROPARS Marie-Claire, *Le Temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle*, textes réunis et présentés par Sophie Charlin, PUV, Paris, 2009, pp. 149-251.

ROPARS Marie-Claire, « L'Oubli du texte », dans *Cinemas : revue d'études cinématographiques – Cinemas : Journal of Film Studies*, vol. 4, n° 1, 1993, pp. 11-22.

ROPARS Marie-Claire, « On Filmic Rewriting : Contamination of the Arts or Destruction of Art's Identity », dans GAME Gerôme, *Porous Boundaries : Texts and Images in Twentieth's Century French Culture*, Peter Lang AG, Berne, 2007, pp. 63-79.

ROPARS Marie-Claire, *Le Temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle*, textes réunis et présentés par Sophie Charlin, PUV, Paris, 2009.

ROYOUX Jean-Christophe, « Remaking Cinema », dans id. *Cinema, Cinema : Contemporary Art and the Cinematic Experience*, Nai Publishers, Rotterdam, 1999.

ROYOUX Jean-Christophe, « Cinéma d'exposition : l'espace de la durée / Cinema as Exhibition, Duration as Space », *artpress*, n° 262, novembre 2000.

SCHLOSSER Julius von, *Histoire du portrait en cire*, Paris, Macula, 1997.

SEKULA Allan, « The Body and the Archive », *October*, vol. 39, hiver 1986, pp. 3-64, tr. fr. dans id., *Ecrits sur la photographie : 1974-1986*, Beaux-arts de Paris, Paris, 2013, pp. 227-297.

SHAW Jeffrey, WEIBER Peter (sous la direction de), *Future Cinema. The Cinematic Imaginary After Film*, (Catalogue) MIT Press, Cambridge, Londres, ZMK Karlsruhe, 2003.

SILVEIRINHA CASTELLO BRANCO Patricia, « Editorial: Cinema, the Body and Embodiment », *CINEMA: Journal of Philosophy and the Moving Image*, « On Embodiment and the Body », n° 3, 2012.

SOBCHACK Vivian, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Princeton, 1991.

SOBCHACK Vivian, *Carnal Thoughts, Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley-Londres, 2004.

STAM Robert, BURGOYNE Robert, FLITTERMAN-LEWIS Sandy (sous la direction de), *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-structuralism and Beyond*, Routledge, London and New York, 1992.

STAM Robert, *Subversive Pleasures : Bakhtin, Cultural Criticism and Film*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1989.

STAM Robert, *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Columbia University Press, New York, 1985.

STIEGLER Bernard, « L'image discrète », dans STIEGLER Bernard et DERRIDA Jacques, *Échographie de la télévision*, Galilée, Paris, 1996, pp. 161-183.

TARTARINI Chiara, *Anatomie fantastique, Cinema, arti visive ed iconografia medica*, Bologna, CLUEB, 2010.

VALIAHO Paci, *Mapping the Moving Images : Gesture, Thought and Cinema circa 1900*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2010.

VÈNE Magali, *Écorchés. L'exploration du corps : XIVE-XVIIIe siècle*, Albin Michel-BNF, Paris, 2001.

WATTS Philip, *Le cinéma de Roland Barthes. Suivi d'un entretien avec Jacques Rancière*, De L'incidence, Paris, 2015.

WOLLEN Peter, « Godard and Counter-Cinema : *Vent d'Est* », *Afterimage*, n° 4, automne 1972, pp. 6-17, repris dans NICHOLS Bill (sous la direction de), *Movies and Methods*, vol. II, University of California Press, Berkley, 1985, pp. 500-509.

Autoportrait

ALBANO Lucilla, SALATINO Arianna (sous la direction de), « Autorialità, autobiografia, autoritratto », *Imago, Studi di cinema e media*, n° 4, Bulzoni, Roma, 2011.

ARRHENIUS Sara, MALM Magdalena, RICUPERO Cristina (sous la direction de), *Black Box Illuminated*, Propexus, Stockholm, 2003.

ASTRUC Alexandre, « L'avenir du cinéma », *La Nef*, 1948.

ASTRUC Alexandre, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », *L'Écran français*, n° 144, 30 mars 1948.

ASTRUC Alexandre, « Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo », dans id. *Écrits (1942-1984)*, L'archipel, Paris, 1992.

BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris, 1975.

BEAUJOUR Michel, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Seuil, Paris, 1980.

BELLOUR Raymond, « Autoportraits », *Communications*, n° 48, 1988, pp. 327-387, repris dans id., *L'Entre-Images. Photo, cinéma, vidéo*, La Différence, Paris, 1990, pp. 271-337.

BELLOUR Raymond, *L'Entre-Images. Photo, cinéma, vidéo*, La Différence, Paris, 1990

BRUSS Elisabeth W., « Eye for I : Making and Unmaking Autobiography in Film », dans OLNEY James (sous la direction de), *Autobiography : Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princeton, pp. 296-320, tr. fr. « L'autobiographie au cinéma : la subjectivité devant l'objectif », *Poétique*, « L'Autobiographie », n° 56, novembre 1983.

CALABRESE Omar, *Come si legge un'opera d'arte*, Mondadori, Milano, 2006.

CATI Alice, FRANCHIN Glenda (sous la direction de), « L'impulso autoetnografico. Radicamento e riflessività nell'era intermediale », *Comunicazioni sociali. Rivista di media, spettacolo e studi culturali*, n° 3,

septembre-décembre 2012, pp. 397-404.

DE GAETANO Roberto, (sous la direction de, « Autoritratto », *Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni*, n° 15, Pellegrini, Cosenza, 2012.

