

## CINEMA & Cie

*International Film Studies Journal*  
New Series

### Editorial Board

Richard Abel (University of Michigan)  
François Albera (Université de Lausanne)  
Rick Altman (University of Iowa)  
Jacques Aumont (Université de Paris III)  
Sandro Bernardi (Università di Firenze)  
Nicole Brenez (Université de Paris I)  
Thomas Elsaesser (Universiteit van Amsterdam)  
André Gaudreault (Université de Montréal)  
Tom Gunning (University of Chicago)  
Malte Hagener (Friedrich-Schiller-Universität Jena)  
Vinzenz Hediger (Ruhr Universität Bochum)  
François Jost (Université de Paris III)  
Michèle Lagny (Université de Paris III)  
Marc-Emmanuel Melon (Université de Liège)  
Lauren Rabinovitz (University of Iowa)  
Vicente Sánchez-Biosca (Universitat de València)  
Irmbert Schenk (Universität Bremen)  
François Thomas (Université de Paris III)

### Editorial Staff

Coordination: Francesco Pitassio (Università degli Studi di Udine)  
Teresa Castro, Evgenia Giannouri (Université de Paris III), Alice Autelitano, Cosetta Saba, Laura Vichi, Federico Zecca (Università degli Studi di Udine)  
and Frances Guerin (University of Kent at Canterbury), Veronica Innocenti, Valentina Re, (Università di Bologna), Dick Tomasovic (Université de Liège), Jennifer Wild (Université de Paris III)

### Directed by:

Francesco Casetti (Università Cattolica, Milano)  
Lorenzo Cuccu (Università degli Studi di Pisa)  
Philippe Dubois (Université de Paris III)  
Leonardo Quaresima (Università degli Studi di Udine)

CINEMA & Cie is promoted by:  
International Ph.D. Program: "Etudes audiovisuelles: Cinéma, musique, arts visuels, communication" (Università di Udine, Université de Paris III, Università Cattolica, Milano, Università di Pisa)



The editors would like to thank Fondazione Alasca (Bergamo) for their help.

### Subscription to CINEMA & Cie:

1 year (two issues) € 30,00  
2 years (four issues) € 58,00  
Extra-european orders add € 5,00 per year  
Send orders to:  
Editrice Il Castoro  
Viale Abruzzi 72 - 20131 Milan  
Tel. +39 02 29 51 35 29  
Fax + 39 02 29 52 98 96  
ISBN 88-8033-389-5

Foto di copertina: Psycho (G. Van Sant, 1998)

# CINEMA & Cie

*International Film Studies Journal*

No. 8, New series, Fall 2006

*Cinéma et art contemporain / Cinema and Contemporary Visual Arts*

Edited by/Sous la direction de Philippe Dubois





## CONTENTS/TABLE DES MATIERES

<i>Avant-propos / Foreword</i>	9
CINEMA ET ART CONTEMPORAIN / CINEMA AND CONTEMPORARY VISUAL ARTS	
<i>Un "effet cinéma" dans l'art contemporain</i> Philippe Dubois	15
<i>L'Esprit muséal des images contemporaines</i> Barbara Le Maître	27
<i>Kaleidoscopic Perception. The Multiplication of Surfaces and Screens in Media and Culture</i> Malte Hagener	37
<i>Conversation with Mark Lewis</i> Ylmaz Dziewior	49
<i>La Marche des images</i> Evgenia Giannouri	58
<i>A Cartography of Gestures. Notes About an Installation (Yervant Gianikian &amp; Angela Ricci Lucchi, La marcia dell'uomo)</i> Christa Blümlinger	70
<i>X Characters. Shifting Identities</i> Constanze Ruhm	76
<i>La Mise en scène cinématographique comme installation</i> Luc Vancheri	88
<i>Œuvre, film, installation: These Are Not My Images de Irit Batsry</i> Sandra Lischi	95
<i>Mur, murs: l'œuvre récente de Chantal Akerman</i> Mathias Lavin	101

<i>Gina Pane, cinéma des vestiges ou blessure de dis-position</i> Sun-jung Yeo	111
<i>Infinite Rotations on a Finite Frame: A Tacita Dean Tryptich</i> Frances Guerin	119
<i>Benjamin's Crisis of Aura and Digital Media</i> Jay David Bolter, Blair MacIntyre, Marybeth Gandy, Petra Schweitzer	135
<i>Livre d'images</i> Raymond Bellour	147
<i>Autour de art/tapes/22. Penser la préservation de la bande vidéo. Une introduction</i> Cosetta Saba	160
<i>Preserving Video Art, a Work in Progress: art/tapes/22 Collection of Asac-La Biennale</i> Alessandro Bordina, Simone Venturini	170
<b>BANDE A PART</b>	
<i>Le Mouvement des images</i> Philippe-Alain Michaud	183
<b>NEW STUDIES</b>	
<i>Les Archives de la Planète: un atlas cinématographique</i> Teresa Castro	195
<i>Critical Editions of Films on Digital Formats</i> Natasha Drubek-Mayer, Nikolaj Izvolov	203
<b>PROJECTS &amp; ABSTRACTS</b>	
<i>Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III</i> <i>Activités de recherche</i>	217
<i>Soutenances de thèses</i>	229
(Camille Deprez / Ph.D. Thesis Abstract)	234
(Laurent Leforestier / Ph.D. Thesis Abstract)	235
<i>Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano</i> <i>Research Programs</i>	236
<i>Ph.D. Thesis</i>	242
(Luca Malavasi / Ph.D. Thesis Abstract)	244
(Massimo Scaglioni / Ph.D. Thesis Abstract)	246

<i>Università degli Studi di Pisa</i>	
<i>Activités de recherche</i>	247
<i>Soutenances de thèses</i>	248
(Simonetta Cargioli / Ph.D. Thesis Abstract)	250
<i>Università degli Studi di Udine</i>	
<i>Research Programs</i>	251
<i>Ph.D. Thesis</i>	258
<i>XIV Udine International Film Studies Conference</i>	
The Ages of the Cinema. Criteria and Models for the Construction of Historical Periods (Udine, March 20-22, 2007)	259
<i>V MAGIS - Gradisca Film Studies Spring School</i>	
Cinema and Contemporary Visual Arts II (Gradisca d'Isonzo, March 23-30, 2007)	262
<i>International Professional Master's Degree Program in Audiovisual Media</i> <i>(Curators, Programmers, Archivists, Restorers and Preservation Experts)</i>	264
<i>Critical Editions of Films and New Digital Techniques</i>	268



## AVANT-PROPOS / FOREWORD

A partir de ce numéro *CINÉMA & Cie* devient la revue officielle du "Doctorat international en Etudes audiovisuelles: cinéma, musique, arts visuels, communication" des Universités de Paris III-Sorbonne Nouvelle, Udine, Milano-Cattolica, Pisa. Ce réseau souhaite s'élargir, à courte échéance, en intégrant des autres partenaires en vue de créer à terme un véritable Doctorat Européen en Etudes cinématographiques et audiovisuelles.

La nouvelle formule de la revue confirme les principales orientations qui ont caractérisé jusqu'ici l'activité de *CINÉMA & Cie*, énoncées déjà dans le premier numéro de la revue:

- Exploration des rapports entre le cinéma et les autres arts;
- Liaison entre orientation historico-philologique et théorico-esthétique;
- Confrontation entre méthodologies narratologiques et iconographiques;
- Intérêt pour la dimension communicative et économique du cinéma, pour l'histoire de la réception, les théories du spectacle, l'instance technologique;
- Intérêt pour le cinéma des premiers temps et le cinéma muet en général, mais surtout pour les relations entre le cinéma des premiers temps, le cinéma muet et le cinéma contemporain, avec la conviction que les théories du cinéma muet puissent constituer des points de référence précieux pour une théorie du cinéma contemporain.

En particulier, en liaison étroite avec les principaux domaines de recherche du Doctorat international, la revue va travailler sur:

- Les relations entre cinéma et art contemporain;
- La dimension plurielle du film (au niveau historique et esthétique);
- Le cinéma et l'écriture (critique et scénario);
- Les principes et la méthodologie de l'analyse de film.

Chaque numéro de la revue se composera d'une section monographique principale (un dossier d'une dizaine de contributions au moins, sur un thème, une problématique, un corpus donné); d'une partie consacrée à des contributions originales sur des sujets singuliers (*New Studies*); d'un essai iconographique, réalisé notamment en collaboration avec des archives, une cinémathèque ou un musée (*Bande à part*); d'une section institutionnelle qui présentera les projets, équipes, thèmes, programmes d'activités des Centres de Recherche des universités partenaires du Doctorat International, y inclus les listes des thèses de doctorat soutenues dans ce domaine, les journées d'études et workshops organisés dans l'année, etc. (*Projects and Abstracts*); des compte-rendus d'ouvrages ou de thèses récentes proposés par les membres de l'Editorial Board de la revue (*Selected by*).



Le français et l'anglais seront les deux langues de la publication (selon un équilibre relatif des deux). La périodicité sera semestrielle.

L'Editorial Board va s'enrichir de nouveaux membres: Jacques Aumont, Nicole Brenez, Malte Hagener, Vinzenz Hediger, Marc-Emmanuel Melon, François Thomas.

La Direction de la revue est désormais confiée à: Francesco Casetti, Lorenzo Cuccu, Philippe Dubois, Leonardo Quaresima.

*Starting from the present issue, CINÉMA & Cie becomes the official journal of the Ph.D. program "Doctorat international en Etudes audiovisuelles: cinéma, musique, arts visuels, communication", promoted by the universities Paris III-Sorbonne Nouvelle, Udine, Milano-Cattolica and Pisa. In the foreseeable future, this network aims at a possible broadening, welcoming other partners with a common task: a full European Ph.D. program in Film and Media Studies.*

*The new focus of the journal confirms the main activities and research already started by CINÉMA & Cie, in its first issue:*

- *Inquiry of the relationships between cinema and other arts;*
- *Convergence of a historical-philological and theoretical-aesthetic approach;*
- *Confrontation between narratological and iconographic perspectives;*
- *Particular attention on the communicational and economic perspectives of cinema, for the history of its reception, the theories of representation, and the technological aspect;*
- *Specific interest in early cinema and, more generally, silent cinema, especially as they compare with contemporary cinema. As a matter of fact, we are convinced that theories of silent cinema constitute a valuable reference for a contemporary cinema theory.*

*In intimate relation to the main research areas of the international Ph.D. program, the journal will specifically work on the following topics:*

- *Interconnections of cinema and contemporary arts;*
- *Cinema's multiple dimensions, from a historical and aesthetic point of view;*
- *Cinema and writing (critics, screenplays);*
- *Film analysis methods and principles.*

*Every issue of the journal will be composed of different parts: a monographic section (a dossier made of at least twelve contributions focused on a topic, a problem, a given corpus); a section devoted to particular readings of a single topic (New Studies); an iconographic essay, realised thanks to the collaboration of archives, film archives and museums (Bande à part); an institutional section, whose purpose is the diffusion of projects, teams, themes and programs of the research centres working in the academic partners of the international Ph.D. program. A part of this last section will be devoted to Ph.D. dissertations in this area, seminars and workshops organised during the academic year, etc. (Projects and Abstracts); a section of reviews of dissertations and/or remarkable essays, proposed by the members of the Editorial Board (Selected by).*

*French and English are the languages of the journal, with a variable balance between the two. The journal is published twice a year.*

*The Editorial Board is happy to welcome its new members: Jacques Aumont, Nicole Brenez, Malte Hagener, Vinzenz Hediger, Marc-Emmanuel Melon, François Thomas. The editors-in-chief of the journal are: Francesco Casetti, Lorenzo Cuccu, Philippe Dubois, Leonardo Quaresima.*



CINEMA ET ART CONTEMPORAIN  
CINEMA AND CONTEMPORARY VISUAL ARTS



## UN "EFFET CINEMA" DANS L'ART CONTEMPORAIN

Philippe Dubois, Université de Paris III/CRECI

### Deux expositions symptomatiques et symétriques du Centre Pompidou

Que l'art contemporain international, à tous les niveaux et de toutes les façons, soit actuellement "envahi" par ce que j'appelle un *effet cinéma*, c'est une évidence massive, encombrante, "à la mode". Irritante autant qu'intrigante. Toute l'actualité artistique en témoigne. Un seul exemple incarne parfaitement ce phénomène: le Centre Pompidou programme actuellement (avril/mai 2006) deux événements, importants et significatifs, dont on ne peut que constater la posture quasi symétrique: d'un côté l'exposition "Le mouvement des images. Art, cinéma" dont le concepteur et curateur est l'historien d'art Philippe-Alain Michaud. Cette exposition se définit comme une *revisitation* des pièces des collections du Musée National d'Art Moderne, à la lumière des formes et des "pensées du cinéma", une lumière à la fois réelle et virtuelle, littérale et métaphorique. Elle s'efforce de réfléchir sur cette question: comment et en quoi peut-on dire que "le cinéma" (avec tous les guillemets qu'il faut) informe, nourrit, influence, travaille, inspire, irrigue (plus ou moins souterrainement) les œuvres (peintures, sculptures, photographie, architecture, design, installations, performances, vidéos) d'une série d'artistes plasticiens du XXème siècle (de Matisse à Picasso, de Barnett Newman à Frank Stella, de Bustamante à Robert Longo, de Chris Burden à Wolfgang Laib, etc.), qu'a priori on n'aurait pas nécessairement mis "du côté du cinéma". Question passionnante, ouverte, audacieuse, qui s'organise autour de quatre configurations structurantes, définies comme quatre "composantes du cinéma" (le défilement, la projection, le récit et le montage), et qui est évidemment très symptomatique de cet "effet cinéma" dont je parle. Cette exposition est elle-même accompagnée d'une rétrospective de films expérimentaux, anciens et récents, faisant eux aussi parties des collections du Musée et programmés (en salle) thématiquement selon les mêmes configurations. Dans le même temps (ou presque), sans qu'on sache si ce sont les hasards de la programmation ou si c'est un acte volontaire, de l'autre côté donc, le même Centre Pompidou présente une autre exposition, qui fut très attendue et s'avère assez décevante, entièrement conçue et élaborée par Jean-Luc Godard (avec l'aide de Dominique Paini). Cette exposition devait s'intituler "*Collage(s)* de France. Archéologie du cinéma, d'après JLG" (par référence/révèrece au vieux fantasme de Godard d'entrer au "*Collège de France*") mais s'appelle finalement "*Voyage(s)* en utopie, Jean-Luc Godard, 1946-2006. A la recherche d'un théorème perdu". S'inscrivant dans le prolongement scénographié des *Histoire(s) du cinéma*, il s'agit cette fois d'une "exposition de cinéaste" construite toute entière comme une vaste installation, rêvée et inachevée, une sorte de chantier cacophonique, plein de traces et de fragments épars, de morceaux de textes, d'images et de sons (cinéma, peinture, littérature,

musique) présentés de toutes les manières possibles (maquettes en série, et même en abyme, écrans plus ou moins miniatures dans toutes les positions, reproductions multiples, pièces abandonnées, etc.). Le tout organisant une sorte de collage de ruines à partir d'une vision à la fois poétique, métaphysique et géopolitique du cinéma traversé de ses innombrables rapports à l'art. Une exposition elle aussi accompagnée d'une rétrospective (intégrale et en salle) des films de (et sur, et avec) l'auteur. Au total donc, deux grandes expositions, pratiquement simultanées, dans le même haut lieu symbolique de l'art, et qui se répondent comme le recto et le verso d'une même problématique feuilletée, celle des rapports, complexes, entre cinéma et art contemporain. Si on veut schématiser: d'un côté, le cinéma dans l'art, de l'autre l'art dans le cinéma. L'art comme cinéma et le cinéma comme art. C'est-à-dire: le cinéma VIRGULE art contemporain. C'est la virgule qui est l'essentiel. Parce qu'elle fait pivot entre "cinéma" et "art contemporain" et laisse ouvert dans tous les sens le lien entre les deux pôles.

Donc, je le répète, et ce n'est pas nouveau, cela remonte au moins au début ou au milieu des années 90: le monde de l'art contemporain se trouve de plus en plus marqué par cette présence insistante de ce qu'on pourrait appeler un "effet cinéma", un "effet cinéma" à la fois profond et superficiel, souvent monumental, voire fétichiste, éventuellement poétique, parfois intelligent, sinon sensible. Un "effet cinéma" dans tous les cas extrêmement diversifié et multiforme. Un "effet cinéma" qui opère à tous les niveaux: au plan institutionnel, au plan artistique et au plan théorique (ou critique). Je voudrais, dans cette simple présentation introductive essayer de *poser* les choses. Non pas analyser tel ou tel aspect particulier, ou me plonger dans telle ou telle démarche singulière (de musée, d'exposition, d'artiste, d'œuvre). Non, je voudrais seulement traiter de cet "effet cinéma" comme phénomène d'ensemble: me placer dans une perspective panoramique et catégorielle d'une part (poser un cadre et repérer les grandes formes de ce phénomène), et d'autre part proposer quelques réflexions sur les raisons et les enjeux, historiques et esthétiques, que cela me semble impliquer. Un texte d'introduction et de mise en place en quelque sorte.<sup>1</sup>

Cinéma d'exposition? Post-cinéma? Troisième cinéma? Une question de territoire, d'identité, de légitimation, de pouvoir, de gain et de perte

Au plan institutionnel (ou socio-institutionnel) d'abord, plan sur lequel je n'insisterai guère, il est évident que la prégnance envahissante, sinon l'omniprésence, de ce phénomène, pose des questions, à la fois au cinéma et à l'art. Des questions de places (respectives). Des questions que je ne prendrai pas tant comme des questions "de mode" (à la mode), que comme des questions de "milieu de l'art". A partir du moment où, depuis dix ans, il n'est pratiquement plus de grande biennale (Venise, Documenta, ou autres), plus de musée (de toute taille, du Centre Pompidou au MAC de la petite ville belge de Liège), plus de centre d'art (comme la Villa Arson à Nice, Le Fresnoy à Tourcoing, Le Consortium à Dijon) ou plus de galerie d'art (plus ou moins "branchée"), qui n'affiche systématiquement dans sa programmation des expositions ou des œuvres impliquant, d'une manière ou d'une autre, "le cinéma", il est clair qu'il y a là des enjeux extérieurs aux œuvres et aux démarches. Il me semble que ce sont des enjeux de territoires (donc de cartographie des arts et de géostratégie), c'est-à-dire à la fois des enjeux d'identité (du cinéma et de l'art) et de légitimation réciproque, donc de pouvoir symbolique.

Exposer des œuvres impliquant, d'une manière ou d'une autre, "le cinéma". Les guillemets, ici, sont particulièrement de circonstance, tant en effet les identités deviennent incertaines, et les mixages de règle, semant le doute et le trouble sur la question de la "nature" des phénomènes auxquels on assiste. Car un des points centraux du problème est là: ce que nous voyons dans les expositions, est-ce bien (encore) "du cinéma"? Est-ce du cinéma qui a "migré", comme on l'a dit, quittant ses salles obscures pour celles, plus lumineuses, du Musée (pourquoi, dans quel but)? Ou est-ce du cinéma qui a été détourné, renié, transformé, métamorphosé (en quoi?). Est-ce que c'est un "au-delà", ou un "après" du cinéma, comme si celui-ci avait cessé d'être? La critique, toujours prompte à réagir, ou à dramatiser, a inventé d'ailleurs des vocables divers pour en parler: Jean-Christophe Royoux, par exemple, dans ses textes de la revue *Omnibus*, avait, le premier je crois, avancé l'expression de "cinéma d'exposition" (la formule a un temps été reprise par plusieurs autres critiques ou institutions, de Régis Durand à Françoise Parfait, d'*Art Press* à *Art Forum*, de la Biennale de Venise à la Documenta de Kassel, puis on l'a délaissé), ou encore on en a parlé sous le vocable de "post-cinéma" (comme on parle – stupidement – de post-doctorat!), en amalgamant d'ailleurs le phénomène à celui de la numérisation galopante, du marché du DVD et de la diffusion de films sur Internet). Pascale Cassagnau préfère l'expression de *Troisième cinéma*. Etc. *Cinéma d'exposition? Post-cinéma?* Peu importe les étiquettes. Ce qui est clair, c'est que la question posée est bien celle de l'identité ou de la nature "du cinéma", une nature *supposée* donc, qui se découvre ou se révèle hypothétique (là où elle se croyait sûre d'elle-même, solide dans sa spécificité), une *nature* qui se sent désormais questionnée, relativisée, ébranlée, transformée, trahie peut-être, pour ne pas dire en voie de disparition (le cinéma, "*vanishing art*"?). Cette incertitude identitaire est évidemment fondamentale sur le plan théorique (on pourrait l'étudier en termes deleuziens de "lignes de déterritorialisation"), mais elle l'est aussi sur le plan des institutions: elle traduit des enjeux en termes de ce que Bourdieu appelle la légitimation symbolique: dans ces transferts et transfuges, dans ces migrations et ces métissages, qui, du cinéma ou de l'art contemporain, qui y gagne, et qui y perd? Et qui y gagne ou y perd *quoi*? Une place au soleil? Les portes du paradis? Une descente en enfer? Qu'est-ce que chacune de ces entités (art, cinéma) apporte ou enlève à l'autre? Dans quel sens se sont installés les rapports (de force)? Lequel légitime ou cautionne l'autre? Lequel se dissout ou se perd dans de tels écarts? Est-ce que le cinéma retrouverait au musée une sorte de vie nouvelle, un effet de jeunesse (valorisant et novateur), une sublimation noble à son origine ignoble (populaire et commerciale)? Ou alors, serait-ce de sa part un signe de fatigue, d'essoufflement, d'épuisement, l'"art du XX<sup>e</sup> siècle" si viscéralement associé à l'idée de réception en salle, avec tout son rituel, ne sachant plus, à l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle, où dormir, où se coucher, où donner de la tête pour survivre en se diversifiant? Et l'art contemporain, qu'on disait parfois un peu atone, abstrait sinon abscons, desséché ou vidé de substance, est-ce que l'arrivée d'images, photographiques, en mouvement, lumineuses, sonores, viendrait lui redonner un peu de réel, de corps, de vie, d'âme, de souffle, de bruit et de fureur? Ou au contraire serait-il devenu à ce point perdu et sans repère qu'il chercherait à s'accrocher à n'importe quel effet de spectaculaire bon marché pour faire semblant de vivre? Et puis, ces changements de place, est-ce que c'est d'ordre symbolique ou est-ce que c'est une question sociologique, de public ou d'audience? Est-ce que c'est une question économique de marché, de *parts* de marché? Qui y perd, qui y gagne, et quoi? Je ne vais pas poursuivre dans cette voie, mais il y aurait



assurément à interroger le phénomène dans ces termes. On attendrait avec intérêt de voir une thèse de doctorat se mettre en place sur ces questions.