DELLSPERGER Brice, SVENNUNG Eva (sous la direction de), *Body Double*, Toastink Press, Paris 2011.

DONGHI Lorenzo, « Gesto », dans VILLA Federica (sous la direction de), *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, Pellegrini, Cosenza, 2012 , pp. 67-101.

DONGHI Lorenzo, « Del gesto autoritrattistico. *Generation Kill* – Riti di riconoscimento dallo stato di conflitto », *Fata Morgana*, n° 15, 2012.

DONGHI Lorenzo, « Autoritrattistica Osama bin Laden. Gesto, clonazione, impersonale », *Comunicazioni sociali*, n° 3, 2012, pp. 459-468.

DONGHI Lorenzo, *Scenari della guerra al terrore. Visualità bellica, testimonianza, autoritrattistica*, Bulzoni, Roma, 2016.

JONES Amelia, « The Eternal Return : Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment », *Signs*, vol. 27, n° 14, été 2002, pp. 947-978.

LANE Jim, *The Autobiographical Documentary in America*, University of Wisconsin Press, Madison, 2002.

LEBOW Alisa (sous la direction de), *The Cinema of Me. The Self and Subjectivity in First-Person Documentary Film*, Wallflower Press, London, 2012.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.

LEJEUNE Philippe, « Cinéma et autobiographie. Problèmes de vocabulaire », *Revue belge du cinéma*, n° 19, printemps 1987, pp. 7-12.

LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, GAGNEBIN Murielle (sous la direction de), *L'essai et le cinéma*, Champ Vallon, Seyssel, 2004.

MILLER Jonathan, *On Reflection*, National Gallery Publications, London, 1998.

NICHOLS Bill, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.

PANELLI Martina, dans VILLA Federica (sous la direction de), *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, Pellegrini, Cosenza, 2012 , pp. 203-239.

RASCAROLI Laura, *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*, London & NY, Wallflower Press, 2009.

RENOV Micheal, *The Subject of Documentary*, University of Minnesota Press, 2004

RENOV Micheal, « Domestic Ethnography and the Construction of the "Other" Self », dans RENOV Micheal, GAINES Jane M. (sous la direction de), *Collecting Visible Evidence*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 1999, pp. 140-154.

RUSSELL Catherine, *Experimental Ethnography : The Work of Film in the Age of Video*, Durham, Duke University Press, NC/London, 1999.

SPIES Werner, *Max Ernst – Loplop. L'artiste et son double*, Gallimard, Paris, 1997.

STOICHITA Victor, *L'instauration du tableau, Métapeinture à l'aube de temps modernes*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

TINEL-TEMPLE Muriel, *Le cinéaste au travail. Autoportraits*, Hermann, Paris, 2016.

TINEL-TEMPLE Muriel, *L'autoportrait cinématographique*, thèse de doctorat inédite, présentée et soutenue le 10 février 2004 à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris.

VILLA Federica, PANELLI Martina, « *I Am Still Alive. Archiving the Self, Time-Lapse Portrait, Images Souvenir* », dans BORDINA Alessandro, CAMPANINI Sonia, MARIANI Andrea (sous la direction de), *The Archive. Memory, Cinema, Video and the Image of the Present*, XVIII Udine Conference Proceedings, Forum, Udine 2011, pp. 53-63.

VILLA Federica (sous la direction de), *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, Pellegrini, Cosenza, 2012.

VILLA Federica (sous la direction de), « Tracciati autobiografici tra cinema, arte e media », *Bianco e nero. Rivista quadrimestrale del centro sperimentale di cinematografia*, CSC, Roma, 2016.

Feminist, gender et post-feminist studies

– *Cindy Sherman – Centerfolds*, (Catalogue) Skarstedt Fine Art Gallery, New York, 2004.

ADES Dawn, « Hannah Höch, Dada and the New Woman », dans *Hannah Höch*, (Catalogue), Whitechapel Gallery et Prestel, Munich, Londres, New York, 2014, pp. 18-30.

AMAD Paula, *Counter-Archive. Film, the Everyday and Albert Kahn's Archives de la planète*, Columbia University Press, New York, 2010.

BAD OBJECT-CHOICES PROJECT (sous la direction de), *How Do I Look ? Queer Film and Video*, Bay Press, Seattle, 1991.

BENSTOCK Shari, *Women of the Left Bank: Paris 1900-1940*, University of Texas Press, Austin, 1980.

BERGSTROM Janet, « Alternation, Segmentation, Hypnosis : Interview with Raymond Bellour », *Camera Obscura*, nn° 3-4, été 1979.

BLAETZ Robin (sous la direction de), *Women's Experimental Cinema*, Duke University Press, Durham, 2007.

BORZELLO Francis, *Femmes au miroir. Une Histoire de l'autoportrait féminin*, Thames & Hudson, Paris, 1998.

BRUNO Giuliana, « The Architecture of Science in Art. An Anatomy Lesson », dans id., *Public Intimacy. Architecture and the Visual Arts*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 2007, pp. 87-116, originellement publié avec le titre de « Spectatorial Embodiments : Anatomies of the Visible and the Female Bodyscape », dans TREICHER Paula, CARTWRIGHT Lisa (sous la direction de), « Imaging Technologies, Inscribing Science », *Camera Obscura*, n° 28-29, 1992, pp. 239-261.

BUTLER Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, London 1990, tr. fr., *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité*, La Découverte, Paris, 2005.

- BUTLER Judith, « Imitation and Gender Insubordination », dans Diana Fuss (sous la direction de), *Inside/Out : Lesbian Theories, Gay Theories*, Routledge, New York, 1991, repris dans ABELOVE Henry, AINA BARALE Michèle, ALPERIN David M. (sous la direction de), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Routledge, New York-London, 1993, pp. 307-320.
- CAHUN Claude, *Aveux non avendus*, Editions du Carrefour, Paris, 1930, repris dans Éditions Mille et une nuits, Paris, 2011.
- CAMPBELL Russel, « Eight Notes on the Underground », *The Velvet Light Trap*, n° 13, automne 1974, pp. 45-46.
- CARTWRIGHT Lisa, *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1995.
- CHADWICK Whitney, *Women Artists and the Surrealist Movement*, Thames & Hudson, Londres, 1985.
- CHADWICK Whitney (sous la direction de), *Mirror Images : Women, Surrealism and Self-Representation*, MIT Press, Cambridge-Londres, 1998.
- CRIMP Douglas (sous la direction de), *AIDS : Cultural Analysis / Cultural Activism*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1988.
- CRIMP Douglas, *Melancholia and Moralism. Essays on AIDS and Queer Politics*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 2002.
- DE GIROLAMI CHENEY Liana, CRAIG FAXON Alicia, RUSSO Kathleen (sous la direction de), *Self-portraits by Women Painters*, New Academia Publishing, Washington D.C., 2009.
- DE LAURETIS Teresa, HEATH Stephen (sous la direction de), *The Cinematic Apparatus*, New York, St.Martin's Press, 1980.
- DE LAURETIS Teresa, « Queer Theory : Lesbian and Gay Identities : An Introduction », *Differences*, 1991, pp. Iii-xviii.
- DE LAURETIS Teresa *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington, 1987, tr. fr., « La technologie du genre », dans *Théorie queer et cultures populaires, De Foucault à Cronenberg*, La Dispute, Paris, 2007, pp. 37-93.
- DE ZEGHER Catherine, « Radical Transformations : Claude Cahun and the Masquarade of the Womanliness », dans *Inside the Visible*, MIT Press, Cambridge, 1996 (Catalogue)
- DOANE Mary Ann, « Woman's Stake: Filming the Female Body », *October*, vol n°17, été 1981, pp. 22-36, repris dans PENLEY Constance (sous la direction de), *Feminism and Film Theory*, Routledge, New York, 1988, pp. 216-228.
- DOCTER F. Richard, *Becoming a Woman : A Biography of Christine Jorgensen*, The Haworth Press, New York-Londres, 2008.
- ERENS Patricia (sous la direction de), *Issues in Feminist Film Criticism*, Indiana University Press, Bloomington, 1990, pp. 28-40. Tr. fr. partielle, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *Cinémaction*, n° 57, 1993.
- FABE Marilyn, « *The House of Science: A Museum of False Facts: Feminist Polemics Through Film Poetry* », *Wide Angle*, vol. 14, nn° 3-4, juillet-octobre 1992, pp. 140-144.
- FISCHER Lucy, « The Lady Vanishing : Women, Magic and the Movies », *Film Quarterly*, vol. 33, n° 1,

automne 1979, pp. 30-40.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*, Tome I, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

FOUCAULT Michel, « Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur du corps », *La Quinzaine Littéraire*, n° 247, janvier 1977, pp. 4-6, repris dans id. *Dits et Écrits*, Tome III (1976-1979), Gallimard, Paris, 2001, texte n° 197, pp. 228-236.

FREYER Ellen, « Formalist Cinema : Artistic Suicide in the Avant-Garde », *The Velvet Light Trap*, n° 13, automne 1974, pp. 47-49.

GRINO Claire, « Beatriz Preciado », *Inter : art actuel*, n° 112, 2012, pp. 23-29.

HAMMER Barbara, « James Sibley Watson / Barbara Hammer. X-Rated, X-Rays : Motion pictures by James Sibley Watson », Hamm B. USA (réf. Archive Light Cone).

HAMMER Barbara, *Hammer ! Making Movies Out of Sex and Life*, New York, The Feminist Press at the City University of New York, New York, 2010.

HANDLON Lindley, « Female Rage : The Films of Su Friedrich », *Millennium Film Journal*, n° 12, printemps 1983, pp. 78-86.

HARAWAY Donna, *Modest_Witness@Second Millennium. FemaleMan©Meets_Oncomouse*, Routledge, New York-Londres, 1997.

HARAWAY Donna « Situated Knowledge : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspectives », dans *Feminist Studies*, vol.14, n° 3, automne 1988, pp. 575-599, tr. fr., « Savoir situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », dans HARAWAY Donna, *Manifeste Cyborg et autres essais. Sciences – Fictions – Féminismes, Exils*, Paris, 2007, pp. 107-142.

HAUG Kate, « Femme Experimentale : Interview with Carolee Schneemann, Barbara Hammer, Chick Strand », numéro spécial de la revue *Wide Angle*, vol. 20, n° 1, 1998.

HAUSMAN Bernice L., « Body, Technology, and Gender in Transsexual Autobiography », dans STRYKER Susan, WHITTLE Stephen (sous la direction de), *The Transgender Studies Reader*, Routledge, New York, 2006, pp. 335-362.

HOLMLUND Chris, « When Autobiography Meets Ethnography and Girl Meets Girl : The 'Dyke Docs' of Sadie Benning and Su Friedrich », dans HOLMLUND Chris, FUCHS Cynthia (sous la direction de), *Between the Sheets, In the Streets : Queer, Lesbian and Gay Documentary*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, pp. 127-143.