### La question du dispositif et du spectateur

Sur un plan plus artistique maintenant, plan sur lequel je vais m'étendre plus longuement, il est clair que ce phénomène d'un "effet cinéma" ouvre des perspectives extrêmement diversifiées.

D'abord, en termes esthétiques, et pour prolonger ce qu'on vient de voir, on dira que cette émergence du "cinéma d'exposition" s'est faite aussi sur fond de variations de *dispositif*. Elle pose donc clairement la question de la place du spectateur: en quittant "sa" bonne vieille salle obscure, pour venir s'exposer dans les salles du musée d'art, c'est toute une série de paramètres sur les modes de réception soi-disant "spécifiques" de ces images qui se sont déplacés, et toute une série d'interrogations sur la soi-disant "nature" de chacun qui sont apparues. Par exemple, qu'advient-il (pour le spectateur de cinéma) quand on passe de la grande salle obscure et communautaire, où tout disparaît dans le noir pour une concentration maximale de tous sur le seul rectangle écranique, à une vision plus individualisée, souvent sur plusieurs écrans simultanés, et plus "éclairée" du film dans la blancheur de l'espace muséal? Peut-on voir de la même manière une image projetée dans la lumière et la même projetée dans les ténèbres? En quoi ce changement diluerait-il l'effet d'absorption et de fusion du spectateur collectif? Cela contribue-t-il à le transformer en un sujet isolé, divisé et errant? Qu'arrive-t-il quand on passe de la position immobile et assise dans la salle de cinéma, à la posture mobile et debout du visiteur de passage dans l'exposition? Le spectateur hypnotisé peut-il devenir un flâneur distancié? Qu'éprouve-t-on quand on passe de la durée standard imposée par le défilement continu et unique du film, à des modes de vision plus aléatoires, souvent fragmentés et répétitifs (l'effet de boucle, *loop*), d'images qui sont toujours là, qu'on peut quitter ou retrouver à sa guise? Prisonnier du temps duratif du cinéma, s'en libère-t-on dans l'espace de l'exposition? Passe-t-on du singulier au répétitif? A l'inverse, pour le musée, que se passe-t-il quand il faut faire le noir et laisser le visiteur avancer à tâtons dans une chambre obscure? Comment laisser circuler le son, qu'on ne peut localiser? Qu'implique sensoriellement le fait d'exhiber une image projetée et lumineuse, aussi immatérielle qu'éphémère, de grand format et en mouvement, tout à l'opposé des images-objets (photo, peinture) qui pouvaient rassurer la perception muséale classique? Comment gérer la "prise" du visiteur par le déploiement narratif d'images qui racontent une histoire? Etc. On le voit, il y a là tout un ensemble de modifications et d'interrogations qui rendent particulièrement instables ce qu'on pouvait considérer jusque-là comme des catégories établies. C'est finalement l'idée même de "cinéma" ou d'"art" (au sens d'oeuvre d'art) qui s'en trouve fortement relativisée. Et les interrogations institutionnelles s'avèrent aussi bien esthétiques.

### Un phénomène générationnel

D'autre part, en termes de personnes, très simplement, force est de constater un phénomène de génération: toute un ensemble d'artistes plasticiens semble, en gros dans les quinze dernières années, s'être bel et bien emparé de l'objet ou de la pensée "cinéma", et

l'avoir placé au cœur de leur pratique d'artiste, comme s'il s'agissait de (*re*)animer le monde de l'art contemporain en lui redonnant une vie et un imaginaire, sinon nouveau, au moins riche historiquement, culturellement et esthétiquement. C'est un fait objectif et au moins quantitatif. Et si ce n'est pas une "école" à proprement parler, c'est au moins un mouvement qu'on peut dire presque *générationnel* (avec, certes, des exceptions notoires, comme Anthony Mc Call ou Michael Snow, dont les travaux pionniers remontent à la fin des années 60 ou au début des années 70). En tout cas, nous connaissons tous au moins les noms de ces artistes dont beaucoup sont au devant de la scène internationale actuelle. Pour n'en citer que quelques-uns: Douglas Gordon, Pierre Huyghes, Pierre Bismuth, Stan Douglas, Steve Mc Queen, Mark Lewis, Doug Aitken, Pipilloti Rist, Eija Liisa Ahtila, Sam Taylor Wood, Tacita Dean, Rainer Oldendorf, Philippe Pareno, Dominique Gonzales-Foerster, etc. A ces figures désormais installées, il faut ajouter une nombre extraordinairement élevé de plus jeunes artistes, moins connus bien sûr, mais qui contribuent massivement à cet effet de déferlante à quoi l'on est confronté aujourd'hui. Cette émergence générationnelle, il me semble qu'on ne peut pas la penser sans son "pendant" du côté du cinéma. Car dans le même temps, mais à l'inverse, on voit aussi de nombreux cinéastes (patentés) se tourner dans l'autre sens, vers le champ de l'art, pour y proposer, le plus souvent sous forme d'installations, des œuvres, parfois nouvelles (faites spécifiquement), mais pas nécessairement, car beaucoup apparaissent comme des "mises en espace" (plus ou moins originales) de leurs films ou de leur univers à destination des musées ou des galeries. Ce sont des "installations de cinéastes", comme celles, bien connues désormais, de Chantal Akerman (qui s'est fait une sorte de spécialité de cela ces dernières années), ou celles, historiques et originales, de Chris Marker (depuis sa *Zapping Zone* à Beaubourg dont la première version date déjà de 1990 jusqu'à son récent *Prelude: The Hollow Men* du MOMA en passant par le magnifique *Silent Movie*), ou encore celles, en plein essor, d'Agnès Varda (son intéressant *Triptyque de Noirmoutiers* et toute son exposition *L'île et elle*), sans oublier les tentatives variées et plus ou moins inventives de Johan van der Keuken, d'Abbas Kiarostami, d'Atom Egoyan, de Peter Greenaway, du couple Gianikian/Ricci Lucci, et bien sûr l'exposition de Godard, *Voyages en utopie*, déjà évoquée. On le voit, beaucoup de ces installations sont le fait de cinéastes d'une génération souvent plus ancienne que celle des artistes du cinéma d'exposition: Varda, Marker, Godard, ils pourraient être leur père – et d'une certaine façon ils le sont, peut-être: de la famille des "ciné-pères" à la génération des "artistes-fils"!

### Les passeurs d'image historiques: le cinéma expérimental et l'art vidéo

Enfin, il importe aussi, pour compléter la carte, de dire que dans l'entre-deux, exactement, de ces deux univers, entre ces artistes-qui-travaillent-avec-le-cinéma et ces cinéastes-qui-se-pensent-ou-s'essayent-au-travail-d'artiste, il y a tout le monde, petit mais intense, grouillant, hyperactif, divers et ouvert, des cinéastes expérimentaux et des artistes vidéo. Ceux-ci sont les vrais *passeurs* entre les deux univers qui nous occupent. Et ils ont chacun leur histoire et leur autonomie, qu'il n'est évidemment pas question de retracer ici. Il est clair, par exemple, que, par rapport à la projection classique en salle, c'est bien le cinéma expérimental qui a instauré "l'installation" (au sens élargi, *expanded* pour reprendre le terme de Gene Youngblood) comme autre forme d'existence du cinéma (projection sur plusieurs écrans, sur des surfaces non planes, dans l'espace, etc.).

Et il est tout aussi clair que c'est la vidéo, surtout depuis qu'elle est passée, à la fin des années 80, de sa forme "vidéosculpture" (dont le totem était le moniteur, ce cube-image multiplié, empilé, aligné) à sa forme "vidéoprojection" (sur grand écran, en qualité numérique), qui a introduit la grande image mouvement dans le monde des galeries et des musées d'art contemporain. Opérateurs historiques et esthétique du passage entre art et cinéma, l'expérimental et la vidéo ont mis en jeu les formes mêmes de la rencontre entre ces deux champs majeurs.

## Les grandes figures de l'effet cinéma: un embryon de catégorisation

Toujours dans ma perspective de mise en place introductive, je voudrais essayer d'identifier et de décrire, simplement, et exemples à l'appui, quelques-unes des grandes modalités de cet effet cinéma. Il ne s'agit ni d'une typologie systématique ni d'une volonté d'exhaustivité ni d'un désir de figer ce qui est mouvant, mais seulement de balayer, rapidement, sans faire d'analyse détaillée, et avec un peu de rationalité, le terrain extrêmement diversifié auquel on a à faire. Je propose donc un petit parcours en quatre figures qui sont autant de formes types de cette relation entre cinéma et art contemporain, quatre figures de l'effet cinéma, parmi bien d'autres possibles, qui déclinent l'idée de *reprise* en l'ordonnant dans le sens du plus littéral (ou explicite, ou direct) au plus métaphorique (implicite, indirect).

### Le principe de la reprise

L'idée de reprise est sans aucun doute celle qui s'impose a priori avec le plus d'évidence. Au sens premier, ce principe se conçoit d'abord, comme son nom l'indique, par un geste – un geste effectif, constitutif de chaque pièce d'art – d'emprunt matériel et physique d'objet(s) filmique(s). On peut décliner de bien des façons ce geste de reprise: récupération, reproduction, prélèvement, citation, référence, inspiration, réappropriation, absorption, détournement, retournement, transformation, déformation, défiguration, etc. Les reprises peuvent elles-mêmes être intégrales ou fragmentaires, fidèles ou altérées, directes ou indirectes, etc. En général, c'est à elles qu'on pense d'abord lorsqu'on parle de la présence d'un effet cinéma dans l'art contemporain. Mais ce n'est pas parce qu'elles sont les plus explicites ou les plus immédiatement visibles, que leurs enjeux sont simples ou transparents. Loin de là. Plusieurs formes singulières de reprise peuvent être identifiées, qui en déclineront le principe dans une certaine progression.

### Le film exposé

C'est un peu la figure matricielle du phénomène. Et on pense tout de suite à l'exemple *princeps* en ce domaine: le célèbre *24 Hours Psycho* (D. Gordon, 1993). Lorsqu'il s'empare du film d'Hitchcock pour en faire une projection vidéo sur grand écran au milieu d'une salle de musée, Gordon *reprend* le film *Psycho* (l'arrache à sa salle de cinéma) pour l'*exposer* (pas seulement le projeter) dans un espace et une institution d'art. Il l'expose même *intégralement* (dans son intégralité), mais pas dans son *intégrité* puis-

qu'il lui fait subir une distorsion fondamentale, sous la forme d'un ralenti extrême de l'image. La projection complète du film dans sa version-Gordon s'étire en effet, en principe, sur une durée totale de 24 heures (au lieu des 90 minutes habituelles). Expérience sur la durée de la réception, la patience du spectateur, les règles de l'institution, qui relève encore pleinement d'une inspiration performative très "années 70". Mais surtout, la lenteur de cette projection métamorphose complètement la *sensation visuelle* du film, que l'on (re)découvre dans ses plus infimes détails, dans la plasticité de chacun de ses plans et de ses mouvements décomposés. L'expérience est autant plastique que temporelle: on a l'impression de voir *Psycho*, ce film fétiche qu'on croyait pourtant connaître par cœur, comme si on ne l'avait jamais vu (en tout cas *ainsi*). Chaque geste, chaque expression du visage, chaque action se trouve quasiment *analysée*, "scrutée contemplativement"; on y découvre mille facettes insoupçonnées, invisibles, qui nous sont ainsi révélées dans et par l'épaisseur du ralenti. (Il serait intéressant de comparer cette pièce de Douglas Gordon avec cette autre *reprise* du même film d'Hitchcock, cette fois sous la forme d'un *remake plan par plan*, réalisé par Gus Van Sant. Dans cette version-Van Sant, *Psycho* fonctionne dans le fond, moins comme un "film exposé" que comme un "film installé" (dans un autre film). C'est une manière nouvelle de traiter de la vieille question du remake, à la lumière des pratiques de l'art contemporain, et Van Sant est sans doute le cinéaste le plus intéressant aujourd'hui en ce sens: on peut dans la même perspective regarder son *Gerry* ou son *Elephant* comme des mises en forme filmique de questions d'art contemporain).

Bien d'autres cas pourraient être évoqués pour illustrer cette figure du "film exposé", ne serait-ce, du même Douglas Gordon (pour ne rien dire des son "impossible" *Five Year Drive-by* de 1995; *The Searchers* de Ford, ralenti sur une durée de projection virtuelle de 5 ans, la durée de la diégèse!), que son autre installation intitulée *Déjà vu* (2000). Il s'agit de la triple projection, sur trois grands écrans exactement juxtaposés bord à bord, du même film noir hollywoodien *D.O.A.* de Rudolf Maté. Ces trois projections ne diffèrent que par une toute petite unité de temps (1 image/seconde). Le film de Maté défile donc à 23 images/seconde sur le premier écran, à 24 sur le second et à 25 sur le troisième. Petite cause, grands effets. Cette minuscule variation de vitesse, imperceptible au début, vient ronger petit à petit la synchronie des trois projections, jusqu'à faire éclater le film en presque trois films différents, qu'on a du mal à raccorder avec lui-même.

Une autre manière récurrente d'exposer un film dans son intégralité mais pas dans son intégrité, consiste à séparer la bande son de la bande image. Divers artistes se sont ainsi plus ou moins débarrassés de la part visible du film d'origine, pour n'en retenir que la continuité sonore. C'est le cas de certaines pièces de Pierre Huyghes, comme *Dubbing*, qui nous présente en un plan fixe continu de 90 minutes, les doubleurs (toute l'équipe au complet) nous faisant face, regardant un écran invisible pour nous, et travaillant sans pause à doubler un film qu'on ne voit jamais mais dont on entend (et lit sur le déroulant en bas de l'image) tout le dialogue en français. Ou encore il y a le travail de Pierre Bismuth (*Post Script/The Passenger*, 1996, ou *The Party*, 1997, par exemple), qui joue avec le décalage son/image, en offrant, des films de départ (Michelangelo Antonioni, Blake Edwards), des retranscriptions écrites en temps réel par une secrétaire qui tape à la machine ce qu'elle entend, sans le voir, du film.

Dans toutes ces expériences, ce qui ressort finalement, c'est qu'on nous donne une *version* ("muséale") d'un film quasiment au sens des "versions multiples" que connaît l'histoire du cinéma. L'enjeu, c'est le film et son exposabilité – et comment cette expo-

sabilité transforme non pas tant le film lui-même que sa réception et sa perception par le spectateur. Chaque pièce d'artiste travaillant une version exposable d'un film s'avère une expérience analytique métaperceptive où l'acte de voir des images est lui-même interrogé. Voir un "film exposé", ce n'est pas le revoir, c'est le voir (ou l'entendre) autrement, et donc c'est s'interroger sur cette altérité.

## Les films cités

Il en va tout autrement avec cette seconde figure. Loin de vouloir exposer un film, de nous en donner une version (plus ou moins transformée) pour nous amener dans une nouvelle expérience de vision, il s'agit plutôt de chercher (un peu partout), de puiser dans la matière infinie des films, de toutes sortes de films, de corpus divers, hétérogènes ou constitués, d'y prélever des fragments, des bribes, des morceaux choisis, pour (re)composer quelque chose de "nouveau". Travail d'enquête, de recherche, de fouille, d'abord. Travail de sélection, de découpage, de dépeçage ensuite. Et travail de ré-organisation, d'assemblage, de montage enfin. Trouver, défigurer, (re)configurer. La reprise ici est moins un geste de présentation (exposer) qu'un geste de dé/re-construction. L'opération ne vise pas un objet originel et original (le film matrice) mais plutôt un imaginaire cinématographique plus global ou transversal.

Ici aussi, on pense immédiatement à une pratique établie et reconnue, qui fait de cette question le cœur même de sa démarche: le *found footage*. Nous sommes exactement sur la frontière entre cinéma expérimental et pratiques d'exposition, les films de *found footage* pouvant être aussi bien vus en projection dans une salle qu'en installations dans les lieux de l'art. Lorsque des cinéastes-artistes comme ceux de l'école autrichienne contemporaine (Martin Arnold, Matthias Müller, Claude Girardet, Peter Tscherkassky par exemple) revisitent le cinéma, singulièrement le cinéma narratif hollywoodien, c'est pour faire des films ou des installations, qui non seulement "s'attaquent" à la matière filmique d'origine (ce dépeçage physique est très marqué par exemple chez Peter Tscherkassky, ou encore, autrement, chez Martin Arnold), mais aussi les "investissent" en tant qu'objets culturels, et travaillent l'imaginaire ou l'idéologie qu'ils véhiculent pour nous en donner une version, tantôt critique, tantôt poétique. Ainsi *Home stories* (M. Müller, 1990) travaille sur les postures narratives et figuratives stéréotypées du mélodrame hollywoodien des années 50. *Alone* (1998) et *Pièce touchée* (1989) de Arnold, décortiquent, non sans humour, l'inconscient gestuel ou postural des corps et des personnages, tel qu'il est enfoui dans les plis de l'image ordinaire. *Outer Space* (1999) ou *Dreamwork* (2000) de Tscherkassky réinventent des modes proprement figuratifs de narration à partir d'un même matériel d'origine. Et on pourrait, dans le même sens global, convoquer les films de Gianikian et Ricci Lucchi (tous depuis *Du Pôle à l'équateur*) ou de Bill Morisson (*Footprints*), d'Al Razutis (et ses *Visual Essays*) ou de Mark Lewis (avec son *Cinema in parts*), etc. Toutes ces opérations, qui jouent avec la chair des images filmiques, démontent et remontent le cinéma pour en tirer des idées ou des sensations, sinon nouvelles au moins renouvelées. Certes, la présentation installationniste de ces films n'est pas toujours prioritaire, mais on peut considérer que chaque film est en lui-même, assez exactement, une installation spécifique de fragments d'autres films. Ou alors elle prend des dimensions spécifiques comme le dispositif de *Silent Movie* de Chris Marker (1995), avec ses cinq écrans vidéo superposés en colonne et son program-

me aléatoire de combinaisons infinies de plans à partir des images mémorisées sur les cinq vidéodisques. Ou comme la disposition sur trois écrans situés les uns devant les autres (en une sorte de stratification mémorielle) de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi dans *La marcia dell'uomo* (2001). Ou encore, bien sûr, toute l'exposition-installation de Godard à Beaubourg, *Voyage(s) en utopie*, qui est un chantier infini de citations multiples.

Ce qui reste de toute cette tradition d'œuvres d'art composées de "films cités" c'est l'idée générale que le cinéma est décidément, par excellence, l'imaginaire d'images qui hante nos esprits, qui occupe la mémoire visuelle contemporaine, qu'on le veuille ou non. L'image filmique comme matière et comme spectre, comme fiction d'image en filigrane, comme chair fantôme toujours là, forte et fragile à la fois. Toutes ces installations, même si c'est sur le mode critique, ironique, dénonciateur ou iconoclaste, ne cessent de nous le répéter: le cinéma, les films, sont en cette fin de XX<sup>ème</sup> siècle la toile de fond de notre rapport à l'image, donc au monde. Notre pensée visuelle est "cinématographique".

### Le film reconstitué

Avec cette troisième forme, nous restons dans les figures de reprise, mais on commence à prendre de la distance (avec le littéral) dans la mesure où il ne s'agit plus ici de reprise matérielle d'image, mais d'une sorte de reprise au second degré, de reprise créative de l'idée formelle d'un film, c'est-à-dire une *reconstitution* (au sens où l'on parle de reconstitution d'un crime). Le film reconstitué serait au film (d'origine, matriciel) ce que le "tableau vivant" est au tableau. On le refait (*remake*), avec des acteurs (plus ou moins nouveaux) et dans un esprit de liaison avec l'objet de référence qui joue de tous les jeux dialectiques entre fidélité et infidélité, entre reproduction et transformation, entre le même et l'autre. Ces jeux de ressemblance et de dissemblance, où la part d'invention le dispute toujours à la part de reconstitution, sont au centre de l'opération – et des œuvres qui travaillent sur ce modèle. Quelques exemples.

*L'Ellipse* de Pierre Huyghe (1998) est une installation à trois écrans, qui "invente" un plan séquence "manquant" dans le film de Wim Wenders, *L'Ami américain* (1977). Les écrans à gauche et à droite montrent successivement une séquence de ce film en deux plans qui raccordaient en ellipse à l'origine (à gauche on voit le personnage interprété par Bruno Ganz, il est à Paris, dans un appartement de la rive gauche; à droite, on retrouve le même personnage dans un autre endroit, situé cette fois rive droite; entre les deux, le film de Wenders faisait l'impasse par la grâce d'un raccord). Vingt ans après le tournage de Wenders, Pierre Huyghe a (re)filmé l'ellipse en l'exposant: il a demandé au même acteur, Bruno Ganz, donc réellement vieilli, de re-faire le trajet entre les deux lieux, il l'a filmé en 1998 traversant le pont de Grenelle en un plan séquence de huit minutes. Ce plan séquence est projeté sur l'écran central, entre les deux plans successifs de Wenders. Reconstitution décalée d'une absence intersticielle. Un homme qui marche – et qui pense – dans un intervalle entre deux plans d'époque, qui traverse un pont pour faire un lien entre deux lieux et entre deux temps. Aller-retour d'une mémoire au présent refaite dans l'après-coup d'un souvenir de film troué. Un écart d'espace reconstruit dans un écart de temps.