HOTTLE Andrew D., *The Art of the Sister Chapel: Exemplary Women, Visionary Creators, and Feminist Collaboration*, Ashgate Publishing, Farnham, 2014.

IRIGARAY Luce, *Speculum. De l'autre femme*, Minuit, Paris, 1974.

IRIGARAY Luce, *Ce sexe qui n'est pas un*, Edition de Minuit, 1977.

JOHNSTON Claire, « Women's Cinema as Counter-Cinema », dans id. (sous la direction de), *Notes on Women's Cinema*, Society for Education in Film and Television, London, 1975, repris dans NICHOLS Bill (sous la direction de), *Movies and Methods*, vol. I, University of California Press, Berkley, 1976, pp. 208-217.

JORGENSEN Christine, *Christine Jorgensen: A Personal Autobiography*, Cleiss Press, Berkley, (1967)

2000.

KAPLAN Ann, *Women and Film. Both Side of the Camera*, Routledge, New York-Londres, 1992.

KLEINHANS Chuck, « Barbara Hammer. Lyrics an History », dans BLAETZ Robin (sous la direction de) *Women's Experimental Cinema*, Duke University Press, Durham, 2007, pp. 167-188.

KOSOFKY SEDGWICK Eve, *Epistemology of the Closet*, University of California Press, Berkley/Los Angeles, 1991.

KOTZ Lis, « Un Unrequited Desire for the Sublime : Looking at Lesbian Representation Across the Works of Abigail Child, Cecilia Dougherty and Su Friedrich », dans GEVER Martha, GREYSON John, PARMAR Pratibha (sous la direction de), *Queer Looks: Perspectives on Gay and Lesbian Film and Video*, Routledge, New York, London, 1993, pp. 86-102.

KOYAMA Emy, « The Transfeminist Manifesto », dans DICKER Rory, PIEPMEIER Alison, *Catching a Wave, Reclaiming Feminism for the Twentieth-First Century*, Northeastern University Press, 2003.

KRAUSS Rosalind, *Cindy Sherman 1975-1993*, Rizzoli, New York, 1993.

KRAUSS Rosalind, « Le destin de l'informe », dans BOIS Yves-Alain, KRAUSS Rosalind (sous la direction de), *L'informe, Mode d'emploi*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996, pp. 223-242.

KRISTEVA Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

KUHN Annette, *Women's Picture, Feminism and Cinema*, Routledge, New York-Londres, 1982.

LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1973.

LAVIN Maude, « The Mess of History, or the Unclean Hannah Höch », dans *Hannah Höch*, (Catalogue), Whitechapel Gallery et Prestel, Munich, Londres, New York, 2014, pp. 88-96.

LEBRAT Christian, « Germaine Dulac et l'avant-garde : des années 1920 au cinéma structurel », *1895*, n° hors-série, été 2006.

LEPERLIER François, *Claude Cahun: L'écart et la métamorphose*, Jean-Michel Place, Paris, 1992.

LESAGE Julia, « The Political Aesthetic of the Feminist Documentary Film », dans ERENS Patricia (sous la direction de), *Issues in Feminist Film Criticism*, Indiana University Press, Bloomington, 1990, pp. 222-237.

LIPPARD Lucy R., « Transformation Art », *Ms*, Vol. 4, n°4, 1975, repris sous le titre de « Making-Up : Role Playing and Transformation in Women's Art », dans id., *The Pink Glass Swan. Selected Essays in Feminist Art*, The New York Press, New York, 1995.

LIPPARD Lucy R., « Scattering Selves », dans RICE Shelley (sous la direction de), *Inverted Odysseys : Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, MIT Press, MA, London, 1999, pp. 27-42.

MAYNE Judith, « Su Friedrich's Swimming Pool », dans id., *Framed : Lesbians, Feminists and Media Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000, pp. 193-211.

MELLENCAMP Patricia, *Indiscretions : Avant-Garde, Film and Feminism*, Indiana University Press, Bloomington, 1990.

MICHELSON Annette, « On the Eve of the Future : The Reasonable Facsimile and the Philosophical Toy », *October*, n° 29, été 1984, pp. 1-22.

MONEY John, EHRHARDT Anke A., *Man and Woman, Boy and Girl. The Differentiation of Gender Identity from Conception to Maturity*, Johns Hopkins Press, Baltimore, 1972.

MONTERLAY Michèle, « Inquiry into Femininity », *m/f*, n°1, 1978.

MULVEY Laura, « A Phantasmagoria of the Female Body : The Work of Cindy Sherman », *New Left Review*, n° 188, juillet-août 1991, pp. 137-150, repris dans DURAND Régis (sous la direction de), *Cindy Sherman*, Flammarion, Paris, 2006.

MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, automne 1975, pp. 6-18, repris dans id., *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington, 1989, pp. 14-26.

MULVEY Laura, « Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946) », dans id., *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington, 1989 pp. 29-39.

NEWTON Esther, *Mother Camp: Female Impersonators in America*, University of Chicago Press, Chicago, 1971.

PANELLI Martina, « Il corpo come confine. Cartografie sessuali dell'Occidente a partire dall'analisi di *Christine in the Cutting Room* (2013, Susan Stryker) », dans Federica Villa (sous la direction de), « Tracciati autobiografici tra cinema, arte e media », *op. cit.*, pp. 66-72.

PENLEY Constance, BERGSTROM Janet, « The Avant-Garde: Histories and Theories », *Screen*, vol. 19, n° 3, 1978, pp. 113-128, repris dans NICHOLS Bill (sous la direction de), *Movie and Methods*, vol. 1, University of California Press, Berkeley, pp. 287-303.

PETROLLE Jean, WRIGHT WEXMAN Virginia (sous la direction de), *Women and Experimental Filmmaking*, University of Illinois Press, Champaign, 2005.

PRAVADELLI, Veronica, *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Marsilio, Venezia, 2007.

PRECIADO Beatriz (Paul B.), « Pharmaco-pornographic Politics: Towards a New Gender Ecology », *Parallax*, vol. 14, n° 1, 2008, pp. 105-117.

PRECIADO Beatriz (Paul B.), *Testo Yonqui*, Espasa Calpe, Barcelone, 2008, tr. fr., *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, Grasset, Paris, 2008.

PRECIADO Beatriz (Paul B.), *Pornotopie : Playboy et l'invention de la sexualité multimédia*, Climats, Paris, 2011.

PRECIADO Beatriz (Paul B.), « Je m'obstine à faire de Foucault une lecture queer », interview de Cécile Daumas à Preciado publiée sur *Libération* le 20 juin 2014.

PRECIADO Paul B., « Pop Quiz : Paul B. Preciado on the Bruce Jenner Interview », *Artforum on-line*, <http://artforum.com/slant/id=52053>

PRECIADO Paul B., « Mon corps n'existe pas », *Libération*, 26 juin 2016.

RABINOVITZ Lauren, *Points of Resistance : Women, Power & Politics in the New Avant-Garde Cinema (1943-71)*, University of Illinois Press, Champaign, 1991.

RAYMOND Janice, *The Transsexual Empire : The Making of She-Male*, Teachers College Press, New York,

1994.

RICE Shelley (sous la direction de), *Inverted Odysseys : Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, MIT Press, MA, London, 1999.

RICE Shelley, « Inverted Odysseys », dans id. (sous la direction de), *Inverted Odysseys : Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, MIT Press, MA, London, 1999, pp. 3-26.

RIVIÈRE Joan, « Womanliness as a Masquerade », dans *The International Journal of Psychoanalysis*, n° 10, 1929, pp. 303-313, repris dans HAMON Marie Christine, *Féminité mascarade : études psychanalytiques*, Seuil, Paris, 1994, pp. 197-213.

ROSENBERG Jan, « Women's Reflections : The Feminist Film Movement », *Studies in Cinema*, n° 22, UMI Press, Ann Arbor (Michigan), 1983.

SCHOPPMANN Claudia, *Days of Masquerade, Life Stories of Lesbians During the Third Reich*, Columbia University Press, New York, 1996.

SCOTT-DIXON Krista, *Trans/Forming Feminism : Trans/feminist Voices Speaks Out*, Sumach Press, Toronto, 2006.

SINGER, T. Benjamin, « From the Medical Gaze to *Sublime Mutations* : the Ethics of (Re)viewing non Normative Bodies », dans STRYKER Susan, WHITTLE Stephen (sous la direction de), *The Transgender Studies Reader*, Routledge, New York, 2006, pp. 601-621.

SOLOMON-GODEAU Abigail, LASSALLE, Honor, « Surrealist Confession : Claude Cahun's Photomontages », *Afterimages*, n° 19, mars 1992.

SOLOMON-GODEAU Abigail, « The Equivocal 'I' : Claude Cahun as Lesbian Subject », dans RICE Shelley (sous la direction de) *Inverted Odysseys : Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, MIT Press, MA, London, 1999, pp. 11-125.

STEINBOCK Eliza, « The Violence of the Cut: Transsexual Homeopathy and Cinematic Aesthetics », dans Gender Initiativkolleg (Hg.), *Gewalt und Handlungsmacht : queer_feministische Perspektiven*, Campus Verlag gmbH, Frankfurt am Main, 2012.

STONE Sandy, « "The Empire" Strikes Back. A Posttranssexual Manifesto », dans EPSTEIN Julia, STRAUB Kristina, *Body Guards. The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, Routledge, New York, 1991, pp. 280-304.

STRYKER Susan, WHITTLE Stephen (sous la direction de), *The Transgender Studies Reader*, Routledge, New York, 2006.

STRYKER Susan, *Transgender History*, Seal Press, Berkeley, 2008.

STRYKER Susan, « *We Who Are Sexy* : Christine Jorgensen's Transsexual Whiteness in the Postcolonial Philippines », *Social Semiotics*, vol. 19, n° 1, 2009.

TERRY Jennifer, *An American Obsession: Science, Medicine, and Homosexuality in Modern Society*, University of Chicago Press, Chicago, 1999.

TURIM Maureen, « The Violence of Desire in Avant-Garde Film », dans PETROLLE Jean, WRIGHT WEXMAN Virginia (sous la direction de), *Women and Experimental Filmmaking*, University of Illinois Press, Champaign, 2005, pp. 71-90.

WALDMAN Diane, WALKER Janet (sous la direction de), *Feminism and Documentary, Visible Evidence*,

vol. 5, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999.

WARK Jayne, « Not Taking It at Face Value », dans *Martha Wilson Photo/Text Works, 1971-74*, catalogue de l'exposition à la Mitchell Albus Gallery de New York (22 mars - 26 avril 2008).

WEISS Andrea, *Vampires and Violets: Lesbian in the Cinema*, Jonathan Cape Publishers, Londres, 1992.

WILLIAMS Linda, « Film Body : An Implantation of Perversion », *Ciné-Tracts*, n° 12, hiver 1981, pp. 19-35, repris dans ROSEN Philip (sous la direction de), *Narrative, Apparatus, Ideology*, Columbia University Press, New York, 1986, pp. 507-534.