*The Third Memory*, du même Pierre Huyghe (2000). C'est un dispositif reconstitutif à trois couches. A "l'origine", au plus loin qu'on remonte dans la sédimentation, un fait

divers de 1972 qui a défrayé la chronique: un braquage de banque foireux à Brooklyn avec prise d'otages. La télévision américaine avait déjà filmé en direct une partie de l'action (le siège de la banque par une police qui en rajoutait). Ensuite il y eut un film fameux, *Dog Day Afternoon* (S. Lumet, 1975), qui a "mis en scène", en l'interprétant, ce fait divers (reconstitution fictionnelle) avec Al Pacino dans le rôle du braqueur. Enfin, Pierre Huyghe, non seulement reprend ce double matériel d'images, qui lui sert de contrepoint, mais aussi se livre à une reconstitution minutieuse en studio de l'attaque de la banque, avec des décors schématisés, des figurants (employés de la banque, policiers) et surtout – en fait tout le projet part de là – avec le braqueur "en personne" (John Wojtowicz dans son propre rôle), vieilli ici aussi, qui entretemps a purgé sa peine, est sorti de prison, et "(re)joue la scène" pour Huyghe, dans une posture où il peut prétendre "donner la version vraie des faits" tout en se livrant à une reconstitution après presque trente ans. Il est ainsi à la fois la personne et le personnage de ce dispositif à trois étages, l'acteur et le héros (qu'il a réellement été), l'auteur (au sens complet) et le metteur en scène (il donne les indications, dirige les figurants) et même le commentateur distancié dans l'après-coup (il critique la version "fausse" de Lumet/Pacino, etc).

Le travail de Constanze Ruhm, l'ensemble de son projet *X Character*, en particulier son *X Characters/RE(hers)AL* (2003/04) et son *X Nana/Subroutine* (2004), procède lui aussi, mais selon d'autres perspectives encore, de cette logique reconstitutive (je renvoie à son texte dans le présent numéro). En deux mots, il s'agit, avec une liberté d'invention importante, de re-partir de personnages de la fiction cinématographique, relativement connus et déjà installés dans notre mémoire de spectateur (la Nana du second exemple vient bien sûr du *Vivre sa vie* de Godard; les sept personnages féminins du premier exemple proviennent de films et de réalisateurs différents: Alma vient du *Persona* de Bergman, Bree du *Klute* d'Alan Pakula, Giuliana du *Désert rouge* d'Antonioni, Hari du *Solaris* de Tarkovski, Laura des *Yeux de Laura Mars* de Kershner, Rachael du *Blade Runner* de Ridley Scott, etc. – les sept femmes, dont aucune ne ressemblent physiquement à son modèle, se retrouvent en situation d'attente dans un aéroport stylisé...) en les considérant comme des personnages d'une nouvelle fiction mais ayant leur passé et leur vécu cinématographique, une identité déjà là. Les œuvres (complexes, qui impliquent films, photos, livres, installations) sont des mixtes très ouverts, de dialogues inventés dans des situations contemporaines et d'imaginaires cinéphiliques plus ou moins prégnants; elles combinent avec souplesse et subtilité, proximité et distance, ressemblance et dissemblance, reconstitution et invention.

### Figures formelles d'un cinéma virtuel

Le mouvement d'éloignement de la reprise physique se poursuit avec cette nouvelle catégorie de figures, car ici le rapport avec le cinéma se joue non au niveau d'un (ou de plusieurs) film(s) en particulier, mais à un niveau plus "abstrait" ou plus général, celui de ce qu'on appelle les "formes filmiques", telles par exemple que le champ/contre champ, le raccord de regard ou dans le mouvement, le montage alterné ou parallèle, etc. Toutes ces formes qui ont forgé le langage cinématographique vont, non sans être "adaptées", servir de modèles de mise en scène pour de nombreuses installations d'artistes, dont on voit bien en quoi leur mise en forme est redevable à toutes ces figures bien établies de l'écriture filmique. Un des principes récurrents en ce domaine, c'est la

transposition des formes temporelles du cinéma (notamment toute sa dynamique liée au montage) en *disposition spatiale* dans l'exposition. Ainsi peut-on comprendre la véritable fascination des artistes du post-cinéma pour la figure du *multi-écran*. La co-présence, selon des agencements spécifiques, de plusieurs écrans de projection dans la galerie peut être pensée comme une sorte de transposition directe dans l'espace, des figures de montage du cinéma. Les exemples sont légion, qui cultivent très souvent non seulement la référence à des formes mais aussi à des thèmes filmiques types, constituant autant de *topoi*, de motifs de base, de standards du cinéma. Nombreuses sont les installations mettant en place, par exemple des scènes de repas au restaurant, ou des scènes de ménage, ou des moments de rencontre, ou de déclaration amoureuse, ou de fuite, etc., entre deux protagonistes, que l'habitude du cinéma nous a accoutumé à voir dans des champs/contrechamps, ou du montage alterné, ou par des raccords dans le mouvement, voire même des sautes d'axe ou des enchaînement d'angle ou de geste, etc. Chez Stan Douglas, chez Sam Taylor Wood, chez Steve McQueen, chez Doug Aitken, chez Rainer Oldendorf, et tant d'autres, on (re)trouve de telles scènes installées dans des dispositifs multi-écrans: le champ contrechamp du cinéma y devient une projection simultanée sur deux écrans se faisant face, ou sur deux écrans côte à côte, ou sur deux écrans en angle droit reproduisant l'angle des prises de vue à deux caméras, etc. On dira globalement que ce que le film distribue dans la successivité de ses plans, l'exposition le met en scène dans la simultanéité spatiale de ses écrans, jouant de tous les effets de "raccord" mais *dans l'espace* (rimes visuelles, symétrie, inversion, retournement, etc.). Cela n'est pas sans faire penser au montage vertical (par opposition au montage horizontal) évoqué par Abel Gance à propos précisément de tous les agencements visuels qu'autorisait à ses yeux son fameux triple écran.

Au bout de cette logique se pose la question du récit. Certains artistes l'ont posée frontalement (Doug Aitken par exemple, ou Steve Mc Queen, ou Pipiloti Rist, ou Eija-Liisa Ahtila). Peut-on, et comment, raconter une histoire dans (et par) l'espace d'une installation? Le multi-écran, en tant qu'il spatialise la succession des plans, peut être utilisé en ce sens, pour répondre précisément à l'organisation du parcours même du visiteur dans l'exposition. La trajectoire de celui-ci allant d'écran en écran, fonctionnerait comme une avancée plan par plan dans l'histoire du film. La marche serait ce qui articule la narration. Figure du narrateur-marcheur. Je marche donc je suis (l'histoire). Le trajet peut être linéaire (c'est plutôt rare), il est le plus souvent complexe, multiple, éclaté, labyrinthique, il peut être ouvert ou fermé, rapide ou lent, etc. Visiter l'exposition y revient à "voir un film", et le spectateur (immobile, assis, etc.) se transforme en flâneur (au sens benjaminien).

On voit ainsi que l'on s'avance dans des zones où la question du cinéma dans les œuvres d'art contemporaines est de plus en plus seconde, virtuelle, abstraite, implicite, métaphorique. C'est bien d'un *effet* qu'il s'agit. Et l'exposition de Philippe-Alain Michaud au Centre Pompidou, présentée au début de ce texte, en marque d'une certaine façon le point d'aboutissement. Ce qui "fait cinéma" dans certaines des œuvres présentées dans "Le Mouvement des images" tient souvent à une sorte de virtualité extrême: ce peut être un geste, une posture, une forme, un cadre, un mouvement, un détail – parfois même un simple jeu de mot (la fine *pellicule* de lait séché qui "fait film" dans la *Pierre de lait* de Wolfgang Laib...). L'effet cinéma est bien là, qui hante toutes nos manières de voir.



- 1 Je renvoie pour plus d'informations, d'analyses ou de réflexions aux nombreux articles (notamment dans *Omnibus* et *Art Press*), catalogues (de partout) et ouvrages abordant ce sujet, parmi lesquels je mentionnerai spécialement les quatre livres suivants: R. Bellour, *L'Entre-images 1. Photo, cinéma, vidéo* (Paris: La différence, 1990); D. Païni, *Le Temps exposé. Le cinéma de la salle au musée* (Paris: l'Etoile/Cahiers du cinéma, 2001); Françoise Parfait, *Vidéo: un art contemporain* (Paris: Regard, 2001); Pascale Cassagnau, *Future Amnesia (Enquêtes sur un troisième cinéma)* (Paris: Sept/Isthme, 2006).

## L'ESPRIT MUSEAL DES IMAGES CONTEMPORAINES

Barbara Le Maître, Université de Paris III

En guise de préambule, je voudrais rappeler ce constat effectué, il y a plus de cinquante ans, par Georges Canguilhem – quand bien même celui-ci n'évoque pas l'histoire de l'art mais l'histoire de la science, et en particulier celle de ses inventions conceptuelles:

*Rien n'est plus périlleux et décevant que de vouloir, à toute force de logique, que des contemporains selon l'Etat civil soient aussi des contemporains par la communication intellectuelle [...] Ainsi va le progrès scientifique, qui comporte autant de décalages dans une génération de chercheurs que d'affinités d'une génération à l'autre.<sup>1</sup>*

Il me semble que l'on trouve ici, sous la plume d'un philosophe essentiellement attaché à la biologie, une remarque décisive pour toute entreprise de réflexion sur le contemporain – le contemporain ou plutôt les régimes de contemporanéité, puisque Canguilhem souligne d'emblée qu'il y a plusieurs façons d'être contemporain.

### Régimes de contemporanéité

En ce qui concerne plus spécifiquement le domaine de l'art, il y aurait au moins trois manières d'envisager la contemporanéité.<sup>2</sup> Une première possibilité consiste à qualifier de contemporaines des œuvres qui adviennent dans notre temps, donc des œuvres qui sont avant tout contemporaines *de nous*, et cela rejoint la contemporanéité "selon l'état civil" exposée par Canguilhem. Seconde possibilité: en parlant d'art contemporain (ou de photographie contemporaine, ou de cinéma contemporain), on peut aussi bien désigner un ensemble d'œuvres plastiquement ou formellement apparentées – davantage contemporaines *entre elles*, cette fois, dans la mesure où la proximité formelle entre ces œuvres importe beaucoup plus que le milieu temporel dans lequel elles adviennent. Enfin, troisième possibilité, le "contemporain" peut encore nommer une rupture par rapport à un découpage antérieur du territoire de l'art: là, les œuvres sont contemporaines d'une coupure qui est fondamentalement théorique et, surtout, qui est conçue par rapport à d'autres coupures, le "contemporain" se distinguant, par exemple, du "moderne". En somme, le terme de contemporain peut viser au moins trois choses: une coïncidence ou une correspondance temporelle, une correspondance formelle, une correspondance théorique.

Ce qui importe dans le propos de Canguilhem, en même temps que la variabilité de l'étalon de la contemporanéité, tient à l'articulation opérée entre la compréhension

spontanée du contemporain – celle dont la mesure est le temps présent – et une autre forme de contemporanéité qui passerait par l'esprit. Selon Canguilhem, ce qui est contemporain dans le temps ne relève pas obligatoirement, voire même pas du tout, d'un esprit ou d'une pensée commune; à l'inverse, des productions séparées par un intervalle de temps assez considérable peuvent être, pour ainsi dire, parfaitement synchrones au plan de la communication intellectuelle. Il s'agit-là de la conclusion de son ouvrage sur le concept de réflexe, mais je précise que l'ensemble de ce travail repose sur cette double hypothèse. En fin de compte, le philosophe permet d'avancer ceci, qu'il y a une contemporanéité selon l'état civil et une autre contemporanéité, selon l'esprit. *Or, si la première a le privilège d'être incontestable, elle ne permet pour autant ni de distinguer, ni de comprendre la seconde.*

De ce constat, découlent les interrogations suivantes: peut-on faire glisser cette idée de contemporanéité selon l'esprit depuis le domaine de l'élaboration scientifique vers celui de l'élaboration artistique? Dans la foulée, sur quels principes, sur quels critères faire reposer la supposée "contemporanéité selon l'esprit" de certaines œuvres ou de certains objets visuels? Être contemporaines selon l'esprit, pour des images, cela signifie-t-il par exemple partager certaines préoccupations formelles, ou bien faut-il entendre "l'esprit de l'image" dans une perspective plus théorique?

La photographie contemporaine, au-delà de l'état civil...

Pour répondre à de telles questions, il me paraît utile de revenir sur quelques propositions avancées au sujet de la "photographie contemporaine" – non sans indiquer, au passage, que si je privilégie ainsi la photographie, c'est tout simplement parce qu'il n'existe pas, du moins à ma connaissance, de définitions théoriques aussi élaborées de l'objet "cinéma contemporain".

Une première proposition aura été formulée par Philippe Dubois au début des années 90, lorsqu'il écrivait:

*S'il est un trait caractéristique du développement de la création photographique en Europe depuis une vingtaine d'années, c'est incontestablement le métissage des images; on ne peut plus guère aujourd'hui parler de la photographie comme d'une pratique spécifique et exclusive, superbement isolée dans un cloisonnement de pseudo-purisme, sans se risquer à un dangereux ostracisme esthétique. Depuis un certain temps, la photographie "comme telle" se sent visiblement à l'étroit dans son cadre figé, et lorgne de plus en plus ouvertement, par envie ou par contrainte, pour voir ou pour survivre, vers des débordements divers, qui lui donneraient quelque dimension supplémentaire.<sup>3</sup>*

La suite de l'article est consacrée plus particulièrement aux métissages entre photographie et cinéma, mais il faut insister sur ceci que la proposition de Philippe Dubois, telle qu'elle est énoncée au tout début de ce texte, ne se limite pas à ce cas d'espèce: son horizon est ouvert, sa portée plus générale.

Une seconde proposition de compréhension de ladite "photographie contemporaine" a été énoncée plus récemment par Michel Poivert, qui déclare pour sa part:

*Depuis vingt ans, on a beaucoup parlé de métissage des pratiques, et nombreux sont les critiques et théoriciens à s'être légitimement penchés sur les rapports photo-peinture, photo-cinéma, photo-vidéo, photo-installation, etc. [...] Véritable syndrome de la non "spécificité", cette approche transversale reflète aujourd'hui la réalité d'une part importante des pratiques artistiques en photographie. Mais ce phénomène avéré d'une mixité des médiums n'est pas ce qui rend véritablement compte de ce que nous appelons "photographie contemporaine" [...] [Celle-ci désigne pour nous] ce moment, non achevé, où les questions esthétiques soulevées par la photographie se révèlent centrales pour l'art.<sup>4</sup>*

Sans entrer dans de longs développements (il se trouve que l'hypothèse de Michel Poivert est complexe et difficile à résumer en quelques lignes), j'indique d'ores et déjà que ce qui va me retenir est moins cette hypothèse en elle-même, que la façon dont elle reprend et déplace celle de Philippe Dubois.

En effet, quelque chose bouge ou se décale entre ces deux citations – au demeurant, les textes sont rédigés à dix années d'intervalle –, quelque chose qui tient justement au critère de définition du contemporain en photographie. Même s'il n'est pas ici question de "contemporanéité selon l'esprit", il est clair qu'il s'agit pour chacun des deux auteurs de dépasser la "contemporanéité selon l'état civil", autrement dit, de dépasser cette correspondance temporelle dont je parlais au tout début de ce texte. Cela étant, ce dépassement prend visiblement deux formes différentes. En substance, je dirais qu'il y a dépassement de la correspondance temporelle par la correspondance formelle dans la proposition de Philippe Dubois – la photographie contemporaine comme phénomène de métissage –, et dépassement de la correspondance temporelle par la correspondance théorique dans celle de Michel Poivert – la photographie contemporaine comme instrument de questionnement et, au-delà, de redéfinition de l'art.

Je reviens sur la question posée juste avant de resserrer le propos sur la photographie: *pour ce qui concerne les images, être contemporaines selon l'esprit, cela signifie-t-il partager certaines préoccupations formelles, ou bien faut-il situer le problème dans une perspective plus frontalement théorique?* Les exemples pris à l'instant dans le champ de la théorie de la photographie montrent qu'il n'y a pas de "devoir" ou de "falloir" en la matière: tout est possible, il ne s'agit en fin de compte que d'effectuer un choix méthodologique.

Pour concevoir la "contemporanéité selon l'esprit" des images en général, c'est-à-dire pour commencer à réfléchir sur ce qui affilie des objets visuels à la fois divers et séparés par un intervalle temporel qui peut couvrir plusieurs dizaines d'années, j'ai fait le choix de formuler une proposition théorique. En d'autres termes, j'ai imaginé que la "contemporanéité selon l'esprit" ne se conçoit pas d'abord en terme d'avènement, de partage ou de redistribution de problèmes formels, mais selon une perspective différente et, en l'occurrence, plus directement liée à l'économie des images – au sens de leur circulation et de leur gestion institutionnelle.

### "L'esprit muséal" des images

Depuis au moins une quinzaine d'années, la question de l'entrée du cinéma au musée n'a cessé de se poser, selon des modalités théoriques autant que pratiques,<sup>5</sup> qu'il

s'agisse de penser l'exposition des images en mouvement, l'utilisation de morceaux de films dans le cadre de l'installation, ou encore la façon dont le dispositif cinématographique travaille des œuvres d'art qui ne sont pas, du moins au sens strict, d'ordre filmique; j'ajoute que cette entrée du cinéma dans l'ordre du muséal constitue sans doute la principale voie empruntée pour débattre des rapports entre le cinéma et l'art dit contemporain. Ma proposition consiste à retourner cette question: en clair, j'ai le sentiment qu'il existe un régime contemporain des images qui procède d'un phénomène à la fois inverse et apparenté, *soit l'entrée du muséal dans l'image*. Il s'agit ainsi de suggérer que le "projet muséal" trouve désormais à s'accomplir ailleurs qu'au musée, dans des films ou dans des photographies, par exemple. Dans cette optique, l'événement de la contemporanéité réalise quelque chose comme une délocalisation en même temps qu'une transformation des fonctions muséales, toutes fonctions dont le musée reste le garant mais non plus l'unique instigateur; j'insiste sur l'idée de transformation, car si une œuvre peut devenir une instance muséale pour d'autres œuvres ou d'autres images, c'est à coup sûr en renouvelant les procédures constitutives de la tradition muséale.

Avant de concrétiser cette proposition théorique au moyen de l'examen d'un petit nombre d'œuvres, quelques remarques à propos de ce qui vient d'être qualifié, de façon certes trop rapide, de "projet" ou de "tradition" muséal(e). En commençant à forger l'hypothèse d'un "esprit muséal des images", j'imaginai qu'il existait un projet global, susceptible de rendre compte de l'activité de *toutes* les institutions muséales, quand bien même ce projet se serait métamorphosé dans l'histoire. Et ce projet-là pouvait être, sinon réduit, du moins rapporté à deux opérations fondamentales: conserver et transmettre. Il se trouve que, dans le champ de la muséologie, il est parfois fait mention d'un tel projet; à titre d'exemple, un ouvrage récemment consacré à la question muséologique<sup>6</sup> est entièrement construit autour des quatre (et non pas deux) grandes fonctions que tout musée est supposé remplir, soit une fonction de présentation (exposer), une fonction patrimoniale (conserver), une fonction scientifique (étudier), enfin, une fonction d'animation culturelle.

A cette première vision de la réalité muséale, il faut cependant ajouter d'autres observations qui marquent les limites du tableau brossé à l'instant, en insistant sur l'hétérogénéité des institutions muséales et, par conséquent, sur l'hétérogénéité des gestes de la muséalité. En témoignent ces phrases de François Mairesse:

*Le monde des musées n'est pas formé uniquement par des British Museum ou des Louvre – comme on l'imagine trop souvent dès qu'on pense au terme "musée" – mais par une multitude de petites institutions disséminées sur l'ensemble du territoire. Quels sont les constituants de la réalité muséale? S'agit-il des "Louvre" ou des musées de la Fraise et du Cotticule? Ni l'un ni l'autre mais l'ensemble [...] L'histoire du projet muséal permet, à partir des descriptions des différents projets liés aux musées, de recontextualiser les systèmes de pensée actuels. Quelques traits généraux émergent de cet ensemble. Premièrement, il n'existe pas, à proprement parler, de centre au projet muséal. L'idée que la collection, que le projet de rassemblement, de gestion et de conservation d'objets constitue le pivot des activités du musée est infirmée par l'histoire [...] En corollaire, il n'y a pas non plus de missions historiquement définissables comme conditions nécessaires et suffisantes d'un projet muséal.<sup>7</sup>*

D'un côté, le "projet muséal" est rapporté à une série de gestes récurrents: rassembler, conserver, restaurer, exposer, transmettre, étudier des objets. De l'autre, ledit projet est jugé irréductible à ces opérations; pour étayer son propos, François Mairesse explique par exemple que "le principe de l'écomusée ne repose pas sur l'objet mais sur la collectivité ou le territoire."<sup>8</sup> Mais comment parler d'un "esprit muséal de l'image", si l'on ne peut miser sur aucune définition, même minimale, du "projet muséal"? D'une certaine façon, ce que pointent les réflexions évoquées à l'instant est moins l'impossibilité de définir le projet muséal, que la nécessité de le redéfinir au cas par cas, autrement dit, de le repenser en fonction d'objets spécifiques et/ou d'entreprises singulières. C'est dans cet esprit que j'ai abordé chacun des objets visuels qui vont suivre: d'une part, en étant sensible aux stratégies de conservation et de transmission d'une œuvre par une autre œuvre; d'autre part, en imaginant que certaines de ces stratégies peuvent échapper, entre autres choses, au principe de la collection, à la préséance de l'original sur la copie, ou encore à l'idée de restauration comme restitution de la matière originelle d'une œuvre...

### Esprit muséal 1 - Ken Jacobs: invention du musée reproductible

L'exemple le plus clair et, sans doute, le moins problématique en matière "d'esprit muséal de l'image", cela pourrait être ce film réalisé par Ken Jacobs aux alentours de 1969, à partir d'un film produit par la *Biograph* et réalisé, lui, en 1905 – les deux œuvres étant intitulées *Tom Tom the Piper's Son*. Le film de Ken Jacobs a été souvent analysé ces dernières années, en particulier dans un numéro spécial de la revue *Exploding*, dans lequel on trouve justement la phrase suivante: "Il n'est pas incongru de songer que Jacobs ait envisagé son entreprise comme la reprise de celle du conservateur."<sup>9</sup>

Concrètement, le cinéaste, après avoir récupéré une copie en version *paper print* du *Tom Tom* de 1905, prend la décision singulière de réaliser son propre film, à partir d'un refilage du joyau primitif de la *Biograph*. Ce qui m'intéresse, pour lors, n'est pas exactement le travail d'explorateur engagé par Jacobs au regard du premier *Tom Tom* – je renvoie sur ce point à l'ensemble des analyses proposées dans *Exploding* –, mais plutôt son travail de conservateur. Au niveau le plus élémentaire, en effet, le geste de Ken Jacobs permet à la fois de transférer un film primitif passablement détérioré sur un support un peu plus pérenne, et d'en relancer la diffusion.