WILLIAMS Linda, *Hard Core. Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1989 (1999).

WILLIAMS Linda, *Porn Studies*, Duke University Press, Durham-Londres, 2004.

WILLIS Holly, « Uncommon History. An Interview with Barbara Hammer », *Film Quarterly*, vol. 47, n°4, été 1994, pp. 7-13.

Found footage, *remploi*, *réécriture*

– *Trafic*, n° 59, n° spécial consacré à Ken Jacobs, automne 2006.

ARTHUR Paul, « Lost and Found : American Avant-Garde Film in the Eighties », dans VOORHUIS Nelly (sous la direction de), *A Passage Illuminated: The American Avant-Garde Film (1980-1990)*, Stichting Mecano, Amsterdam, 1991, pp. 15-29.

BARON Jaimie, *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, Routledge, London-New York, 2014.

BASSAN Raphaël, « Les créations cinématographiques de Frédérique Devaux », *Bref, Le magazine du court-métrage*, n° 45, été 2000, pp. 17-18.

BEAUVAIS Yann, « Barbara Hammer », *Scratch* n° 8, octobre, 1985, pp. 33-40 (interview datée 13 août 1984).

BEAUVAIS Yann, « Cécile Fontaine », *Blimp*, n° 16, printemps 1991.

BEAUVAIS Yann, « Lost and Found », dans HAUSHEER Cecilia, SETTELE Christoph (sous la direction de), *Found Footage Films*, Lucerne, Viper – Zyklus Verlag, 1992, pp. 8-25.

BEAUVAIS Yann, « Cinéma mineur, de mœurs, d'humeur », *ArtPress*, n° 14, 1993, pp. 148-152.

BEAUVAIS Yann, « Le cinéma décollé », (Brochure) « Cinéma de Musée » concernant une rétrospective dédiée à Cécile Fontaine, Centre Pompidou, Paris, 1994.

BEAUVAIS Yann, *Found Footage*, (Catalogue) Jeu de Paume, Paris, 1995.

BEAUVAIS Yann, BOUHOURS Jean-Michel (sous la direction de), *Monter/Sampler. L'échantillonnage généralisé*, Scratch/Centre Pompidou, 2000.

BERTOZZI Marco, *Recycled Cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia, 2012.

BEUGNET Martine, KNOWLES Kim, « The Aesthetics and Politics of Obsolescence : Hand-made film in the era of the digital », *MIRAJ, Moving Image Review and Art Journal*, vol. 2, n° 1, avril 2013.

BIASIN Enrico, MAINA Giovanna, ZECCA Federico (sous la direction de), *Porn After Porn. Contemporary Alternative Pornographies*, Mimesis International, Milan, 2014.

BLÜMLINGER Christa, « Cultures de remploi – questions de cinéma », *Trafic* n° 50, été 2004, pp. 337-354.

BLÜMLINGER Christa, « Lumière, the Train and the Avant-Garde », dans STRAUVEN Wanda (sous la direction de), *The Cinema of the Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006, pp. 245-264.

BLÜMLINGER Christa, *Kino aus zweiter Hand: Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Vorwerk, Berlin, 2009, tr. fr. *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Klincksieck, Paris, 2013.

BLÜMLINGER Christa, « Esthétique de la décomposition », dans id., *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, pp. 49-55.

BLÜMLINGER Christa, « Cinéma d'avant-garde et cinéma des premiers temps : le paradigme de la répétition », dans id., *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, pp. 91-113.

BONET Eugeni (sous la direction de), *Desmotaje : Film, Video/Apropiación, Reciclaje*, (Catalogue) IVAM, Valencia, 1992.

BORDINA Alessandro, CAMPANINI Sonia, MARIANI Andrea (sous la direction de), *L'archivio / The Archive*, actes du XVIII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema / International Film Studies Conference (Udine, 5-7 avril 2011), Forum, Udine, 2012.

BRENEZ Nicole, Pip Chodorov, « Cartographie du Found Footage », *Exploding*, hors-série, *Ken Jacobs. Tom, Tom, The Piper's Son*, Exploding/Re:voir, Paris, 2000, pp. 97-109.

BRENEZ Nicole, LEBRAT Christian, (sous la direction de), *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma expérimental en France*, Cinémathèque française/Mazzotta, Paris, Milan, 2001.

BRENEZ Nicole, RAYMOND Pauline, « Retours d'images – débuts du cinéma et pratiques du remploi », *Cinegrafie*, n° 14, 2001, pp. 234-241.

BRENEZ Nicole, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », *CINÉMAS*, vol. 13, nn° 1-2, automne 2002, pp. 49-67.

BUCHAN Suzanne, « Introduction : Pervasive Animation », dans id. (sous la direction de), *Pervasive Animation*, Routledge, New York-Londres, 2013, pp. 1-23.

BURSI Giulio, VENTURINI Simone (sous la direction de), *Quel che brucia (non) ritorna. What Burns (Never) Returns: Lost and Found Films*, Campanotto, Udine, 2011.

CABAÑAS Kaira M., *Off-Screen Cinema: Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde*, University of Chicago Press, Chicago, 2014.

CAMPER Fred, « The End of Avant-Garde Film », *The Millennium Film Journal*, nn° 16-17-18 (automne/hiver 1986, 1987), pp. 99-124.

CAVALLOTTI Diego, GIORDANO Federico, QUARESIMA Leonardo, (sous la direction de) *A History of*

Cinema Without Names. A Research Project, actes du XXII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema / International Film Studies Conference (Udine, 18-20 mars 2015), Mimesis International, Milano, 2016.

CENSI Rinaldo, *Copie originali, Iperrealismi tra pittura e cinema*, Johan-Levi, Monza, 2014.

CHERCHI USAI Paolo, *The Death of Cinema*, British Film Institute, Londres, 2001.

CHRISTIE Ian, « Tom, Tom, the Piper's Son/Imitation of life », *Sight and Sound*, vol. 18, British Film Institute, Londres, août 2008, pp. 30-37.

DANESI Fabien, *Le cinéma de Guy Debord ou la négativité à l'œuvre*, Paris Expérimental, Paris, 2011.

DEBORD Guy, *Rapport sur la construction des situations*, Mille et une Nuits, Paris, (1957) 1999.

DE GAETANO Roberto, « L'inarchivable », *Fata Morgana*, n° 2, « Archivio », mai-août 2007, pp. 107-114.

DE KUYPER Eric, « Fragments de l'histoire du cinéma. Quelques remarques sur la problématique du fragment », *Hors cadre*, n° 10, 1992, pp. 45-52.

DERRIDA Jacques, *Mal d'archive, une impression freudienne*, Galilée, Paris, 1995.

DEVAUX Frédérique, *Le cinéma lettriste (1951-1991)*, Paris Expérimental, Paris, 1992.

DEVAUX Frédérique, *Entretiens avec Isidore Isou*, La Bartavelle, Charlieu, 1992.

DEVAUX Frédérique, *Le Traité de bave et d'éternité d'Isidore Isou*, Yellow Now, Crisnée, 1994.

DEVAUX Frédérique, « Je veux un paradis ou un enfer pour moi tout seul », dans BRENEZ Nicole, LEBRAT Christian (sous la direction de), *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimentale en France*, Cinémathèque Française/Mazzotta, Paris, 2001, pp. 197-199.

DEVAUX Frédérique « Le continent des signes », dans THOUVENEL Éric, CONTANT Carole, *Fabriques du cinéma expérimental*, Paris Expérimental, Paris, 2014, pp. 25-36.

DEVAUX YARI Frédérique, *De la naissance du cinéma kabyle au cinéma amazigh*, L'Harmattan, Paris, 2016.

DEVILLE Vincent, *Les formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*, PUR, Rennes, 2014.

FAROCKI Harun, *Harun Farocki. Reconnaître et Poursuivre*, textes réunis et introduits par BLÜMLINGER Christa, TH.TY., Courbevoie, 2002.

FEDERICI Francesco, G. SABA Cosetta (sous la direction de), *Art and Cinema as Archive. Form, Medium, Memory*, Mimesis International, Milan, 2014.

FEDERICI Francesco, « Archive, Found Footage, Exhibition. The Process of Reusing », dans FEDERICI Francesco, G. SABA Cosetta (sous la direction de), *Art and Cinema as Archive. Form, Medium, Memory*, Mimesis International, Milan, 2014, pp. 109-130.

FONTAINE, Cécile, « Technique sèche et technique humide », dans BRENEZ Nicole, MCKANE Miles (sous la direction de), *Poétique de la couleur. Une histoire du cinéma expérimental. Anthologie*, Auditorium du Louvre, Paris, Institut de l'image, Aix-en-Provence, 1995, pp. 149-151.

FOSSATI Giovanna, *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition*, Amsterdam University

Press, Amsterdam, 2009.

FOSSATI Giovanna, « Found Footage, Filmmaking, Film Archiving and New Participatory Platforms », dans BLOEMHEUVEL Marente, FOSSATI Giovanna, GULDEMOND Jaap (sous la direction de), *Found Footage : Cinema Exposed*, Amsterdam University Press/EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam, 2011, pp. 177-184.

GIRARD Bernard, *Lettrisme – L'ultime avant-garde*, Les presses du réel, Dijon, 2010.

GUÉZENGAR Florent, « De la naissance du cinéma kabyle », *Cahiers du Cinéma*, n° 722, mai 2016.

GUNNING Tom, « La pulsation de la dernière machine », dans *Is This What You Were Born For ?*, Metis Press, Genève, 2011, pp. 15-37.

HABIB André, « Aura, Destruction et Reproductibilité », *Hors Champ*, 9 juillet 2008, <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article305>.

HABIB André, *L'Attrait de la ruine*, Yellow Now, Crisnée, 2010.

HABIB André, MARIE Michel (sous la direction de), *L'avenir de la mémoire – Patrimoine, restauration et réemploi cinématographiques*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2013.

HABIB André, « Le cinéma de réemploi considéré comme une 'archive'. L'exemple de *A Trip Down Market Street* (1906) et *Eureka* (1974) », dans HABIB André, MARIE Michel (sous la direction de), *L'avenir de la mémoire – Patrimoine, restauration et réemploi cinématographiques*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2013, pp. 147-158.

HABIB André, « Archives, mode de réemploi. Pour une archéologie du *found footage* », *CINÉMAS*, vol. 24, n° 2-3, printemps 2014, pp. 97-122.

HAUSHEER Cecilia, SETTELE Christoph (sous la direction de), *Found Footage Films*, (Catalogue) Lucerne, Viper – Zyklop Verlag, 1992.

HOBERMAN Jim, « Fear and Trembling at the Whitney Biennial », *The Village Voice*, 16 juin 1987, repris dans id., *Vulgar Modernism: Writing on Movies and Other Media*, Philadelphia, Temple University Press, 1991.