J'insiste sur ceci que, d'une certaine façon, le film primitif est accroché ou exposé à l'intérieur de celui de Jacobs – montré deux fois dans son entier, au début et à la fin –, transformant ce que nous avons coutume d'appeler, à juste titre, un film, en un "musée pour le cinéma (primitif)". Ce musée ne contient qu'une seule œuvre, en conséquence de quoi nous sommes confrontés à un musée sans collection... Par ailleurs, il constitue sans doute le premier musée dont il existe autant d'occurrences originales que de copies du film de Ken Jacobs. La reproductibilité inhérente à l'œuvre filmique devient alors reproductibilité de l'espace muséal lui-même: sur ce point, il me semble que l'on peut bel et bien parler d'un renouvellement de l'institution muséale.

C'est dans cette même perspective du film comme "possible geste muséal" au regard d'autres films, que j'aborderai un exemple plus problématique, soit le film *Psycho* de Gus Van Sant (1998).

## Esprit muséal 2 - Gus Van Sant: invention de la "forme restaurante"

En quoi peut-on parler, de nouveau, d'un "esprit muséal de l'image"? Contrairement à l'entreprise de Ken Jacobs, celle de Van Sant substitue d'emblée, à l'œuvre originale d'Hitchcock, quelque chose comme une imitation – mais il faut aussitôt ajouter que, dans ce cas particulier, l'imitation ne tente pas de se faire passer pour l'original, autrement dit, elle ne constitue pas un faux. Il n'entre pas dans mon propos de soutenir que Van Sant conserve le film d'Hitchcock, bien qu'il en reconduise le référent diégétique – c'est le même scénario et quasiment le même assemblage séquentiel –, ainsi que le référent réel – on retrouve la ville de Phoenix, millésime 1998 et non 1960. A la rigueur, on pourrait dire que Van Sant conserve *quelque chose* du film d'Hitchcock ou de sa mise en scène mais, à coup sûr, cela ne servirait pas l'hypothèse de l'esprit muséal. En fait, si cette hypothèse peut acquérir quelque pertinence, cette fois, ce n'est pas dans la perspective de la conservation, plutôt dans celle de la restauration.<sup>10</sup>

Il peut sembler provocant de parler de restauration, alors que Van Sant ajoute ostensiblement des couleurs, des plans, des motifs et des points de vue, à une œuvre absente, ou mieux, à une œuvre à la fois *concrètement absente et imaginativement souveraine*. Au tout début du film, on entend les ébats des couples dans l'hôtel de passe, on peut apprécier le tatouage au creux des reins, ainsi que les fesses nues de Viggo Mortensen; un peu plus tard, le sang de l'héroïne coulera dans la douche couleur de sang, on aura d'autres fesses nues, et d'autres ébats, plus ou moins solitaires mais toujours pris en charge par le son... Restaurer un tableau, en principe, c'est lui rendre sa vivacité chromatique et, de manière plus générale, tenter de faire resurgir tout ce que le temps a affadi, édulcoré ou détruit. La restauration engagée par Gus Van Sant n'est pas exactement un problème chromatique, plutôt une opération étalonnée sur l'état moral de la société. En prenant acte du déplacement des seuils de tolérance, et par le biais d'une trivialité que l'on peut juger nécessaire ou inutile – ajout de sexe, de sang et de nudité –, Van Sant tente de redonner au film d'Hitchcock la dimension scandaleuse qu'il avait au moment de sa sortie, cette puissance d'effraction passée à la trappe du temps.

En fin de compte, Van Sant accomplit un geste hautement paradoxal: présenter l'imitation de *Psycho*, mais l'imitation en tant qu'elle entreprend de restaurer l'original, à tout le moins son impact. Là encore, de mon point de vue, on voit apparaître un geste intéressant (sinon inédit) en matière de muséologie, qui consiste d'abord à repenser le concept de restauration par l'intermédiaire de l'imitation. Si l'on accepte cette hypothèse, alors restaurer équivaut, d'une part, à produire un objet séparé de l'œuvre supposée altérée – *créer quelque chose comme une "forme restaurante"*. D'autre part, la restauration selon Van Sant n'aspire plus à rejoindre la matérialité originelle de l'œuvre d'Hitchcock, mais à combattre le passage du temps en tant qu'il est responsable d'un outrage à la fois plus violent et plus invisible dès lors que, fluant, coulant sans interruption, il ne cesse jamais de désolidariser les œuvres de leurs milieux originels, autant dire *des milieux dans lesquels elles furent intelligibles*. Pour reprendre, hors contexte, une formulation magistrale de Jean-Louis Schefer: "[...] Passé le temps de la mémoire de leurs liens historiques, les œuvres figuratives se dégrèvent ou s'innocentent de leurs contenus."<sup>11</sup>

Dernière remarque: si la restauration, telle que je l'envisage ici, se fait lutte contre "l'anachronie", elle ne doit surtout pas être assimilée à une simple procédure de réactualisation, en raison de la primauté accordée au référent hitchcockien.

Je voudrais maintenant sortir du seul univers cinématographique, pour aborder une œuvre qui se situe à mi-chemin entre la photographie, la peinture, la sculpture et l'installation, soit celle de Georges Rousse.

### Esprit muséal 3 - Georges Rousse: délocalisation de qualités plastiques et invention du musée désaffecté

Depuis le début des années 80, Georges Rousse investit des lieux désaffectés dans lesquels il peint ou sculpte des formes emblématiques, autant d'œuvres éphémères dont l'achèvement passe par les photographies qu'il réalise juste avant de quitter les lieux. Au cours d'un entretien avec Philippe Piguet, l'artiste indique la perspective selon laquelle son œuvre se déploie, en déclarant: "Je placerais volontiers mon travail au regard d'une pensée de l'espace façon Renaissance."<sup>12</sup>

Une pensée de l'espace façon Renaissance? Cette déclaration paraît juste, dans la mesure où le travail de Rousse est violemment épris de profondeur, perpétuellement en prise avec la troisième dimension. Juste mais insuffisante – en fait, trop modeste – parce que l'ensemble de son œuvre renouvelle le travail sur la profondeur engagé, en peinture, au moment de la Renaissance. Pour aller vite, je dirais que, là où les peintres de la Renaissance s'efforçaient de suggérer un espace en trois dimensions en travaillant sur un support en deux dimensions, Georges Rousse, lui, peint directement dans un espace à trois dimensions, directement dans la profondeur du lieu qu'il investit, pour ramener ensuite (et seulement ensuite) ce travail en profondeur réelle à la bi-dimensionalité du support photographique.

Maintenant, pourquoi invoquer "l'esprit muséal de l'image" à propos de cette œuvre? Comme cela vient d'être souligné, les formes peintes puis photographiées par Georges Rousse sont tout sauf anodines, puisqu'elles procèdent d'un patrimoine pictural bien identifiable, lequel fait toutefois l'objet d'un traitement singulier. Que fait Georges Rousse, au juste? Il extrait, d'un grand nombre de tableaux célèbres, certaines qualités plastiques, autant d'inventions formelles attachées au nom de leur peintre, autant de traits de génie sur lesquels se fonde une bonne part de la valeur des œuvres (et pas seulement au sens esthétique). Ainsi, du *Philosophe en méditation* de Rembrandt (1632), il extrait le fameux "clair-obscur", reconduit dans l'œuvre *Paris* (1988); ailleurs, de figures de danseurs découpées par Matisse entre 1938 et 1945, Rousse extrait le principe de la "forme creusée", qui est au fondement de l'œuvre intitulée *La Roche-sur-Yon* (1983); ailleurs encore, dans *Ivry* (1994), c'est l'espèce de "bleu réfléchissant", réitéré par David Hockney tout au long de la série *A Bigger Splash*, qui aura retenu son attention...

Par ce geste de prélèvement, des qualités plastiques sont donc délocalisées, désolidarisées des œuvres au sein desquelles elles étaient apparues, pour être ré-injectées dans la profondeur des lieux investis. En fin de compte, Georges Rousse invente une sorte d'"Anti Musée", ouvert au public seulement par l'intermédiaire des albums photographiques, et peuplé d'inventions formelles affranchies, tout à la fois, de leurs tableaux, de leurs premiers artisans, de leurs propriétaires... "L'esprit muséal" prend alors la forme d'une question adressée à la notion de patrimoine, d'abord par l'occupation du lieu abandonné, ensuite par la délocalisation des valeurs picturales. Et, si l'enjeu de cette œuvre est bien, malgré tout, de l'ordre de la transmission d'un bien commun, il faut remarquer que celle-ci ne passe plus par l'œuvre originale, mais par la reformula-



tion visuelle d'un original qui est, un peu comme dans le cas du *Psycho* de Gus Van Sant, à la fois matériellement absent et imaginairement souverain.

#### Esprit muséal 4 - Bernd et Hilla Becher: classification systématique des espèces industrielles

Mon dernier exemple est tout sauf surprenant: il s'agit, en effet, d'un projet photographique explicitement voué à l'archivage d'un patrimoine spécifique, en l'occurrence les architectures de l'industrie minière et métallurgique, minutieusement recensées par Bernd et Hilla Becher depuis le milieu des années 60.

Dans le catalogue de l'exposition présentée au Centre Pompidou en 2004, le projet des Becher est résumé de la façon suivante:

*La priorité des Becher est celle de la conservation des objets dans l'image photographique. En effet, lorsque s'éteint la rentabilité de ces dispositifs monumentaux, on les élimine systématiquement et on les remplace par de nouveaux appareils plus efficaces. Cet état de fait est l'un des points déterminants où s'origine le travail des Becher. Les artistes étaient conscients de l'importance de ces installations, et les voyaient promis à une démolition qui s'accélérait. Ils n'ignoraient pas davantage que les chevalements désaffectés, les hauts fourneaux réduits à un tas de ferraille ne seraient pas reconstruits. La grande crise de l'industrie minière en Europe centrale survint en effet à la fin des années 1950, entraînant avec le déclin économique de vastes régions un désastre social. Les Becher comprirent que la photographie leur permettait de manière fiable d'enregistrer l'apparence visible des installations industrielles, de garder sous forme de document ce qui était voué irréversiblement à la destruction.<sup>13</sup>*

Si j'aperçois ici, de nouveau, la trace d'un "esprit muséal", ce n'est pas seulement en raison de la reproduction photographique d'un patrimoine industriel, mais surtout en raison de la stratégie adoptée par les Becher pour structurer leur gigantesque corpus. Car cette stratégie semble reconduire un grand projet scientifique qui a accompagné le développement du musée au XVIII<sup>e</sup> siècle, projet qui fut notamment celui du naturaliste suédois Carl Von Linné et que l'on peut résumer sous l'intitulé de *Classification des espèces*.

La principale caractéristique de la classification de Linné tient à sa dimension systématique, par opposition aux classifications dites méthodiques. Pour le dire vite, dans le domaine des sciences naturelles, une classification est systématique lorsque la comparaison entre les différents éléments considérés se fonde sur un critère unique, jugé prépondérant; elle devient méthodique à partir du moment où l'on tient compte d'à peu près toutes les parties constitutives de ces éléments, autrement dit, lorsque la classification est effectuée en fonction de ressemblances et de dissemblances multiples. La classification des plantes de Linné repose, pour sa part, sur l'examen de leur système reproducteur, le système "pistil-étamines", critère unique qui permet de déterminer la classe, l'ordre, le genre, et enfin l'espèce à laquelle appartient le spécimen observé.

De la même façon, un critère unique règle la répartition des structures industrielles considérées par les Becher sur telle ou telle planche photographique, soit leur fonction.

Les Becher établissent ainsi une catégorie comparable à l'ordre de Linné: nous avons l'ordre des Tours d'Extraction, celui des Tours de Réfrigération, des Hauts fourneaux, des Gazomètres, des Châteaux d'eau, etc., chacun d'entre eux appartenant à la classe des "Architectures industrielles". A l'intérieur de chaque ordre, les Becher distinguent ensuite différentes variétés, qui correspondent plus ou moins à ce que Linné qualifie de genre: dans les planches consacrées aux Châteaux d'eau, il y a par exemple une variété de Châteaux d'eau à une tour, une autre à deux tours; autre exemple, dans la famille des Gazomètres, on trouve une variété cylindrique et une autre sphérique. Enfin, à l'intérieur des variétés, différentes espèces peuvent être repérées, agencées en séries de 9, 12 ou 15 vignettes et identifiées au moyen de légendes: "Douai, France, 1967", "Dortmund, Allemagne, 1965", "Le Havre, France, 1972", sont autant d'espèces spécifiques de la série des Châteaux d'eau à deux tours.

Comme je l'ai fait remarquer, au XVIIIème siècle, le musée épouse la taxinomie:

*De "collections de curiosités", on passe à des ensembles systématiques d'objets, de documents, de tableaux, de spécimens... et la présentation se veut aussi plus raisonnée (classement par école ou chronologique). C'est aussi l'apparition des classifications systématiques dans les sciences naturelles: Daubenton (Conservateur du cabinet d'histoire naturelle du Jardin du Roi, à Paris, En 1745), Buffon (Intendant du Jardin du Roi, à partir de 1739) mais surtout Linné (botaniste du Roi de Suède) élaborent des classifications qui se retrouvent dans la présentation des collections.<sup>14</sup>*

Le travail des Becher témoigne de cette rencontre historique entre les sciences naturelles et le musée, à ceci près que la classification, qui dépendait naguère du conservateur ou du commissaire de l'exposition, est désormais intégrée à l'œuvre, et même prescrite par cette œuvre. C'est au niveau de cette appropriation par l'image du geste classificatoire que le travail des Becher est traversé par un "esprit muséal", esprit que le "vrai" musée entreprend bien souvent de démanteler, en exposant une à une les structures industrielles patiemment agencées par les photographes.

1. G. Canguilhem, *La Formation du concept de réflexe aux XVII et XVIIIème siècles* (Paris: Vrin, 1977 [1955]), p. 172.
2. Je m'appuie ici sur certaines idées exposées par différents membres du groupe de recherche CRECI (Paris III), notamment par Luc Vancheri et Jacques Aumont, au cours de la période 2004-2006.
3. Ph. Dubois, "Les Métissages de l'image (photographie, cinéma, vidéo)", *La Recherche photographique*, n° 13 (automne 1992), p. 24.
4. M. Poivert, *La Photographie contemporaine* (Paris: Flammarion, 2002), p. 14 et p. 21.
5. Cf., sans exhaustivité, Collectif, *Projections. Les transports de l'image* (Paris: Hazan, 1997); D. Paini, *Le Temps exposé. Le cinéma de la salle au musée* (Paris: Cahiers du cinéma, 2002); Ph. Dubois, *Défilements. Exposer les images en mouvement* (Genève: Haute école d'arts appliqués HES, 2004); Ph.A. Michaud (sous la dir. de), *Le Mouvement des images* (Paris: Centre Georges Pompidou, 2006).
6. A. Gob, N. Drouguet, *La Muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels* (Paris: Armand Colin, 2003).
7. F. Mairesse, *Le Musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal* (Lyon: P.U.L., 2002), pp.149-150.

- 8 *Ibid.*
- 9 E. de Lastens, "Tom par Tom: la copie énigmatique", *Exploding*, Hors Série (2000), p. 57.
- 10 En quoi le film de Van Sant se distingue du remake, qui engage l'éclipse et non le maintien de son référent... Sur ces questions, cf. J. Nacache, "Comment penser les remakes américains?", *Positif*, n° 460 (juin 1999).
- 11 J.-L. Schefer, *Questions d'art paléolithique* (Paris: P.O.L., 1999), p. 87.
- 12 Cf. Ph. Piguet, *Georges Rousse*, catalogue de l'exposition au Musée de Chateauroux (Nantes: Joca Seria, 2003), p. 38. On trouvera d'autres reproductions de ses œuvres dans les catalogues suivants: *Georges Rousse - Chemin, 1981-1987*, exposition de la Caisse Nationale des Monuments historiques et des Sites (Paris: Paris Audiovisuel, 1988) et *Epreuves d'artistes*, exposition du Centre Photographique d'Ile de France (Pontault-Combault, 1995).
- 13 A. Zweite, "Bernd et Hilla Becher: propositions pour une façon de voir (10 perspectives)", in *Catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou* (Paris: Centre Georges Pompidou, 2005), p. 10.
- 14 A. Gob, N. Drouguet, *op. cit.*, p. 21.

# KALEIDOSCOPIC PERCEPTION THE MULTIPLICATION OF SURFACES AND SCREENS IN MEDIA AND CULTURE<sup>1</sup>

Malte Hagener, Friedrich-Schiller-Universität Jena

The following essay is exploratory and geared towards investigating a phenomenon tentatively labelled a "multiplication of surfaces and screens" in different media, and also, in the culture at large. This tendency towards the fragmented and multiplied surface can be found in many cultural fields: the return of the split-screen in contemporary films, both mainstream and experimental, the proliferation of multi-channel installations in video art as well as the ubiquity of the fragmented screen space in television, music videos, videogames and computer graphic interfaces. Even mediated urban spaces, architectural ensembles and entertainment areas such as sports arenas, shopping malls and theme parks exhibit similar tendencies.<sup>2</sup> There are different ways to analyse this multiplicity of screens, this *mise-en-abyme* of frames within frames, this proliferation of the split-screen: one could try to find cultural, economic or technological reasons for this appearance across different fields. One could emphasise the differences between, to give one example, the poetics of installation art and the functional use of split-screen in a TV news show. Alternatively, one could stress the convergence of different media in the digital which results in a shift from the photographic image indexically bound up with the pro-filmic to the graphic image indexically independent from the pro-filmic.<sup>3</sup> In order to delineate this wide field I will provide here a historical flashback, a sort of genealogy of the multiplied screen, and some remarks towards the poetics of the split-screen from which the title "kaleidoscopic perception" is borrowed. I will also be touching upon issues of installation and video art, TV and music videos, and yet the focus of this essay is the cinematic employment of the split screen.<sup>4</sup>

Before starting an inquiry it is useful to circumscribe and define the field of examination. So, what is the split-screen technique? Most dictionary entries identify the central tenet as the screen being visibly divided into two or more frames instead of having a seamless overall filmic image.<sup>5</sup> Thus, in its most basic sense split-screen divides a whole (the screen or image) into parts while a multi-channel installation or a multi-media environment made up of several screens creates a whole out of parts. Yet again, the split-screen and multi-screen environments are related in several ways: they create similar effects in the viewer, they share the same genealogy in the archaeology of the multi-image environment, and they sometimes even appear as variations on the same topic.<sup>6</sup> The central question addressed in this paper then, is what happens when an apparently seamless image is broken up and divided into visibly different parts as in the structure of Russian dolls or Chinese boxes of frames within frames.

## The Classical Split-screen and Its Genealogy

Let us start by recapitulating what film history has to say about the multiple image.<sup>7</sup> The traditional conception of split-screen is that of an effect popular in upmarket thrillers, horror films and comedies from the late 1950s to the mid-1970s; cinephiles will add Brian de Palma as the only *auteur* who has constantly, from *Sisters* (1973) to *Femme Fatale* (2002), made use of this technique.<sup>8</sup> Yet, recent historiographical studies on the industrial and aesthetic development of Hollywood in the past couple of decades rarely mention split-screen.<sup>9</sup> Often, the technique is considered to be a deviation from the norm, a fancy technique used for experimental purposes which vanished in the mid-1970s, that is, very soon after it appeared around 1960 at a time when Hollywood was desperately searching for a new formula to entice audiences back into the movie theater. From this perspective of the self-organisation of the film industry, split-screen can be seen as part of Hollywood's attempt to master its crisis that had become obvious by the late 1960s. The reaction of the studios to dropping revenues was to allow young executives and filmmakers to experiment in order to recapture lost markets. The innovative wave of the New Hollywood, to which split-screen would be a rather freakish outgrowth in this model, is thus not seen as a creative outburst of a couple of individuals, but rather a controlled laboratory for finding a new success formula in which the artists functioned as the proverbial laboratory rats who had to find solutions to complicated problems.<sup>10</sup> Therefore, by the time that *Jaws* (S. Spielberg, 1975) and *Star Wars* (G. Lucas, 1977) were released, both with many technical tricks and special effects, albeit not always visible or obvious (like split-screen is), the time of the multiplied image was over. Or so it seemed until its unexpected return in the late 1990s. The resurgence of the split-screen in contemporary film refutes the assumption that this particular technique is tied to a specific experimental moment in film history. One either has to reconsider the reasons given for the earlier uses or to diagnose a similar moment of upheaval for today's film culture if one wants to stick to the crisis version of history.

Another approach would provide an archaeology of multi-screen experiments and locate a convergence of mainstream filmmaking with at least two different strands in the late 1960s: popular exhibition culture and the avant-garde impetus to depart from the traditional cinematic apparatus. Beatriz Colomina has traced the genealogy of the multiplied screen back into the history of large thematic exhibitions. In 1959 the "American National Exhibition" was staged in Moscow which – at the peak of the Cold War – was meant to showcase the "American way of life" to the people of the Soviet Union. A complementary exhibition presenting Soviet achievements to US citizens took place simultaneously at the New York Coliseum at Columbus Circle. In Moscow, the main attraction turned out to be a huge geodetic dome constructed by Buckminster Fuller which provided the workers and peasants of the Soviet Union with *Glimpses of the USA*. This title was taken from the seven-screen installation piece by the designer couple Charles and Ray Eames, which mixed still and moving images to condense a typical working day and a typical weekend day in twelve minutes. *Glimpses of the USA* was very much in the tradition of the city symphony of the 1920s and 1930s. Yet, the Eameses were also heavily influenced by information theory which had emerged out of military circles during the Second World War. The key question turned out to be how to transfer information economically from a sender to a receiver as prefigured in the

writings of Claude Shannon and Warren Weaver.<sup>11</sup> The Eameses followed up their Moscow presentation with a 14-screen film for IBM's "Think"-Pavilion at the 1964 New York World Fair. Whereas *Glimpses of the USA* in Moscow, in its conscious use of the city symphony, points back to the first cinematic avant-garde of the 1920s, the IBM pavilion already anticipates the 1990s convergence with the realm of the digital. Both these specifically designed spaces for multi-screen experiments proved to be immensely successful. On the basis of this success, the idea of the multiplied image was adopted by Hollywood, most notably in *Grand Prix* (J. Frankenheimer, 1966). Further multi-screen experiments took place at the International Exposition in Montreal in 1967, a moment that was, in retrospect, possibly the climax of this development.<sup>12</sup> The mainstream use of multi-screen can be traced to such innovative examples as *The Boston Strangler* (R. Fleischer, 1968), *The Thomas Crown Affair* (N. Jewison, 1968) or *Woodstock* (M. Wadleigh, 1970), all of which represent the first major wave of multi-frame experiments in mainstream filmmaking.<sup>13</sup>

This anchoring of split-screen in the genealogy of 1950s and 1960s exhibition culture opens up an avenue in film history that leads us back to the turn of the century. As historians of early cinema have reminded us, the world exhibitions, gigantic trade fairs and thematic exhibitions that showcased the positivist belief in progress and advances in science and technology around 1900 were a climate well-suited for novel entertainment media such as the cinema.<sup>14</sup> Along with the circus and the fairground, the vaudeville and the variety theatre the gigantic expositions gathered developments of different kinds into a format that was able to attract and fascinate a large audience. If we anchor the multi-screen installation and the split-screen in the history of this large thematic exposition, then this technique demonstrates its proximity to a cinema not rooted in narrative integration and rather inclined towards a poetics of spectacle, obviousness and self-reference, as it can be seen in the avant-garde as well as in popular entertainment forms.<sup>15</sup> The archaeology of the multi-screen environment then illustrates how the multiplied surface and screen never sought the contemplation and immersion in the diegesis typical of Classical Hollywood Cinema. The split-screen self-consciously displays the limit of the frame, it exhibits the finite nature of the medial image, the ultimately fragmentary and constructed character of the moving image.

The second important strand, besides the influence from thematic exhibitions, is the movement within the avant-garde known as "expanded cinema", to use a phrase coined by Gene Youngblood.<sup>16</sup> Not coincidentally, Youngblood's book boasts a preface by architectural guru Buckminster Fuller who in turn was instrumental in designing some of the geodetic domes in which multi-channel experiments were being exhibited. This strand can be followed back to earlier experiments of the Eameses, as well as to experiments within the first wave of the avant-garde, most famously of course Abel Gance's triptych projections for his *Napoléon* (1925-27). In addition, the phenomenon was apparent in various events realised within the framework of the Bauhaus. These experiments with alternative screening set-ups, were self-consciously designed to reconsider the cinematic apparatus as the basis of the spectator's involvement in the film. In fact, the thematic exhibitions and the avant-garde are intertwined in even more (complex) ways. Both these approaches, from the perspective of the self-contained logic of Hollywood and that of the historical context of modernity and avant-garde offer potential explanatory models for the proliferation of split-screen in mainstream films.

What can we learn from this brief archaeological sketch of the multi-screen image in the cinema? When seen from the perspective of the avant-garde, the influence of the "expanded cinema" of the 1960s, as well as of Andy Warhol's experiments with double-screen in *The Chelsea Girls* (1966), are crucial for the mainstream breakthrough of the split-screen. Since the avant-garde considered itself as a pathfinder and minesweeper, it seemed reasonable to assume that commercial filmmaking picked up on ideas from the fringes.<sup>17</sup> From the logic of technological rivalry, multiple screens answered to the cinema's inferiority complex vis-à-vis television. But the list of explanatory models can still be extended: when considering the ramifications of almost all media in military technology, the multiple screen could refer to the war control room with many monitors updating data (radar, interactive maps, control panels and so on) in real time. So maybe, instead of claiming the origin of this particular technique to one historical incident one should acknowledge that – very much like the cinema itself with its roots in many different fields – the genealogy of the split-screen links it to very diverse backgrounds. Yet again, one feature seems to be characteristic of the split-screen: the explosion of a single viewpoint that offers a privileged perspective on the film. A split-screen film, an experimental installation, or a multi-screen set-up used in an exhibition – all these instances require a reception stance different from classical cinema which is different from the classical cinema's provision of a seamless image which encourages a coherent viewing position, to smooth over the rupture of the cut.

### Modulating the Classical Continuity System: *The Boston Strangler*

Let me turn to one paradigmatic example of multiple frames in mainstream fiction film, *The Boston Strangler*. The film tells the story of a serial killer, and is made thirty-seven years after *M* (F. Lang, 1931) and twenty-three years before *The Silence of the Lambs* (J. Demme, 1991). *The Boston Strangler* charts the history of the "Boston strangler", a serial killer who murdered thirteen women in Boston between June 1962 and January 1964. Tony Curtis plays the alleged serial killer Albert DeSalvo (he was self-confessed and never acquitted because he was killed in jail before he went on trial) and Henry Fonda performs the investigating detective, yet the most striking feature in the film is the numerous split-screen scenes. This is somewhat surprising since the film otherwise exhibits a rather rough, direct, realistic and documentary style of the detective film. The film often dwells on scenes detailing the investigative work of the police. The divided screen is employed in an almost encyclopaedic fashion in this film, experimenting with different uses over the course of the film. Sometimes the film utilises split-screen to enhance suspense when it doubles perspectives: in one scene the film shows the dead body of a murder victim lying in the dark in one frame while the other frame shows two unsuspecting neighbours knocking to ask why their housemate is not picking up her mail. On opening the unlocked door the two shots partly overlap: in one frame, a wide shot, we see the corpse as well as the two shocked neighbours, in the other we have a close-up of the faces. The split-screen in this film is employed in the place of what would normally be a cut-in to a closer view. All through the film, split-screen is used as a substitute for traditional editing techniques such as montage sequences, shot-reverse-shots patterns, eyeline matches and others. Indeed, the film could be called a

manual for presenting how the split-screen can be fitted into the continuity and decoupage system of classical Hollywood cinema. Indeed, in a contemporary article director Richard Fleischer, visual designer Fred Harpman, cameraman Richard H. Kline, editor Marion Rothman, and visual effects specialist L.B. Abbott all stress how split-screen was used in order to enhance suspense or to create a more complete impression of the city being terrorized by the lurking murderer.<sup>18</sup>

Yet, in one memorable sequence the film also accomplishes something else with this technique: it brings the competition between cinema and television to the fore. The sequence illustrates in a quick succession of scenes presented in split-screen the frantic police search for the killer. The sequence is introduced by a multiplication of TV screens. Over the face of the strangler's last victim we hear a voice announcing the names of the murdered women until the appearance of a TV screen in a panel on the left of the screen locates the origin of the spoken words as the voice of a newscaster. The film foregrounds the viewing situation of television, showing the television set as a rather bulky and unwieldy piece of furniture decorated with flowers. In another frame, two women (potential victims?) intently observe the newscast over a meal. The TV images shown with some surroundings multiply and we see up to four images at the same time. Meanwhile, the TV shown without surroundings on the left-hand side of the screen functions as a kind of anchor. After the brief flashes of "ambient television"<sup>19</sup> the panels on the right of the screen disappear to disclose that the TV monitor on the left shown all through the scene is, in fact, located at the police headquarters, tucked in one far corner of the room. Self-consciously, the film contrasts the small black-and-white TV images with the large colourful canvas of the film that we are watching. The spectators now discover that, all the while, the TV on the left of the frame had been watched by policemen who are, in turn, subsequently briefed about detaining every sexual offender in the city. In the following montage, television, as a medium of multiplication, is contrasted with film which is able to encompass and contain these multiple screens and views in a single image. As if to offer a direct comparison, we see a cinematic image of a western projected on the big screen (is it John Ford's *Stagecoach*?) in which "normal" and "acceptable" viewing behaviour is confronted with "transgressive" and "deviant" conduct. A man directs his flashlight at the legs of a woman sitting next to him instead of watching the screen. Immediately, a policeman shows up and arrests the man: while TV is a medium that is watched at the side, the cinema demands undivided attention; any deviation will be punished immediately.

In conclusion we could say that the split screen of the 1970s partly answers to the challenge of television and the demographic shifts in Hollywood's audience. It is as if the film self-consciously stages a confrontation between the two media in such a way that the cinema emerges as the clear winner. This example from *The Boston Strangler* demonstrates, to use a term coined by Jay David Bolter and Richard Grusin, that not only new media remediate old media, but also that old media remediate new media:<sup>20</sup> in this case, cinema deliberately includes television as a frame within a frame to show off its superior size and dimensions. Moreover, by including split-screen the cinema requires the spectator to divide his/her attention between the different sub-images included within the overall frame. It is this interruption to concentration that I consider to be crucial to an understanding of the reception process that is not limited to the cinema but also encompasses other media.



## The Spatialisation of Art and Media

If we turn to audiovisual culture and media in general, there are more instances of split-screen over the last couple of years than is possible to discuss here. Even when thinking about the uses in different media one ends up with an endless list. In TV, news shows with clocks, bars and other devices come to mind, as well as interview situation with the shot-reverse-shot pattern substituted by juxtaposed screens. More obviously divided screens are to be found in TV drama such as the critically acclaimed post 9-11 paranoia series *24* (2001); sport shows tend to use the split-screen format for action replays and alternative angles; economy with biz bars, exchange rates and share prices updated in real time; advertisements during a game show or car race are momentarily scaled down into a small frame in the corner of the screen; music television with SMS messages and flash forwards to the next clip while new models of large flat screen TVs often allow the spectator to watch at least two channels simultaneously. Moreover, architectural environments come to mind: shopping malls and theme parks, fairgrounds, train stations and airports, as well as the multi-channel installations in the gallery and in the museum all use split- or multi-screen images.<sup>21</sup> What could be the reason for this astounding convergence of different fields? If the phenomenon is noticed at all one standard explanation is that split-screen is easily created with today's computer technology. True, back in the late 1960s and early 1970s split screen was a complicated process which took weeks and months to create while today any college kid can do it on his/her laptop. The intricacies of masking the image and optical printing has given way to the AVID editing software which provides the same effect with a mouse click. Yet again, there are so many things easily done on a computer and not even a small fraction of these ever become successful. Thus, the argument of availability and access might be a necessary condition, but it is not sufficient to explain the popularity of the device in contemporary art and media.

First of all, what appears typical of multi-screen projections or multi-frame environments is the fundamentally non-linear structure of the formation. The traditional feature film, as well as the novel or the musical piece, are determined by temporally consecutive and successive images: one element follows another in a pre-determined order that the recipient has to follow. The multiple screens radically break with this concept as they give way to coexistence and simultaneity. This concomitance also shatters fundamental beliefs of film studies. In montage theory, the meaning of an image is determined by the preceding and the following shots, whereas in split-screen, an image also has an opposing image that enjoys a much stronger connection to the simultaneous image than consecutive images ever do. Harun Farocki, a filmmaker-cum-installation artist, has coined the phrase of "transversal influences" for this kind of interaction between images appearing simultaneous in different frames or on different screens. Yet, for Farocki transversal influences are not necessarily limited to the literal kind of montage that multiple frames allow, but these relations also extend to a kind of lateral or transversal thinking that tries to overcome traditional divisions and disciplines.<sup>22</sup> The multiple juxtapositions and diverse relationships offered by multiple frames lends itself to more open narrative and argumentative forms and thus also to repeat viewings and multiple meanings.

As a result of the simultaneity and transversality of split-screen devices and multi-screen environments one can observe a tendency towards the spatialisation of the rela-

tionship between the images in media traditionally based on temporal succession. The multi-channel installation in the gallery or in the museum underlines this point as they emphasise the category of space by downplaying the temporal dimension spectators can enter and leave whenever they want. Alternatively, they can also mill around in the installation space. The audiovisual material is often shown as a loop, any part of which might be watched by a spectator. Thus, unlike in the traditional cinematic apparatus with fixed starting time and a predetermined running time of a programme, the spectator can determine the length of reception, she can enter at any given moment as well as decide upon and change the distance and angle from which to view the work of art.<sup>23</sup> In constructed environments such as theme parks or shopping malls this is even more obvious because architectural ensembles are defined by variable paths, the possibility to stroll around, linger or turn back.

Installation art also explodes the notion of a privileged spectator position. Traditional image production was for a long time governed by the regime of the single point of view; all the way from Alberti, the Renaissance perspective provided a box-like space with a single vanishing point at which all lines converged. While modern art from Impressionism onwards eroded the privilege to a single viewpoint when representing reality,<sup>24</sup> the construction of photographic lenses tied the optomechanical media to this tradition. The split-screen and the multi-channel environment can be credited with offering an alternative to this construction because they offer two or more images at the same time in the same field of perception. This contributes to a spatialisation since the actual, that is, the spectator's physical position, which is regulated and fixed in the cinema, all of a sudden becomes flexible. These factors sketched require a different frame of perception for the spectator that one could label, following Scott Bukhatman, "kaleidoscopic perception".<sup>25</sup> This is the dialectic contrast of fragmented perception and immersion, of contemplation and distraction, of stasis and kinesis typical of the split-screen that has become a model of media spectatorship in the past decade.

### The Return of Split-screen in the Cinema

Let me illustrate this diagnosis of the spatialisation and of the kaleidoscopic perception with the example of Mike Figgis' experimental *Time Code* (1999), a film centred on a casting taking place at the fictive film production company "Red Mullet" (which shares the name with Figgis' own production company). The scene is filmed with four cameras in one unbroken take each in real time and presented as four simultaneous images on the four quarters of a screen split. A large part of the pleasure of watching the film derives from trying to figure out the intricate layout of the building and the complicated manoeuvres of the cameramen in overlapping shots while following the different characters around. Over the course of the film the spectator gets acquainted with the office building, the reception area and toilets, the screening room and the cubicle offices; sometimes two cameras show the same action at the same time from different angles, so we can figure out the floor plan of the building. The basic idea of the film literalises the multiplication of different perspectives and points of view because we, as spectators, always have to decide which of the four images we want to watch. Our attention constantly wanders from one split-screen to another and the experience is at the same time immersive (in the story world) and fragmented (in the way the centre of

attention shifts). Despite the constant break-up of the image into four sub-frames *Time Code* nevertheless strongly guides the viewer's attention through the soundtrack. In *Time Code* sound creates its own world, an additional frame (to the four visual frames) that shifts the perception to relevant story information. Sound is not any longer subordinated to the image as in classical cinema because there is no longer a single image or action to which the sound could be subjugated. In the "master version" of *Time Code*, that is the version released theatrically, the elaborate sound design continually alternates the foreground and background noise, mixing the four different audio tracks from the four cameras with non-diegetic music, thus guiding the spectator through the experience of having to watch four frames at the same time without missing salient story information. Yet, the DVD opens up the idea of multiplied perspectives more widely since it allows free switching between the master version with strong sound cues, the four different soundtracks of the respective images, an "unbiased mix" (all at the same level) and a commentary track by the director. Mike Figgis has even performed several live mixes of the four separate soundtracks with his own music and effects at cinemas and film festivals.<sup>26</sup> With this film, the multiplicity of cameras translates into a multiplicity of versions of the same film that only really comes into its own with technology such as DVD because in cinema one is still presented with the master version.

Gilles Deleuze has diagnosed a multiplication of the image and a spatialisation of the time-based art cinema along similar lines in his concluding remarks of the second volume of the *Cinema-book*. Deleuze anticipates new electronic images that "can emerge from any point of the preceding image". The "organisation of space", he concedes, "loses its privileged direction" and it is transformed into a new "omnidirectional space" that constantly changes angles and coordinates. This new spatial relationship in the triangle screen, image and spectator is most radically realised in installation art to which the term "omnidirectional space" appears adequate. The screen which does not any longer refer to the position of the spectator, changes from an image or a frame into an opaque surface on which data are registered.<sup>27</sup> This transformation, as diagnosed by Deleuze, therefore, can be conceptualised as a shift from the screen as window or frame, a (semi)transparent membrane opening onto a world that the spectator can watch safely from a distance (as theorised by André Bazin),<sup>28</sup> to the screen as dashboard or information panel. The spectator no longer observes the unfolding of a coherent time and space within the frame of the screen from a privileged position.

The emergence of a new "omnidirectional space" is made abundantly clear in *Hulk* (A. Lee, 2002) which illustrates its story of a genetically modified body that grows and transforms in grotesque ways by images that in similar ways seem to grow organically out of each other. Frames appear, grow, shrink and disappear at any instance, sometimes they even turn literally as if the image we are watching were part of a dice that was turning. The idea of the control room and the screen as a surface for the registration of data plays on three levels in this film: first, the characters are diegetically more often than not in the control room as they watch an experiment unfold or as the military commander observes the flight of Hulk; second, the film inscribes a regime of surveillance, control and observation that is quite typical of split-screen technique (as can be found for instance in almost all of Brian de Palma's film, the specialist for split-screen). Split-screen scenes very often deal with instances of observation and expectation, so that the doubling of the visual material in the additional frame often refers to an observation of the second order.<sup>29</sup> Third, the film, not only foregrounds the split-screen as a

device, but also “images that turn” as if they were spatially arranged beyond the screen. These images move into and out of the traditional filmic space, which, in turn, itself becomes a three-dimensional structure, yet not one that opens up privileged access to a complete world beyond the screen. Rather, the space is generated from digital data on the (computer) screen. In a way, the film behaves like a three-dimensional database that we can access and with every viewing our attention shifts in different ways between the diverse split-screens. Unlike “classical split-screen” films such as *The Boston Strangler* or *The Thomas Crown Affair* where the fragmented screen space could be theoretically re-translated into a classical decoupage, the recent use of split-screen creates a spatial system that is not imaginable in any other way than as it is presented.

## The Fold

If we follow Deleuze's diagnosis that the transformation of the traditional indexical image into the electronic and digital image results in a loosening of the rigid spatial structure of the cinema, in a movement towards “omnidirectional space”, then the installation can be conceptualised as the logical successor to the cinema. In the installation space, the clear and stable relationship between spectator, screen and image breaks down and opens up towards a multiplicity of possible relations, it opens up to micro-relations of space and time. One could say that what distinguishes installation art from cinema, but also from other art forms is the simultaneity of the different frames for moving images, the coexistence of diverse regimes of time and space – the then and there of the images – within the same time and space – the here and now of the installation. I believe that a useful concept in theorising these phenomena is the fold as developed in Gilles Deleuze's book on Leibniz's philosophy and Baroque culture. The fold as the symbol and symptom of the Baroque is extended into infinity in spatial as well as temporal terms. One could imagine it as an endless ribbon or strip without beginning or end, without inside or outside, much like the paradoxical Möbius strip or the double helix holding the genetic code or, to turn to another example closer to home, similar to the film strip running through the projector from one reel to the other. The fold encloses space and time; this embedding of different temporal and spatial regimes is one of the hallmarks of today's media culture. The fascination of contemporary media-based entertainment such as the cinema and television, mobile appliances and internet games, and also sporting events and theme parks, relies to a good degree on this enfolding and unfolding of time and space. The spectator enjoys the pleasure of being able to watch, control or experience more than one place and time at once. This imaginary power of ubiquity can be found in many of today's media practices: the fascination of jumbled-time narratives in the wake of *Pulp Fiction* (Q. Tarantino, 1994), the constant play and replay of images in sports arenas, and also, on television, the loops and circuits of avant-garde film and cinematographic installations in the gallery, or the strange logic of media warfare.

Most installation pieces exhibit a similar tendency towards offering multiple perspectives and several time frames simultaneously. A rather arbitrarily chosen example would be Amos Gitai's reworking of his own 25-year project of a series of films charting the development of a house in West-Jerusalem. The house was abandoned by its Palestine owner in the 1948 war, then requisitioned by the Israeli government, rented

out to a Jewish-Algerian immigrant and sold to a university professor in 1980 who, in turn, transformed it into a three-storey house. The simultaneous presence of nineteen monitors in a half-darkened rooms offers the possibility, once one gets accustomed to this multiplication of images and sound, to catch glimpses of the same space at different times. Gitai's project *News from House/News from Home* charts the development of a house as a material witness to the political, social and cultural upheavals in one of the most conflict-ridden places of the world.<sup>30</sup> As a spectator one is sometimes capable of watching the same place – the staircase, the façade, a certain room – at the same time in two films shot years apart and playing on different monitors. Sometimes, construction work seen on one monitor is contrasted by destruction on another, sometimes the weather is consistent between the two monitors, sometimes it is in contrast. The possible combinations are endless. Different layers of time and different aspects of space converge in the installation on different monitors that provide glimpses of an omnidirectional time and space. Thus, the installation offers the virtual dimension of time up for consideration (the images from different films) condensed in a single time and in a single space (the installation). Similar observations could be made for many other instances such as the stark juxtaposition in Shirin Neshat's multi-channel installations as *Turbulent* (1998), *Rapture* (1999), and *Fervor* (2000)<sup>31</sup> or in Eija-Liisa Ahtila's triptychs.

## Conclusion

The split-screen appears to be a marginal instance when considering traditional film histories as a self-contained discipline. I have outlined several explanatory models that compete and can claim to give a coherent explanation for the appearance of this technique in the 1960s. Yet again, if viewed from today's media culture in which the multiplied frame has become a ubiquitous device, these forerunners have a higher significance. In conclusion, let me stress three crucial features of the multiplied surface. First, the multi-screen devices point towards a radical spatialisation of art and media.<sup>32</sup> The non-linear dimension of the split-screen and the spatial extension of the installation signals a shift towards an omnidirectional space which loses the single viewpoint logic of classical painting and classical cinema. At the same time, this spatiality often realises itself as a series of opaque surfaces instead of a single window filling the spectator's field of vision and opening up onto a vista towards a diegetic universe that can be observed from a safe distance. Second, the aesthetics of the phenomenon can be likened to the control room with the multiplication of screens reminiscent of multiple monitors, control panels and surveillance images in scientific laboratories, war rooms or airport towers. In this view, the frame is not any more a transparent and ultimately invisible division, but it becomes a surface on which data and information is inscribed. And third, these multiple frames realise Deleuzian folds as they enfold and unfold time and space, space as it is compressed in these new environments, art works and media artefacts. Here, I would argue, lies the pleasurable nature of contemporary media culture, from the event culture of sports arenas to the elitist high art of the installation piece: to experience multiple temporal and spatial dimensions at the same time, to be here and to be there, to be now and to be then. These folds require a kaleidoscopic perception, oscillating between immersion and distanciation, between contemplation and distraction, between movement and stillness, that is the hallmark of the multi-screen environment.