JENKINS Bruce, « Gently Down the Stream », *Millennium Film Journal*, nn° 16-17-18, automne/hiver 1986-1987, pp. 195-198.

LEMAÎTRE Maurice, *Le café-cinéma Lemaître. Huit films lettristes 1967-1969*, Paris Expérimental, Paris, 2004.

LEMAÎTRE Maurice, *Avant toute nouvelle interview. Le syncinéma, la ciné-hypergraphie et le film imaginaire*, Paris Expérimental, Paris, 2005.

LEMAÎTRE Maurice, *Œuvres de cinéma (1951-2007)*, Paris Expérimental, Paris, 2007.

MACDONALD Scott, « Text As Image in Some Recent North American Avant-Garde Films », *Afterimage* vol. 13, n° 8, mars 1986, pp. 9-20.

MACDONALD Scott, « Avant-Garde Cinema as Discourse », *Journal of Film and Video*, vol. 40, n° 2, printemps 1988, pp. 33-42.

MACDONALD Scott, « Su Friedrich : Reappropriations », *Center Quarterly*, n° 35, printemps, 1988, pp. 34-42.

- MACDONALD Scott, « Daddy Dearest », *The Independent*, décembre 1990, pp. 28-33.
- MACDONALD Scott, *A Critical Cinema 2: Interviews with Independent Filmmakers*, University of California Press, Berkley, 1992.
- MACDONALD Scott *Screen Writings, Scripts and Texts by Independent Filmmakers*, Berkley-London, University of California Press, 1995.
- MACDONALD Scott, « Experimental Cinema in the 1980s », dans PRINCE Stephen, *A New Pot of Gold : Hollywood Under the Electronic Rainbow, 1980-1989*, University of California Press, Berkley-Londres, 2002, pp. 390-444.
- MACDONALD Scott, *A Critical Cinema : Interviews with Independent Filmmakers 5*, University of California Press, Berkley-London, 2006.
- MASI Stefano, *Cécile Fontaine, Décoller le monde*, Cahiers de Paris Expérimental, Paris, 2003.
- MOULIN Joëlle, « Maurice Lemaître et l'hyperautobiographie (*Vies de M.B. V : Tunisie, Tunisie* », dans BRENEZ Nicole, LEBRAT Christian, (sous la direction de), *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma expérimental en France*, Cinémathèque française/Mazzotta, Paris, Milan, 2001, pp. 200-202.
- NOORDEGRAAF Julia, G : SABA Cosetta, LE MAÎTRE Barbara, HEDIGER Vinzenz (sous la direction de), *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2013.
- NACER B., « Frédérique Devaux à Bouaidel », Interview réalisée pour *La Dépêche du Kabylie. Le journal des hommes libres*, 16 mai 2005.
- OLESEN Christian, « Found footage photogénie: An interview with Elif Rongen-Kaynakçi and Mark-Paul Meyer », *Necsus. European Journal of Media Studies*, «Waste », automne 2013, http://www.necsus-ejms.org/found-footage-photogenie-an-interview-with-elif-rogen-kaynakci-and-mark-paul-meyer/#_edn1
- PERNIOLA Mario, *I situazionisti: il movimento che ha profetizzato la società dello spettacolo*, Castelvechi, Roma, 2005.
- PETERSON James, *Dreams of Chaos, Visions of Order. Understanding the American Avant-garde Cinema*, Wayne State University Press, Detroit, 1994.
- PRAMAGGIORE Maria, « Chick Strand's Experimental Ethnography », dans BLAETZ Robin (sous la direction de) *Women's Experimental Cinema*, Duke University Press, Durham, 2007, pp. 188-211.
- SANDUSKY Sharon, « The Archeology of Redemption : Toward Archival Film », *Millennium Film Journal*, n° 26, 1992, pp. 2-25.
- SITNEY P. Adam, « Image and Title in Avant-Garde Cinema », *October*, n° 11, hiver 1979, pp. 97-112.
- SITNEY P. Adam, *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-2000*, Oxford University Press, New York, (1974) 2002.
- THOUVENEL Éric, « How 'Found Footage' Films Made Me Think Twice about Film History », *Cinéma & Cie*, n° 10, printemps 2008, pp. 97-103.
- THOUVENEL Éric, CONTANT Carole, *Fabriques du cinéma expérimental*, Paris Expérimental, Paris, 2014.
- TSCHERKASSKY Peter (sous la direction de), *Blimp*, n° 16, spécial « Filme aus gefundenem Material »,

printemps 1991.

WEES William C., *Words and Moving Images, Essays on Verbal and Visual Expression in Film and Television*, Mediatexte, Montréal, 1984.

WEES William C., *Recycled Images : the Art and the Politics of Found Footage Films*, Anthology of Film Archives, New York, 1993.

WEES William C., « Let's Set the Record Straight: The International Experimental Film Congress, Toronto, 1989 », *Canadian Film Journal – Revue canadienne d'études cinématographiques*, n° 9, 2000, pp. 101-116.

WEES William C., « No More Giants », dans PETROLLE Jean, WRIGHT WEXMAN Virginia (sous la direction de), *Women and Experimental Filmmaking*, University of Illinois Press, Champaign, 2005, pp. 19-43. L'article a été publié également avec le titre de « Carrying On : Leslie Thornton, Su Friedrich, Abigail Child and American Avant-Garde Film of the Eighties », *Canadian Journal of Film Studies – Revue canadienne d'études cinématographiques*, vol. 10, n° 1, printemps 2001, pp. 70-95.