- 1 Thanks to the participants of the Gradisca Spring School for their feedback on an earlier version of this paper. I am deeply grateful to Hans-J. Wulff (Kiel) and Jonathan Thonon (Lille) who generously shared their unpublished material and exchanged ideas. I am also indebted to the participants of my seminar on split-screen for stimulating discussion and presentations.
- 2 For similar observation filed under the rubric of neo-baroque see A. Ndaliansi, *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment* (Cambridge, MA: MIT Press, 2005).
- 3 See L. Manovich, *The Language of New Media* (Cambridge, MA: MIT Press, 2002).
- 4 As this is the launching pad of a larger project I will be re-visiting some of the issues mentioned in the introduction, but not explored in this text, at a later date.
- 5 "Split screen is the visible division of the screen, traditionally in half, but also in several simultaneous images", "Split screen", *Wikipedia. The Free Encyclopedia*, [http://en.wikipedia.org/wiki/Split\\_screen\\_%28film%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Split_screen_%28film%29) (February 22, 2006). "Schon während der Stummfilmzeit Mitte der 1910er Jahre wurde die Leinwand in verschiedene Sektoren aufgeteilt, um räumlich getrennte, aber gleichzeitig stattfindende Handlungen darzustellen", "Split screen", *Benderverlag Lexikon der Filmbegriffe*, <http://lexikon.benderverlag.de/suche.php> (November 8, 2005). James Monaco approaches the phenomenon wholly from the production side: "Mehrere Bilder werden in der optischen Bank gleichzeitig nebeneinander auf einen Filmstreifen kopiert, z.B. eine Aktion von mehreren Kamerastandpunkten aus gesehen", J. Monaco, "Entry Mehrfachbild", *Film und neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000), p. 105. "An effect shot in which two or more different images appear on the same frame", E. Katz, *The Film Encyclopedia. The Most Comprehensive Encyclopedia of World Cinema in a Single Volume* (New York: HarperCollins, 1994), p. 1285.
- 6 Harun Farocki for example provides of some of his art works single-channel (one monitor, similar to "traditional" video art) and multi-channel versions (more than one screen).
- 7 I am deliberately leaving out avant-garde and experimental filmmaking like Abel Gance's multivision and experiments conducted within the framework of the Bauhaus.
- 8 See for example the website devoted to "Brian de Palma's split world", <http://members.fortunecity.it/gpuccio/depalmae.htm>.
- 9 David A. Cook's overview of 1970s cinema, *Lost Illusions*, a voluminous contribution to the massive *History of the American Cinema*-project, lists only two references to this technique, both side remarks. The first one is predictably to de Palma (in a section on auteur cinema), the second one is to be found in a throw-away remark by director Randal Kleiser that "all the '70s film techniques [...], like split screen" were used on *Grease*. See D. A. Cook, *Lost Illusions. American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam 1970-1979* (Berkeley: University of California Press, 2000), pp. 151 and 216.
- 10 For this perspective see some of the essays in Th. Elsaesser, A. Horwath, N. King, *The Last Great American Picture Show. New Hollywood in the 1970s* (Amsterdam: Amsterdam University Press 2004).
- 11 See B. Colomina, "Die Multimedia-Architektur der Eames," in G. Koch, R. Curtis, M. Glöde (eds.), *Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume* (Berlin: Vorwerk 8, 2005), pp. 22-35 and B. Colomina, "Enclosed by Images. The Eameses Multimedia Architecture," *Grey Room*, no. 2 (Winter 2001), pp. 6-29. For a contemporary account tracing already similar outlines see B. Day, "Beyond the Frame," *Sight & Sound*, Vol. 37, no. 2 (Spring 1968), pp. 80-85.
- 12 For some contemporary reports from this crucial event see J. Shatnoff, "Expo 67: A Multiple

- Vision," *Film Quarterly*, Vol. 31, no. 1 (Fall 1967), pp. 2-13 and E. Patalas, "Montreal oder Die Fülle von fünf Tagen," *Filmkritik*, no. 10 (1967), pp. 588-594.
- 13 I am leaving aside here some of the earlier Hollywood examples which were inspired by *Pillow Talk* (N. Jewison, 1959), but which were strictly limited to telephone situations when employing split-screen. For the specific bond between split-screen and the telephone conversation see H.-J. Wulff, "Ikonographie, Szenentransition, Narration: Zur Analyse der Beziehungen zwischen filmischer Form und filmischem Telefonat," in B. Debatin, H.-J. Wulff (eds.), *Telefon und Kultur: Das Telefon im Spielfilm* (Berlin: Spiess, 1991), pp. 127-165.
  - 14 See for example the essays collected in L. Charney, V.R. Schwartz (eds.), *Cinema and the Invention of Modern Life* (Berkeley: University of California Press, 1996).
  - 15 The classical (and obvious) example for this argument about the cross-relation between the avant-garde and early cinema is T. Gunning, "The Cinema of Attractions," *Wide Angle*, Vol. 8, n° 3-4 (1983), pp. 4-15. Reprinted in Th. Elsaesser (ed.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative* (London: BFI, 1990), pp. 56-60.
  - 16 G. Youngblood, *Expanded Cinema* (New York: P. Dutton, 1970).
  - 17 For these metaphors in relation to the avant-garde see my forthcoming *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006).
  - 18 See Anon., "Multiple-Image Technique for 'The Boston Strangler'," *American Cinematographer*, Vol. 50, no. 2 (February 1969), pp. 202-205, 228, 238-241, 245.
  - 19 A. MacCarthy, *Ambient Television. Visual Culture and Public Space* (Durham: Duke University Press, 2001).
  - 20 J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media* (Cambridge: MIT Press, 2000).
  - 21 See for a collection of examples the article by Julie Talen, "'24': Split screen's big comeback", [http://www.salon.com/ent/tv/feature/2002/05/14/24\\_split/print.html](http://www.salon.com/ent/tv/feature/2002/05/14/24_split/print.html) (July 16, 2006). See also the website devoted to split screen across different media [www.splitscreen.us](http://www.splitscreen.us).
  - 22 See H. Farocki, "Influences transversales," *Trafic*, no. 43 (Automne 2002), pp. 19-24.
  - 23 See J. Rebentisch, *Ästhetik der Installation* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 2003), pp. 179-207.
  - 24 See P. Francastel, "Die Zerstörung des plastischen Bildraums," in Peter Bürger (ed.), *Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1978), pp. 371-393.
  - 25 S. Bukatman, "Zooming Out: The End of Offscreen Space," in J. Lewis (ed.), *The New American Cinema* (Durham: Duke University Press, 1998), pp. 248-272, especially 255f.
  - 26 See for example <http://www.splicedonline.com/oofeatures/figgis.html>.
  - 27 See G. Deleuze, *Kino II: Das Zeit-Bild* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1991), pp. 339-341.
  - 28 See A. Bazin, "Kino und Malerei," in *Was ist Film?*, edited by R. Fischer (Berlin: Alexander, 2004), pp. 224-230.
  - 29 "Observation of the second order" ["beobachtung zweiter Ordnung"], is a term theorised by Niklas Luhmann (who in turn adapted it from Charles Spencer Brown). It can be found across Luhmann's oeuvre, but see for example N. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1995), pp. 92-164.
  - 30 See A. Franke, A. Ehmman, S. Schulte-Strathaus (eds.), *Amos Gitai. News from Home* (Berlin: Verlag der Buchhandlung König, 2006).
  - 31 See B. Schmitz, B.E. Stammer (eds.), *Shirin Neshat* (Berlin: Steidl, 2005).
  - 32 See also F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (London-New York: Verso, 1991).

## CONVERSATION WITH MARK LEWIS<sup>1</sup>

Yilmaz Dziewior, Direktor des Kunstvereins in Hamburg

Yilmaz Dziewior: A key issue of your work seems to be the relationship between the moving image – we are so used to film – and the fixed image as it appears for example in a photo or a painting. In our previous discussions you often mentioned that for the presentation of your films you want to achieve the best formal quality and compared the reception of them with viewing a painting. Do you believe painting or photography are superior to film?

Mark Lewis: No, I don't think that either painting or photography is intrinsically superior to film. But I like to think that my work is premised on the idea that, under certain circumstances, film might aspire to be a pictorial art and that film might continue and at the same time reinvent the picturesque tradition, a tradition that historically has been constructed, challenged and defined through the painting genres and more recently through photography. This proposition that a film could be pictorial is, I think, to return to the very origins of film, to that very moment when projected images started to move, or perhaps just before that moment, when their movement might have seemed an absolute inevitability.

It seems to me that at the moment of its so-called invention, film carried the promise, or at least the ambition, to be a pictorial art, albeit one limited or circumscribed by its new and unique relationship to duration. It is in fact its relationship to and experience of time and duration that initially gave to film some continuity with the ambition of painting and which, in a contradictory way, produced within film its own pictorial ambitions. If one of the ambitions of painting was to depict time and movement without actually moving itself, then perhaps film strove to return to the state of being a picture without, of course, finally ceasing to move.

For me it is this contradictory status of film with regards to the questions of movement and duration and the way they are in turn depicted (the very difficulty that film has in being pictorial, let's say) which makes it interesting and crucial to our contemporary understanding of how we look at pictures. The history of pictorialism has always involved a struggle over how to depict movement and the "reality" of time, how to make a picture of relevance beyond the frozen, putative moment that the picture might represent. Therefore from the moment that shadows were first traced on walls, the history of painting has been one of trying to understand movement and to depict it in the stillness of a picture. To some extent, then, film sort of realizes painting's ambition (to move), but in doing so calls into question what had heretofore defined a picture as such (that which, while impossibly depicting movement, did not actually move itself).



Y.D.: It seems to me that the way you arrange your films and photos in the same space is very important. Because it says a lot about your interest in the relationship between the viewer and the pictorial per se. How do you view this practical approach with regard to the intrinsic structure of film and photography?

M.L.: Many of the questions that I need to consider as an artist are practical in nature. For instance: how long should a film in a gallery be? How should I deal with the fact that a film must both begin and end and that both these terminals cast long shadows across the entire work? Should the film image be shown, as in a cinema, with dark rooms and seats and so on, or (as is my own choice) installed closer to the traditional way of viewing pictures in a gallery? And what happens when these two subjectivities – that which belongs to the cinema with its particular architecture, and that which belongs to the picture/art gallery – collide? And then there is the question of the quality of moving images, the fact that they are extremely flat with low resolution and must always suffer in comparison with “still images”. How can this effect be ameliorated? Should it be? And then if you are interested in the stillness of the filmic image, how do you deal with the further deterioration of the image that happens when the camera stops moving (camera movement like the musical soundtrack can usefully conceal a poor quality image).

Raymond Bellour has said that after you have stripped away all the special effects, all the razzmatazz that often accompanies “film installations”, there is still one underlying fundamental problem that simply cannot be overlooked: the poor quality of the filmic image when projected on video in a gallery. Moreover, as this “new” image now stands next to more traditional stable forms of imagery, one cannot help but “compare”. Bellour is right and this uncomfortable truth is one, I think, that no amount of cinematic simulacrae (loud sound, black walls and the like) will hide. The latter might just highlight the problem, in fact. I work with this terrible knowledge everyday and everyday I wonder if it is more than the filmic image can bear. But nevertheless, I am convinced that hiding the problem is not the answer.

In terms of presentation or installation, it's always a question of compromise. The conditions are never right, they are only more or less right. All I can say is that I try to have my films “live” in the kind of space that you find paintings, photographs and other well-lit objects. I would like to think that my films could stand their own next to these older (but not necessarily more traditional) forms, as equals. And to achieve that – and I grant that it may ultimately be impossible – it is necessary to privilege the viewer's experience of the work. Now as a consequence of this decision the viewer must be absolutely free to re-make the work, and therefore he or she must be neither intimidated nor silenced by the work. So that rules out black spaces and ultimately makes it very difficult to use sound.

Practical though these questions might be, to engage with them is at the same time to articulate a sense of continuity or indeed non-continuity with the “still” work of art (painting and photography and so on), and the historical ways we have engaged with and looked at the latter. I would have to say that my engagement with these questions and histories has sometimes been over-determined by a sense of disappointment. This disappointment began with the realization, that no matter what one did, the images of a film were always profoundly disappearing, escaping into the past. In effect, what I was lamenting was the absence of “presentness”, one of the primary and traditional experi-

ences of the viewer as he or she stands in front of the work of art. This latter work does not move and therefore is more or less the same now in its absolute material form as it was five minutes before and will be in five years to come; a second glance will not reveal a successive, changed image. When you look at a painting, you can really be *struck* by the brute fact of this unchangingness, and that the image holds itself unchanged durationaly. It was only later that I realized that this disappointment in the never-present image of film had something to do with the fact that the experience of looking at a film was perhaps too close to the experience of life. And it's perhaps out of this banality, out of this disappointment, that much of my work has proceeded. It has investigated the material effects and possibilities in film, in order to think through and engage with the relationship between images that try to move (but don't) and ones that try not to (but have to). In some respects, I think my work has tried to give formal substance to film's failure to be *here* in the present in a more or less unchanging form. Film in the gallery and its sense of slowness could be a way of dealing with this profound and inevitable disappointment. And while I would not rule out absolutely the possibility of using slow motion, I have the feeling that this only underlines the problem, prolongs the disappointment.

Y.D.: Does this only hold true for film? Isn't there also a big potentiality for this disappointment in connection with the still image? We all know that painting, and I do not mean the *memento mori* genre in particular but figurative painting in general, makes us aware of our own impermanence? Can't the same be said of photography?

M.L.: In recent years I have become more and more drawn to thinking about and looking at painting. I should of course say that I have been drawn to painting that is more or less pictorial, because here the question of time, presentness and duration seems particularly acute. This is not to say that in its modern form, nor in its abstract form in particular, that painting has had nothing to say to and about these issues. But nevertheless, what is always present in a great pictorial work of art is a depiction embedded in a complex relationship to time: time past, but also increasingly, with the emergence of Modernism, the anticipation of time to come. Pictorial art places the stillness of the image in relationship to things that are transformed by movement and time.

One of the reasons why painting before the invention of photography might be useful for thinking about film's pictorial ambitions is really quite a banal and obvious one: movement, time, stillness, gesture and composition were defined, worked on and imagined in painting without any knowledge of what something looked like photographically. In other words, if you wished to paint a portrait of a king in, let's say, 17th century Spain, you did so without any concept of what the king and his background world would actually look like *frozen* in time. Such a photographic concept was impossibility. Before the invention of photography, no one had ever seen that *kind* of stillness, and one still can't see it unless you are looking at a photograph. So, the stillness of the pre-photographic painted portrait was an invention of painting and had nothing to do with the frozen moment of photography. And painting had to figure how its stillness could represent and suggest more – both backwards and forwards in time – than just the putative moment that it was picturing. I think this complex representation of time in painting is one that film also shares, albeit differently. Film is made up of a series of photographs moving at 24 or 25 frames per second, but in a way, film tries to remove the strange deathliness of the single photograph by artificially bringing the dead back to life.

This engagement with painting in its pictorial form does then beg the question: what of photography? How does it figure in this investigation of pictorial possibilities, thought in terms of the temporal specificity of a particular material form? And clearly, if we follow the narrative of inventions, photography succeeds painting, which in turn provides the (material) grounds for the emergence of film. Or does it? What if photography was not at first the anticipation of painting (its enactment if you like) but the re-consideration of something painting was trying to leave behind? Photography emerged at a moment when painting of high ambition was straining (by means of a very old-fashioned and painstakingly slow pictorial method) to anticipate the future and lay claim to a rapidly changing modernity. Painting was attempting to inscribe and embody flux, change and anticipation, things that were perceived to be the urgent differentials of modernity. Against this effort, photography left everything literally frozen: all that it captured seemed immediately to belong to the past. It was not until later, well after the "invention" of film, that photography was able to free itself from this condition perhaps. Would it be possible to say that this made photography seem retrograde, like a step backwards? Perhaps the photograph's pictorial possibilities could only really be properly recognized once its history had sustained a kind of avant-garde erasure – once, that is, photography's curse of "pastness" became a secondary issue with regards to its ability to have pictorial purchase on modernity.

I am interested in considering how different types of time can be inscribed simultaneously in the same work. As part of the attempt by art to depict time and movement from at least the *Quattrocento* onwards, there have been consistent attempts to inscribe a kind of double time in the image. Often this has been achieved by the strategic use of shadows: from the *Adoration of the Magi* by Konrad Witz (1444) through to Vincent Van Gogh's *The Olive Trees* (1889), shadows were painted in such a way as to suggest that they could not possibly belong to "their" objects at the time the objects were supposedly depicted. Hence the sense of a double time. Perhaps the most famous pre-filmic work of art to achieve something of this effect, but without the use of shadows, is Manet's *Bar at the Folies Bergères*. Here, as others have suggested, the reflection in the mirror inscribes inside the painting an anticipated future moment alongside the "actual" moment of depiction, as if it were almost two different frames from a film. I am interested in thinking about how film might be able to inscribe different times simultaneously in the same sequences of images.

Y.D.: Your argumentation so far has largely stressed structural and formal aspects of filmmaking. In my opinion, your work also strongly addresses social or even political topics. It does not seem arbitrary and only due to formal considerations that you have very often chosen modernistic architecture as a setting. The run-down architecture in your films seems to reveal that you are interested in the decay or failure of these movements, with all their utopian aims, while at the same time having doubts and sympathy for them?

M.L.: In a very obvious sense, I think it is impossible to separate a work's social and formal aspects. My films usually begin with the "discovery" of a *real* place or location that I find compelling in some way or another, often for reasons I am unable to explain precisely why. Perhaps the discovery of what you are doing really only begins when you stop working on something and start looking at it, and much of what I say about my

work is obviously *ex post facto* consideration. Anyway, after finding a location that I think could be the “star” of a new film, it can sometimes then take quite a long time before I am able to commit to making the film itself. Integral to the preparation of the work is an extended observation of the location, just looking and noting and recording small details that might characterize the place; and also trying to understand the kinds of inhabitations and activities that take place there. From this repetitive observation, if I am lucky a way of working begins to emerge. Important, simple decisions follow: where to put the camera, for instance; or what kind of movement, if any, should the camera or lens have; or should there be any human action in the image; and so on. All of these decisions, which, if you like, are extremely formal, emerge out of the content of the place, from observations of real activities and social occasions, from trying to understand how people *live* there; or, as is the case with some of the landscape films, how I imagine people might *be* there.

In your question you also speak about the failure of ideas or movements, and I think the *idea* of failure is important in my work. It's important to define this concept more precisely. Because failure in capital letters is a very loaded term: it simply suggests inadequacy and bankruptcy, both of which are not really relevant here. First of all, I think that all good ambition, in art as in the world, is necessarily subtended by failure. Think of it like this: you want to build a perfect world where everyone is equal and where everyone has a decent life, good access to health care, a nice home; in all, a happy life, in so far as this might be possible, for all. As a society you make a decision and you set about trying to make this new world come into being. We have called this decision, historically, a socialist one, and for a long time architecture and art have tried to work with this idea, to give it both substance (buildings to both live in and to symbolically map and define a way of life) and visual form and ideology. Now after some necessary periods of disappointments (many massive and others less so) you can either, like tyrants do, declare victory and announce that you have realized heaven on earth (and therefore necessarily enact a kind of fascist repression in order to make that “victory” a reality of sorts); or you can engage with the failure, make it the thing to think about, treat it as an unexpected development that in turn might produce new and unexpected forms. And when people talk about the failure of the modern, or whatever, this can also suggest how much more new there is left in it, how modern, in fact, the modern still is.

The buildings or housing projects that have provided the locations for a number of my films could be described as examples of the great inter-war social experiment, when modernist architecture joined forces with radical city planning in order to try and improve the lot of the working poor. These buildings or locations had great utopian ideals embedded in them. We now know that any aspects of these great modern building projects were and are highly problematic: the plans failed in many cases to properly anticipate the realism of people living and working in these places. Does this realization then make the idea or the ideal itself wrong? Does it invalidate the ambition? In my films I think I try to give form to the stake of that idea, to recall in some way the utopian ambition of the idea, in order to try and remember what was interesting and important about it in the first place. I accept that you have to be careful not to be nostalgic, and the *archaeology of decay*, particularly in its modernist form, is certainly seductive. So that is why I also try to think about how something is experienced today, and the transformations that this might perform on the ideal. In *Children's Games* (2002), the camera glides along the *failed* (because virtually no one uses them) overhead

walkways and everywhere in the distance are children enjoying the place in some way or another. Putting so many children playing games in a location (where they normally are not so plentiful) might suggest a utopian model (what, after all, could be more utopian than childhood) that is deeply nostalgic. But, as Mark Godfrey has pointed out, the way the camera moves, as if it were a virtual reality or computer game, inscribes a wholly modern and contemporary children's game right into the very form of the work.

Finally, someone recently pointed out to me that many of the buildings that I film have either now been torn down or are condemned to be destroyed. I was not aware of this dramatic continuity in my subject matter and I certainly do not seek it out. Often, however, as was the case with *North Circular* (2000), I find out while preparing a work that the location in question is condemned and this has the salutatory effect of speeding up my dilatory working method.

Y. D.: Your film *Harper Road* (2003), which shows a part of a street framed by two modernistic building structures shot by a camera slowly turning around its own axis and by doing so, also slowly turning the image upside down again and again, reminded me a lot of Michael Snow's film *La Région centrale* (1971). There are also significant differences between the two, like landscape (*Région centrale*) versus urban environment (*Harper Road*), or in your film people walk through the picture, whereas in Snow's film not a single soul appears. Nonetheless I see a similar approach of mapping a certain territory. But whereas Snow tries to get a total overview, you concentrate very much on just one short section of the road. Still, I think you both use a contradicting way of rendering reality. Because on the one hand, your approach and Snow's both seem rather structurally straightforward, while also revealing the way of you shot the image. At the same time, there are very irrational, almost psychedelic moments. Given this comparison, I would like to ask you about your attitude toward the rational and irrational aspects of filmmaking and what your general relationship to experimental filmmakers like Michael Snow, Stan Brakhage, or Jonas Mekas is?

M. L.: Film is a medium with quite defined limits and formal specificities and structural film understood this and sought to investigate these even as it thought through film's relationship to its technical pre-history (Hollis Frampton and Michael Snow have both made important works about "the photograph") and to the history of other mediums (Stan Brakhage and Tony Conrad). In this sense, these structural issues have been with film for a long time, even if we tend now to take so much of them for granted. The very first structural film is conveniently one of the first films ever made. I am thinking here of the Lumière Brothers' film of the workmen knocking down a brick wall and then its miraculous reversal until it is fully standing again. The film runs forwards and then it runs backwards. It does not get much clearer than that. But importantly, the reversal (the playing backwards of the film) is actually played forward in time – it happens in real time –, and in this sense the representation of reversal, like so many other things in film, is an interesting contradiction in terms. Think here of one of the founding definitions of film: "moving pictures" – how can a picture move when by definition it must be composed, i.e. without movement. But the Lumière Brothers apparently enjoyed this contradictory "relationship" as they would start their projections with a still image that suddenly would start moving. So the invention begins with contradiction. Perhaps the apocryphal screams and shock were not from people actually think-

ing that trains and so on would leave the screen and crash into the audience; rather, it might be because these same people *knew* that pictures could not or should not move, and here they were, apparently moving.

I don't really think that Michael Snow's *Région centrale* is, strictly speaking, a structural film. It is much more eccentric and hallucinatory than that. It's as if the camera has gone mad, and if not mad, then it is obeying some impossible to understand code. Perhaps the movement of the camera is trying to approximate or be the structural equivalent of the earth's movement in the universe: circling around its own axis, orbiting around the sun, and so on. Didn't Snow once describe the film in this way?

Y.D.: I'm not familiar with this comment by Snow, but it sounds very nice and adequately describes the impression one gets watching the film. Snow also said – in connection with *La Région centrale* – that, as with a lot of his other films, it is based on and shaped by the medium in his hands: film. That's what I meant by "structural".

M.L.: *Harper Road* is probably pretty close to being a structural film in so far as it very clearly makes a calculation of an effect (the ability of the camera to turn through 360 degrees which will turn the image first upside down and then right way up again) and then maps that effect as a regularity onto the film. That regularity is guaranteed by the absolute rationality and predictability of the move itself. And wouldn't this idea of predictability be a good definition of structure, or at least of how structure is *felt*? To me, these structural elements present useful ways of opening up other, perhaps in your terms, more *irrational* possibilities of viewing and identification. They eliminate certain "creative" decisions and therefore provide me with a more or less pre-determined way of working and I believe that this paradoxically frees up the work, allowing it to reveal something unpredictable and unscripted. Literally, structure produces unstructure, or at least that's what we can hope for.

Y.D.: Maybe the story "behind" this particular work and how you came to make the decision to have the camera do its structural turn in *Harper Road* might be useful here...

M.L.: The decision to make the camera move in the way it does in *Harper Road* is, in one respect, simply the answer to the question of *what is to be done?* Every location begs this question before it can be transformed into an image. And it is a question that can never really be answered as in some respects it's often just the sign of an insecurity that what is there in front of me may not be enough (although, of course, it often is). I stumbled across the *Harper Road* location a few years before I finally shot it. It is quite close to where I live and I was initially drawn to the eclectic collage of public housing architecture (modernist arcadia and 19th century dwellings), that is quite typical of the neighborhood (it's actually just a few hundred meters from where I shot *Children's Games*, *Tenement Yard* and *Churchyard Row*). There was something quite compelling and strange about the dilapidated (soon to be demolished!) small two-story modernist housing structure with its little courtyard. In particular, I was struck by the building's elements of non-utilitarian design. Take the concrete girder, for instance, that joins the two halves of the building together across the courtyard. Its function, if it had one at all, was probably to frame the view that you would have out from the courtyard, so that the inhabitants of this small two-story building could have a sharp modern edge against which to see the remnants of the 19th

century world across the street. It provides an imaginary visual border with the latter, like a *passee partout* or *parergon*. It was this detail I think that first made me feel that I could make a film there. I was particularly fascinated with the way that the deteriorating state of the beam's concrete and paintwork created a *trompe-l'œil* merging of it with the branches and leaves of the untrimmed tree.

And after many visits, umpteen photographs, hours of video footage, I still did not know what to do there. I thought about actors and actions, "stories" that might have pulled the film in quite different directions. I did in fact make another version of this film that had a very small but quite dramatic action in the background. But I also filmed the location "empty", and it was this empty version that I finally chose. Because what I think is at stake in this film, indeed what is at stake in many of my films, is the question of how to strike a balance between what *appears* and what *happens*. By appearance, I mean the stuff of depiction: objects, people, things, composure, balance, tension, and so on. By happening, I mean the events and narratives that unfold over time: change, transformation, revelation, etc. In film, the latter often, perhaps always, overwhelms the former: a simple expectation ("what is going to happen?") can stop you from looking at the image properly, or at least make you look at it differently. And the balance that I speak about is really to see if it is possible to transform the narratives of the everyday into simple pictorial observations and to do that in real time.

I made *Harper Road* some 12 months after completing *Algonquin Park, Early March*. This latter film in many ways expresses the impossibility of achieving the balance I have just been describing. For me *Algonquin Park, Early March* is a film that articulates the desire for a film to become a picture, but because the film is constantly *caught* revealing something, it fails to hold the attention necessary for it to achieve that pictorial state (how can you look at something properly when you are continually waiting to see what's going to happen next?). Perhaps *Algonquin Park, Early March* incorporates this failure as repetition – every time the film comes to its end, it simply goes back and starts its revelations all over again. Nevertheless, *Algonquin Park, Early March* insists on the structural necessity of the pursuit (I would go so far as to say that the struggle between picture and narrative is film's unconscious). Anyway, after completing the film, I felt that it was important for me to try and make a film where the movement itself was so predictable and so easy to understand that it would eliminate any sense of revelation: you would know where the image was going and how it was going to get there. Released of all responsibility to second-guess or anticipate, you might instead just look at the effect of the movement and how it transforms the image. So, *Harper Road* is just that. It's probably stretching things to speak about how figure is transformed into abstraction and back again, but this is the effect of the structural turn: it makes you think about how images are formed.

Y.D.: Some of the mentioned experimental filmmakers shot their films on super 8 or 16mm and then transferred them onto video for distributing and screening purposes. This is comparable to your practice, right? Besides the practical advantages, what are your reasons for using the apparatus of the film industry and then sticking to video and DVD projections?

M.L.: I shoot in 35mm film for a number of reasons. The first is because of the quality of the image. As I suggested before, moving images (especially when projected on video)

are extremely flat with low resolution and must always suffer in comparison with “still images”. When you go up close, they more or less all look the same (they are just pixels). Shooting on 35mm does not solve this problem, but it does help make it less bad.

The second and perhaps more important reason for working in film is again, to return to an earlier part of our conversation, a structural one: literally, the apparatus gives me a structure, it forces me to cut back on extemporization, and it provides me with plans and limits for working. And then when I try to execute the plan, there is always failure, but if I am lucky I can call it the accident. And I suppose that it is the space between plan and execution – the failure or accident – that we often depend upon to rescue works from banality or literalness.

- 1 The present text was formerly published in: Y. Dziewior (ed.), *Mark Lewis* (Hamburg: Kunstverein Hamburg, 2005)



"Cinéma et art contemporain" est une *contemporanéité*. Les considérer ensemble dans une même proposition construit autour de deux termes une *contemporanéité discursive*. En étant *contemporanéité discursive* ils ne sont plus que contemporains l'un à l'autre. Leur *contemporanéité* fuit le postulat du temps commun et invente un espace de partage entre les mots, une *contemporanéité* des mots dans un espace de parole. Ce postulat temporel revu et corrigé est celui dicté par l'étymologie. Le "contemporain", du latin *contemporaneus, cum, avec, et tempus, temps, qualifie*:

*Ce qui existe ou a existé simultanément, et surtout, ce qui a son origine (date de création, date de naissance...) à la même époque ou qui florissait en même temps... Le terme de contemporain désigne donc toujours une relation; on n'est pas contemporain en soi et dans l'absolu.<sup>1</sup>*

Ce "contemporain" présente une forte affiliation avec le terme-miroir de racine grec, "syn-chroné". L'étymologie nous apprend – sans grande surprise – que l'adjectif *syn-chroné, συν, avec, et χρόνος, temps, se dit des mouvements qui se font dans un même temps. Contrairement à la diachronie, la synchronie désigne une simultanéité d'événements qui, dans le vocabulaire cinématographique, donne la mise en concordance entre images et sons.*

La proposition "cinéma et art contemporain" renvoie le lecteur au phénomène de "migration massive des images en mouvement des salles de projection vers les espaces d'exposition".<sup>2</sup> Cet entendement est arbitraire. Nous comprenons "*migration des images*" parce que nous fréquentons les dits lieux de migration, nous étudions les dites images, et depuis plus de trois décennies nous suivons un débat sur la disparition de la spécificité du médium dans les pratiques artistiques. Nous sommes préparés pour cette compréhension, si ce n'est-ce parce que c'est nous-mêmes qui énonçons et construisons ce type de lexique. Arrêtons un instant et retournons notre machine syllogistique en arrière. Cette petite phrase anime belle et bien nos récits de flâneur au travers les galeries et les musées convertis. Mais, libérée de son rôle d'indice de phénomène, elle est avant tout, quatre mots dans des guillemets. Quatre mots qui réunissent et/ou juxtaposent deux éléments dans la *contemporanéité* d'une phrase, dans un geste de parole stéréoscopique. Dans ce qui suit, je ne définis ni l'"art contemporain" ni son éventuelle relation avec un certain "cinéma contemporain". En revanche, je repère la *contemporanéité discursive* qui les réunit, et je discute leur communauté en termes d'une rencontre. Le "cinéma" règle son pas à celui de l'"art contemporain" et l'"art contemporain" rencontre le "cinéma". Deux destins des mots, supposés séparés, se croisent pour faire route

ensemble dans la petite phrase “cinéma et contemporain”. Or, chaque rencontre – amoureuse ou pas – est confrontation et discours sur l’altérité. Comment départager les pratiques, qui bien que parfois convergentes, s’inspirent des élans créatifs aussi pluriels que le nombre de leurs praticiens? Avec quel vocabulaire épistémologique aborder la rencontre des “objets impossibles et des formes impensables” selon une formulation de Georges Didi-Huberman?

Je récapitule; la *contemporanéité* “cinéma et art contemporain” est une rencontre des mots dont le “cum-tempus” circonscrit, non plus un temps, mais l’espace effectif de cette rencontre. Je regarde cet espace et je me rends compte qu’il s’étend autour de la conjonction centrale “et”.<sup>4</sup> Dire “cinéma et art contemporain” devient un acte de “faire espace de parole”. Et “faire espace” est dire “distance”, distance à prendre ou à effacer, mais de toute manière, distance à penser. Le “et” converge et diverge. Il insère un écart entre les mots dont la rencontre semblait à première vue faire seul acte de rapprochement. Ne nous trompons pas. Cette distance n’est pas une invention théorique. Elle n’est non plus le lieu de mélanges hybrides. Elle est une différence, un écart j’ai envie de dire presque tectonique à l’exemple de celui qui sépare les plaques portées par les mouvements du manteau asthénosphérique de la terre. C’est une distance utile, nécessaire afin de mettre cinéma et art contemporain face à face, dans un dispositif de vision et d’interrogation mutuelle. Dans l’introduction de l’ouvrage *Cinéma et dernières technologies* – autre, celle-ci, contemporanéité discursive –, Philippe Dubois explique:

*Le cinéma est un champ (hétérogène) à partir duquel il deviendrait possible d’interroger et de contribuer à comprendre le ou les projets des objets techniques, la façon dont se fabriquent, et se véhiculent utopies, mythes, idéologies de l’audio-visuel contemporain, et où en même temps s’ouvriraient des nouveaux possibles.*<sup>5</sup>

En effet, pour qu’il y ait “champ à partir”, il faut une certaine hétérogénéité, un *hétéron* (ἕτερον), une différence, sinon de nature, au moins d’emplacement, une distance d’où voir, interroger et comprendre, réussiraient à créer des “nouveaux possibles”. Il est question donc d’une *distance de rencontre*, terme paradoxal mais en occurrence, exact. C’est cette distance de rencontre que verbalise le “et”; espace surprenant puisqu’il renverse une situation d’évidente proximité au profit de la distance qui sépare. En séparant, elle ouvre l’intervalle d’où chaque discipline/pratique/matière regarde, interroge et se mesure contre et avec celle d’en face. Mais bien plus qu’un vide entre particules qui se reflètent, elle est un plein d’opérations invisibles créant des formes nouvelles, des probables “nouveaux possibles”. Deux de ces nouvelles formes nous préoccupent ici; une nouvelle forme plastique, une œuvre, et une nouvelle conception de l’espace qui l’accueille, l’institution qui la commercialise, l’expose et la conserve. Dans l’écart que négocie le “et”, nous trouvons donc d’abord les œuvres, et ensuite l’espace “re-looké” des musées et des galeries entre salles de projection et lieux d’exposition. Désormais, le “et” fait plus que servir de pont à l’image en mouvement qui, portée par son élan d’enjambée linéaire et unidirectionnelle, migre de la rive de la projection à celle de l’exposition, du cinéma à l’art contemporain. Comme distance d’une rencontre, lieu de paradoxes et de glissements noétiques, il devient la géographie conceptuelle propre à l’image en mouvement, et par-delà, de l’architecture qui l’enveloppe comme son véritable épiderme. Est-ce la raison pour laquelle les dites images en mouvement changent d’identité artistique selon le lieu qui les expose? La réponse à une telle question dépasse le cadre de cet exercice.

Revenons; la conjonction "et", comme n'importe quelle autre zone médiane, instaure une économie de l'écart. Gilles Deleuze, dans un texte sur Godard, parlait du ET comme...

*[...] Ni l'un ni l'autre, c'est toujours entre les deux, c'est la frontière, il y a toujours une frontière, une ligne de fuite ou de flux, seulement on ne la voit pas, parce qu'elle est le moins perceptible. Et c'est pourtant sur cette ligne de fuite que les choses se passent, les devenirs se font, les révolutions s'esquissent [...]. Toute une micro-politique des frontières, contre la macro-politique des grands ensembles.<sup>6</sup>*

Deux scénarios semblent configurer cet écart. Le premier est le scénario d'une rencontre des éléments synchrones. Un effet de contamination – dont les raisons nous n'examinons pas ici – tente de raccourcir les distances entre ces éléments jusqu'à faire perdre aux objets considérés issus du cinéma ou des arts visuels, les limites disciplinaires qui les déterminent. Désormais, nommer les objets pose problème. Paradoxalement, cette presque a-nonymie, suscite un travail de réflexion qui à son tour crée un nouvel espace de devenir-crédation. Le deuxième scénario configure la rencontre entre éléments diachroniques. Cinéma et arts se fréquentent depuis longtemps, tant dans les nombreuses expériences artistiques depuis la première avant garde – pour ne rester que dans le XXe siècle – que dans l'étude de leurs disciplines respectives. Dans leurs rencontres, quelque chose resurgit des rencontres antérieures; quelque chose qui s'actualise et qui trouve, dans cet espace de réactualisation, de réflexion et de parole, l'espace de sa mémoire, la distance de son devenir-histoire.

Mon hypothèse est que dans la formule "cinéma et art contemporain", outre la part de fusion catégorielle à laquelle nous assistons depuis presque un demi-siècle, ce qui se discute est un processus *métaphorique* selon lequel le cinéma, tant son dispositif que son contrat spectatorial, se pense à travers l'art contemporain et vice versa. Pour que l'un puisse se penser à travers l'autre, deux données sont nécessaires:

Que "cinéma et art contemporain" comme un tout soit traité en tant qu'instance discursive, comme un moment privilégié pour la réflexion et la production d'idée.

Que "cinéma" et "art contemporain" possèdent respectivement le pouvoir de se penser comme formes conceptuelles dont le face à face génère un échange réflexif à double sens.

Serait-il conséquent de supposer que ce qui se pense effectivement du cinéma dans l'art contemporain et de l'art contemporain dans le cinéma est leur part de concept – identifiée peut-être à une certaine pré-ontologie de l'un et de l'autre – qui ferait que nous ne parlions plus ni de cinéma ni d'art contemporain, mais d'image et de mouvement?<sup>7</sup> Que la rencontre "cinéma et art contemporain" renvoie en fin de compte à cette autre rencontre image/mouvement? Et que cette rencontre s'articule sur la base d'une certaine réciprocity réflexive entre image et mouvement? Je propose d'aborder cette hypothèse à l'aide d'un dispositif qui dédouble et réfléchit la bipolarité image/mouvement et que j'appelle dispositif de vision/marche. Les formes visuelles produites par ce dispositif se situent dans la continuité de la notion de *forme-balade* que j'emprunte à Gilles Deleuze. Dans l'entreprise deleuzienne sur le cinéma, la *forme-balade* occupe la place stratégique de l'intervalle entre les deux tomes et assure en forme et de forme le passage à la nouvelle image.<sup>8</sup>

Dans la suite je provoque la rencontre de deux *formes-balade*. Chacune est le résultat d'un dispositif vision/marche qui par un travail subtil d'articulation entre les deux, propose une manière originale d'aborder la dichotomie image/mouvement. La première, issue de l'article de Robert Smithson "A Tour of The Monuments of Passaic, New Jersey", a lieu sur le "pont" de Passaic. La deuxième, issue du film *Eléphant* de Gus Van Sant, a lieu dans le "couloir" de l'école de Columbine. L'étonnante rencontre de ces deux architectures de vision et de marche discute la métaphore d'une possible *Marche des Images*.

### Le Pont de Passaic d'après Robert Smithson

Tout au long de sa courte vie, Robert Smithson a fait de la balade une méthode de création artistique à part. A la fin des années 60-début des années 70, quand les jeunes artistes new-yorkais font du sud de Manhattan le centre par excellence de la création avant-garde, Robert Smithson, accompagné de quelques amis, abandonne ce même centre-ville au profit des zones industrielles et désertiques, de New Jersey à Utah. Le 30 septembre 1967, il se promène le long du fleuve de Passaic. "Monuments of Passaic",<sup>9</sup> publié dans la revue *Artforum* quelques mois plus tard, est le récit de cette escapade. Ce travelogue, à mi-chemin entre critique d'art, journal intime et essai littéraire, est accompagné par la reproduction d'un tableau de F.B. Morse, d'une sélection de six polaroids parmi celles faites sur place par l'artiste, et du négatif d'une carte topographique de la région de Passaic.

Ce 30 septembre 1967, dans la zone industrielle de Passaic, la route nationale 21 est encore en pleine construction. C'est en se promenant dans le chantier routier que Robert Smithson remplit sept rouleaux de polaroids. Les six photos choisies représentent un pont en bois et en acier et plusieurs installations semi-obsolètes ou d'usage indéterminé. Les trois premières ont une grande profondeur de champ. Les trois autres sont des vues plongeantes en perspective écrasante. Leurs titres<sup>10</sup> désignent des monuments, choix de mot par lequel Robert Smithson revisite la notion de monument historique. Une citation du texte concernant le premier des monuments visité, *The Bridge Monument Showing Wooden Sidewalks* (Fig. 1) m'intéresse particulièrement:

*Noon-day sunshine cinema-ized the site, turning the bridge and the river into an over-exposed picture. Photographing it with my Instamatic 400 was like photographing the photograph. The sun became a monstrous light-bulb that projected a detached series of "stills" through my Instamatic into my eye. When I walked on the bridge, it was as though I was walking on an enormous photograph that was made of wood and steel, and underneath, the river existed as an enormous movie film that showed nothing but a continuous blanc.*<sup>11</sup>

Le paysage que nous fait découvrir Robert Smithson est très spécial. Les banlieues autour de Passaic, zone jadis de forte activité industrielle, sont ce 30 septembre un terrain vague que les habitants quittent massivement. "Espace quelconque" à la Deleuze ou "non-lieu" à la Augé, le chantier que visite Robert Smithson porte les traces des rêves du passé que le futur, advenu au présent, n'a pas su réaliser. Or, on y construit une autoroute, signe de mobilité et d'espoirs réactivés. L'asphalte couvrira, comme une autre couche géologique, le lieu où ont coulé les espoirs d'une prospérité industrielle; espoirs-fossiles



Fig. 1

en état d'arrêt permanent. En revanche, quand Robert Smithson traverse le chantier, ce travail n'est pas encore accompli. Passé et futur tissent le présent du chantier qui par définition est le non-fini, ce qui est en train de se transformer, en plein devenir.

Un panneau du département des autoroutes de la région de Passaic annonce l'à-venir de l'autoroute: "Ici sera l'autoroute 21". Du même geste le panneau annonce un avenir encore plus lointain, le moment où l'autoroute s'abandonnera aux forces de l'entropie et tombera en ruine: "Ici était l'autoroute 21". Suivant cette logique, le panneau contient les traces des futures ruines. Les ruines sont déjà présentes dans chaque démarche qui vise le futur. D'une certaine manière, l'autoroute en construction s'élève déjà en ruine. Elle n'y tombe pas. Les traces de son futur abandon se repèrent dans son actuelle élévation. Le département des autoroutes annonce la destruction de ce dont il semble annoncer la construction. Ce paradoxe met en exergue une machinerie des temps disloqués qui permettent à Robert Smithson d'introduire l'idée de "ruines à l'envers". C'est la présence de ces ruines particulières, élevées comme telles et jamais devenues, qui redéfinissent la notion de monument historique.

Les objets que Robert Smithson rencontre et photographie dans son parcours sont des rescapés de cet accident temporel. Aux portes de ce chantier, nous trouvons le premier monument, le pont de Passaic, entre Bergen à l'Est et Passaic à l'Ouest. Ce lieu de passage, limite partagée par deux régions, représente un endroit ambigu dont l'identification géographique ne se détermine que par la négation. Il n'est ni Bergen, ni Passaic, ni Ouest, ni Est. Il est plutôt un point-nœud, une parenthèse où l'Ouest et l'Est co-existent le temps d'une oscillation, un paysage dont une absence de localité fait figure de présence. Une péniche qui passe fait roter le pont sur un axe central. Le "Bergen-Passaic" est-ouest axe devient l'axe d'orientation nord-sud.

Revenons sur la citation. Sans aucun doute nous avons à faire à une belle comparaison littéraire. La "cinéma-ization" dont parle Robert Smithson peut être considérée comme une simple condensation analogique du dispositif cinématographique, une métaphore poétique assez réussie. En revanche, elle peut être plus. Je vous propose d'analyser à la lettre ce que le récit raconte. "Cinéma-izer" résume la transformation d'une instance "photographique" ("photographing the photograph") en instance de "projection en série" ("projecting a series of still"). Entre ces deux opérations, une troisième instance, "marcher" ("walking"), se situe dans l'écart qui négocie les coordonnées de transformation de l'acte de photographier en acte de projeter. L'organisation de ces trois instances génère un dispositif combinant la vision à la marche du corps, le tout spatialisé dans l'architecture du pont. Soyons plus perspicaces. La comparaison de Robert Smithson substitue à la vision directe un cliché photographique. L'acte de photographier le pont devient par cette substitution l'acte de photographier la photographie. Cette photographie de deuxième génération introduit un effet de renversement. Comme pour les "ruines à l'envers", Robert Smithson *inverse* le geste photographique. Ce n'est pas lui qui photographie mais la lumière extérieure qui projette par l'intermédiaire de son appareil la photographie – en occurrence le pont – à l'intérieur de son œil. Désormais, photographier est projeter. Or, l'acte de photographier/projeter est associé à l'acte de marcher. Pas après pas, la marche devient le régulateur d'intermittence d'un système d'enregistrement et de projection des clichés en continu. Photographier le cliché initial en marchant, produit un effet de défilement de celui-ci qui devient par ce processus le seul photogramme d'un "film" imaginaire. Il va de soi que ce film, est conçu comme acte de projection; une projection qui sert à Robert Smithson de métaphore à l'acte de photographier. De son côté, le corps devient le support où tous les paramètres se réunissent: l'instance de perception, l'écran de projection et surtout l'équivalent mécanique de la croix de malte que métaphorise la mécanique de la marche. La pellicule, un vide continu contre lequel se détache l'unique photogramme de ce "film" paradoxal, devient le flux infini et informe du fleuve de Passaic.

Le "film" de Robert Smithson n'est enregistré nulle part. Ce n'est pas par hasard si de sa "cinéma-ization" manque le constitutif graphique de "cinémato-graphique". Son film est ainsi "cinéma-izé" et non pas cinémato-graphié, le tout condensé dans le cliché du pont. L'instantané *The Bridge Monument Showing Wooden Sidewalks* constitue à ce sens la version conceptuelle d'une idée de film. Cette idée de film, illustrée par la photographie et réactivée par le flux textuel, s'inscrit pleinement dans la continuité des leçons de l'art conceptuel. Quand Robert Smithson traverse le pont de Passaic, il est encore dans un "juste avant" de son geste cinéma, en pleine procession intellectuelle d'un dispositif qui l'emmènera au film. Ce "juste avant" n'est pas à comprendre comme une démarche d'ordre téléologique, une étape dans le processus de perfectionnement d'un savoir-faire, mais plutôt comme un avant d'ordre conceptuel, comme un comble de pulsion désignant le geste comme un "devant soi comme une question".<sup>12</sup>

Ce geste, pour les besoins de la continuité de ma présentation, je vais la chercher dans un faux-raccord, dans une œuvre contemporaine, *Eléphant* de Gus Van Sant. Contrairement à l'œuvre de Robert Smithson qui conceptualise une instance pulsionnelle de cinéma par la métaphore de la traversée d'un pont, Gus Van Sant invente des traversées de couloir qui portent le geste de traversé à épuisement. Par ses choix de mise en scène et l'aspect je dirais presque programmatique de son entreprise, au départ de

laquelle nous retrouvons bien sur *Gerry*, le réalisateur semble exprimer une pure pulsion de concept. D'un côté le concept gestualisé de Robert Smithson exprimant une pulsion-cinéma, de l'autre, le cinéma exprimant sa pulsion conceptuelle. Dans les deux cas, la forme balade joue le rôle primordial d'une mécanique plastique, et l'architecture fournit le dispositif qui lui permet d'exister.

Le couloir de Columbine d'après Gus Van Sant

Pour *Éléphant* (2003) Gus Van Sant s'inspire en grande partie du film homonyme (*Éléphant*, 1989) d'Alan Clarke aussi bien que des événements du 20 avril 1999 produits au lycée de Columbine en Colorado.<sup>13</sup> Le réalisateur met le massacre du lycée au cœur d'un scénario très souple qu'il re-écrit au fur et à mesure que le tournage avance, et dont les dialogues sont, pour la plus part, improvisés par les jeunes acteurs. Pendant les 78 minutes du film nous suivons trois axes temporels:

- 1 Un premier reconstitue les dix dernières minutes avant la tuerie.
- 2 Un deuxième regroupe certains événements des jours précédents.
- 3 Un troisième retrace les dix dernières minutes après le premier coup de feu tiré à 11h19 am.

Le film couvre donc, bien qu'indirectement, un événement réel, dont l'aspect grave ne peut échapper à la caméra. Or, les images ne visent ni à expliquer cet éclat de violence, ni à rendre hommage aux dernières minutes de la vie des jeunes se livrant insoucieusement à leur quotidien scolaire. S'inspirant du défi formel d'Alan Clarke, Gus Van Sant revisite la mise-en-scène du réalisateur britannique. Si Alan Clarke construit son film sur le schéma répétitif d'un individu qui marche jusqu'à ce qu'il arrive face à un autre individu qu'il tue, Gus Van Sant investit les couloirs du lycée, des marcheurs dont les trajectoires se croisent avant que les tueurs mettent fin à leurs méandres. Les interminables plans séquences à la poursuite des corps ambulants sont plus qu'une vague illustration d'un quotidien futile, bien que sublimé, en tout cas expressément exagéré dans le but d'accentuer la fin dramatique du film. Devant un événement historique au-delà de toute prévision et toute logique, Gus Van Sant propose un modèle de mesure de temps et d'espace dont la mécanique corporelle remplace la traditionnelle mécanique des chrono-géomètres. Avec donc la constance d'une horloge, les corps traversent les couloirs du lycée, se croisent et se quittent, ne laissant comme trace derrière eux qu'un seul cliché photographique, aussi insignifiant qu'emblématique: l'image d'un jeune homme tapant son derrière avec sa main.

A trois reprises, la caméra traverse de part à d'autre le Choc Corridor<sup>14</sup> de l'école de Columbine en suivant les corps ambulants des élèves. Juste avant la tuerie, approximativement à 11h06, John prend le volant des mains de son père alcoolique, Nathan quitte le terrain de foot, Michelle court, les filles bavardent dans le couloir, et Elias, sur le chemin de son école, photographie ses camarades pour les besoins de son portfolio de fin d'études. Son corps ambulant en train de photographe d'autres corps ambulants, schématise la logique du film et dédouble l'entreprise du réalisateur qui, à travers le jeune photographe, dévoile sa conception du film. Cette séquence de photos dans le parc présente d'ailleurs une étrange ressemblance avec celle de *Blow Up*. Quand John

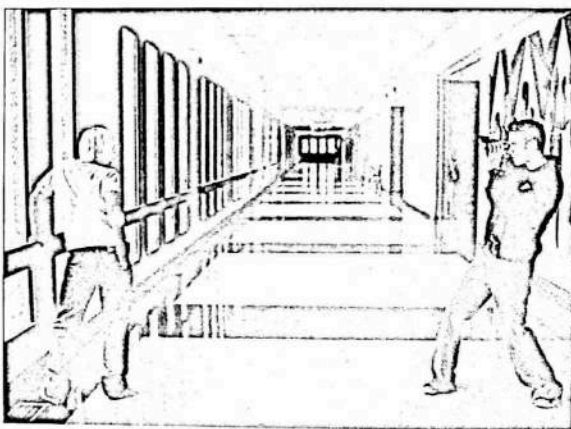
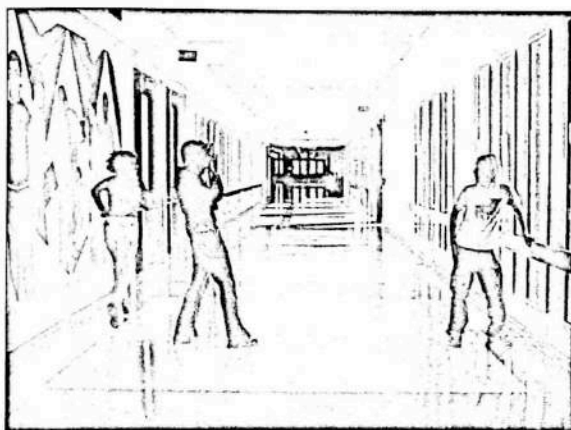


Fig. 2, 3, 4



sort du bureau de proviseur et Nathan accompagné de sa copine signe le livre de sorties, l'horloge sur le mur du secrétariat montre 11h10. Les pas de Nathan dans la séquence précédente viennent de nous permettre de compter le temps de la traversée du terrain de foot jusqu'au secrétariat où il arrive quatre minutes plus tard. Par soustraction nous savons que, à peu près à 11h09, il croise les filles dans le couloir. Suivant en suite leurs pas à elles jusqu'au restaurant, nous arrivons à calculer l'heure qu'elles aperçoivent John sortant de l'école. Par soustraction, en suivant à l'envers son chemin, nous estimons qu'il a été pris en photo par Elias à 11h11. Ayant attribué une heure précise à cette instance – la seule qui se répète trois fois dans le film et de trois points de vue différents – nous sommes, soit par addition soit par soustraction, théoriquement capables de situer chacun des cinq trajets à l'intérieur de la chronologie générale des événements (Fig. 2, 3 et 4).

Le film se présente donc comme un problème de logique. Il s'interroge sur un problème de calcul qu'une simple montre aurait pu résoudre. Il est construit comme une question, un point d'interrogation, que les innombrables questions que posent les personnages les uns aux autres reflètent au sein du récit. Les dialogues étant quasiment inexistantes, tout le film est parsemé d'une série de questions dont les réponses restent sans véritable suite. Et quand suite il y en a, aucun sens ne se dégage des échanges verbaux des personnages. Or, quelle est cette question à laquelle souhaite répondre la structure du film? Quelle demande exprime-t-elle? Dès le début, nous nous rendons compte que les personnages souffrent d'une pathologie de temps; d'une pathologie de fausse contemporanéité. John demande à son père s'il a fait la deuxième guerre mondiale (d'une impossibilité évidente). Les horloges de l'école ne font pas raccord. Vivre le présent est une projection dans le futur. Les personnages sont sans cesse et sans exception en train de se programmer pour le prochain geste, le prochain acte, le rendez-vous à venir, le concert à ne pas rater, les clés à récupérer, le retard à éviter etc. Négocier le temps constitue leur principale préoccupation. Or, ce qui rend la négociation possible et la programmation envisageable, est une conception du temps forgée par l'idée de la chaîne; les gestes s'enchaînent comme la chaîne du libre service, des casiers, des étapes successives du développement d'un film ou même de cette monstrueuse architecture de béton et d'acier. Gus Van Sant instaure un modèle logique d'adéquation entre les distances, la durée des traversées à pied et l'acte même de traverser. Il ne compte pas le temps à l'aide d'une horloge. Désormais, le temps est compté comme espace parcouru, il est déplié le long des pas. Ces corps, par leur geste automatique porté à l'excès, substituent à la mécanique du temps qui passe celle de leurs corps qui marchent. L'horlogerie des pas qui parcourent l'espace compte le temps par procuration. En revanche, ce qui permet aux différents parcours d'établir mesure de calcul temporel est le point nodal d'une rencontre. Sans elle, le système ne fonctionne pas. Le point de référence à partir duquel le calcul devient possible, est incarné dans la métaphore du geste photographique. Dans *Eléphant*, Van Sant synchronise l'ensemble des marches de ses acteurs, grâce à une photo. Le déclencheur de l'appareil, suivi par la cloche de l'école, est le clap interne du film qui permet aux personnages de synchroniser leurs marches les unes par rapport aux autres et toutes par rapport à une chronologie d'ensemble.

Au moment capital de cette synchronisation, une question emblématique condense toutes les autres posées par les personnages, mais surtout condense la logique du film en un seul geste: "What are you doing? / I am just taking pictures". Le couloir de rencontre incarne le lieu d'une synchronisation conceptuelle entre la mécanique de la mar-

che et celle de la photographie. C'est là, où la bipolarité vision/marche exprime au plus profond son désir de faire *geste cinématographique*. Patricia Falguières, dans un article intitulé "Mécanique de la marche. Pour une pathétique des images animées", expliquait ainsi l'analogie entre la locomotion humaine et la cinématographe:

*Le cinéma en son principe accomplit la fusion de la marche, de la machine... et du défilement des images: une bande de celluloïd cheminant par saccades, au fil d'un déplacement linéaire intermittent, l'image surgissant au temps d'appui des pieds.*<sup>15</sup>

Bouclons la boucle. L'espace où cinéma et art contemporain se rencontrent désigne avant tout l'espace d'une œuvre. Que l'espace de cette œuvre soit très souvent mesuré en termes de son installation dans le lieu qui l'accueille, est une réalité sur laquelle je n'insiste pas. Nul ne conteste en revanche, que cette architecture d'accueil, musée, galerie ou autre établissement d'art, participe autant que l'espace tangible des œuvres au conditionnement des fusions catégorielles. Outre les espaces de rencontres topographiques et géographiques, il en existent qui soient des purs produits de discursivité. Ce sont les espaces de parole et de réflexion où cette rencontre se pense en tant que telle. Giorgio Agamben, faisant référence à d'autres espaces médians – peut-être pas aussi différents que le nôtre –, expliquait que:

*Le centre qui est ici en question n'est pas une notion géométrique, mais dialectique: non pas le point médian qui sépare deux segments sur une ligne, mais le passage, à travers lui, d'une oscillation polaire.*<sup>16</sup>

Le "et" de la zone médiane, dans ces espaces discursifs, soit réunit, soit sépare, mais de toute manière pointe vers un écart de négociation de cette même discursivité. Il est très probable que cette opération discursive dans sa totalité marque également une heure pour l'histoire. Je termine ma présentation avec une dernière rencontre, celle de deux penseurs dont les citations me fournissent des possibles commentaires de ce que peut être considéré "une heure pour l'histoire". La première citation est de Pierre-Damien Huyghe de son ouvrage *Du Commun. Philosophie pour la peinture et le cinéma*:

*Le passage de tout réel à une connaissance, quelle qu'elle que soit, présuppose lui-même, du côté du réel, une capacité de passer hors de soi... par exemple du sensible à l'intelligible, du matériel au signifiant, de l'événement à l'historique [...].*<sup>17</sup>

La deuxième citation vient de *l'Écriture de la différence* de Jacques Derrida. Commentant le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud, Jacques Derrida remarque que:

*La question [...] de son inexistence présente et de son inéluctable nécessité, a valeur de question historique. Historique non parce qu'elle se laisserait inscrire dans ce qu'on appelle l'histoire [...], non parce qu'elle ferait époque dans le devenir des formes [...] ou occuperait une place dans la succession des modèles de la représentation... Cette question est historique en un sens absolu et radical. Elle annonce la limite de la représentation.*<sup>18</sup>

- 1 E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique* (Paris: PUF, 1990), p. 474-
- 2 "Aujourd'hui, au seuil du XXI<sup>e</sup> siècle, alors que l'on assiste à une migration massive des images en mouvement des salles de projection vers les espaces d'exposition, migration portée par la révolution numérique, il devient nécessaire de redéfinir le cinéma hors des conditions d'existence qui auront été les siennes au siècle précédent." P.-A. Michaud, "Introduction", in *Le Mouvement des images* (Paris: Centre Georges Pompidou, 2006), ouvrage publié à l'occasion de l'exposition "Le Mouvement des Images", Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne-Centre de Création Industrielle, 9 avril 2006-29 janvier 2007.
- 3 "L'histoire de l'art ne fait trop souvent que l'histoire des objets réussis et possibles, susceptibles d'un progrès, glorifiant les aspects. Il faudrait aussi penser une histoire des objets impossibles et des formes impensables, porteuses d'un destin, critiquant les aspects..." G. Didi-Huberman, *Devant l'image* (Paris: Minuit, 1990), p. 231.
- 4 Certes à la place du "et" nous aurions pu trouver d'autres signes tels le "virgule", le "slache", le "tire".
- 5 Ph. Dubois, "L'Homme a marché sur la lune", in F. Beau, Ph. Dubois, G. Leblanc (sous la dir. de), *Cinéma et dernières technologies* (Bruxelles: De Boeck, 1998), p. 15.
- 6 G. Deleuze, "Trois questions sur six fois deux (Godard)", *Cahiers du Cinéma*, n° 271 (novembre 1976); repris dans *Pourparlers 1972-1990* (Paris: Minuit, 2003), pp. 65-66.
- 7 En tout état de cause, le voisinage actuel entre images mobiles et images immobiles, nie la suprématie du trope "en mouvement" comme agent de séparation au sein des images, et brouille les frontières entre histoire du cinéma et histoire de l'art. Le retour critique au moment originel de ce malentendu s'impose à qui cherche à refaire la carte de l'histoire des images.
- 8 La *forme-balade* apparaît dans le dernier chapitre de *l'Image Mouvement* intitulé "La Crise de l'Image-Action": "Tels sont les cinq caractères apparents de la nouvelle image: la situation dispersive, les liaisons délibérément faibles, la forme-balade, la prise de conscience des clichés, la dénonciation du complot"; cf. G. Deleuze, *Cinéma 1. L'Image Mouvement* (Paris: Minuit, 1983), p. 283.
- 9 La première publication du texte fut R. Smithson, "The Monuments of Passaic", *Artforum* (décembre 1967). Il a été republié sous son titre original "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey", in J. Flam (sous la dir. de), *Robert Smithson: The Collected Writings* (Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1996), pp. 68-74.
- 10 1. The Bridge Monument Showing Wooden Sidewalks, 2. Monument with pontoons: The Pumping Derrick, 3. The Great Pipe Monument, 4. The Fountain Monument: Bird's Eye View, 5. The Fountain Monument: Side View, 6. The Sand-Box Monument (aussi appelé The Desert).
- 11 J. Flam (sous la dir. de), *op. cit.*, p. 70.  
Je garde le texte dans sa version originale pour la beauté des tournures que l'on perd dans la traduction: "Le soleil de midi cinéma-isait le site transformant le pont et le fleuve en une image surexposée. La photographe avec mon Instamatic 400 revenait à photographier la photographie. Le soleil, devenu une gigantesque ampoule, projetait à travers mon Instamatic et jusque dans mon œil une série de photogrammes distincts. Lorsque je marchais sur le pont ce fut comme si je marchais sur une immense photographie faite de bois et d'acier, et en dessous le fleuve existait comme une énorme pellicule cinématographique qui ne montrait rien qu'un blanc continu". R. Smithson, "Une visite des monuments de Passaic, New Jersey", traduction de l'anglais par Béatrice Trotignon, *LES CAHIERS du Musée national d'art moderne* (printemps 1993), p. 16.
- 12 "Le geste est devant moi comme une question, il m'indique certains points sensibles du

- monde, il m'invite à l'y rejoindre". M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1945), p. 216.
- 13 De manière plus générale, Gus Van Sant avoue avoir été marqué par le cinéma de Béla Tarr. "Les films de Béla Tarr m'ont beaucoup marqué, et après avoir visionné ses trois derniers, *Damnation*, *Satantango* et *Les Harmonies Werckmeister*, je me prends à essayer de reconsidérer la grammaire cinématographique et l'effet que l'Histoire a eu sur elle, le cinéma étant né pendant la révolution industrielle".  
Un peu plus loin dans le même texte "Quand, après une projection, on lui a demandé pourquoi ce plan de la foule durait si longtemps, Béla a répondu : 'Parce qu'il y avait une grande distance à parcourir'", G. Van Sant, "La Caméra est une machine", *Trafic*, n° 50 (été 2004), pp. 497-498.
- 14 Je fais référence à *Shock Corridor* (S. Fuller, 1963).
- 15 P. Falguières, "Mécanique de la marche. Pour une pathétique des images animées", in D. Arrasse, *Un Siècle d'arpenteurs. Les figures de la marche* (Paris: Réunion de Musées Nationaux, 2000), p. 99.
- 16 G. Agamben, "Nymphae", in *Image et Mémoire. Ecrits sur l'image, la danse et le cinéma* (Paris: Editions Desclée de Brouwer, 2004), p. 54-56.
- 17 P.-D. Huygues, *Du Commun. Philosophie pour la peinture et le cinéma* (Paris: Circé, 2002), p. 61.
- 18 J. Derrida, *L'Écriture de la différence* (Paris: Seuil, 1967), p. 343.

## A CARTOGRAPHY OF GESTURES

### NOTES ABOUT AN INSTALLATION: *LA MARCIA DELL'UOMO*

(Y. GIANIKIAN, A. RICCI LUCCHI, 2001)

Christa Blümlinger, Université de Paris III

The very title of Yervant Gianikian's and Angela Ricci Lucchi's installation – *La marcia dell'uomo* (2001) – seems to favour one of its three series of images from archival footage above the others: an ensemble of chronophotographic film strips that is presented here under the heading *Homme nègre, marche*. The three-part projection therefore takes as its starting point a problem of photographic representation that can be considered not only in terms of perceptual theory and epistemology but also of the history of technology. Employing the cinematographic technique of varying film speeds, to the point of bringing the film to an apparent standstill, Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi explore the phenomenon of the photographic snapshot as encountered at the end of the 19th century. According to Michel Frizot, this involves on the one hand the iconography of the pose (which has its origins in visual art) being replaced by a non-conventional, but for that a “truer” recording of movement, one that is paradoxically capable of capturing the gesture in a clearly defined manner, “as if immobilized”;<sup>1</sup> and on the other hand a scientific tool with which to analyze a physiological question, making it possible to find new answers by breaking down a movement into a succession of distinct elements.

In Etienne-Jules Marey's *Station physiologique*, ethnographers and natural scientists<sup>2</sup> took sequential photographs of Africans who were brought in from the Universal Expositions and other similar venues (Fig. 1); the shots were taken in analogue fashion to those of Europeans marching, according to a principle of equality derived from the scientific principle of comparison: namely in front of a light rather than a dark background, but otherwise in the same staged setting. Men, women and children stride past the camera at a suitable distance, crossing its field of view. They all cover the same distance, measured by a chronometer that is occasionally visible in the picture. Each person's individual walking speed results in a different number of instant photographs, and if these images are animated, the filmic “shot” has a correspondingly varied duration. Although in Gianikian/Ricci Lucchi's analytical treatment of the archival material these single frames are animated to produce moving images, the use of freeze frames means that they nevertheless remain perceptible as an original sequence of stilled, distinct elements. Increased modulation of the number of single frames duplicated for a freeze frame leads to a variability of the viewing experience, in particular through repetition. In this way, Gianikian/Ricci Lucchi present the black African children stepping out of line in longer stilled film images, and similarly emphasize through the enlargement of the image area a certain Barthesian *punctum* – incisive moments and touching details (Fig. 2). By means of differentiated repetition, *La marcia dell'uomo* accentuates gestures, procedures and looks. This not only highlights the realm outside the current

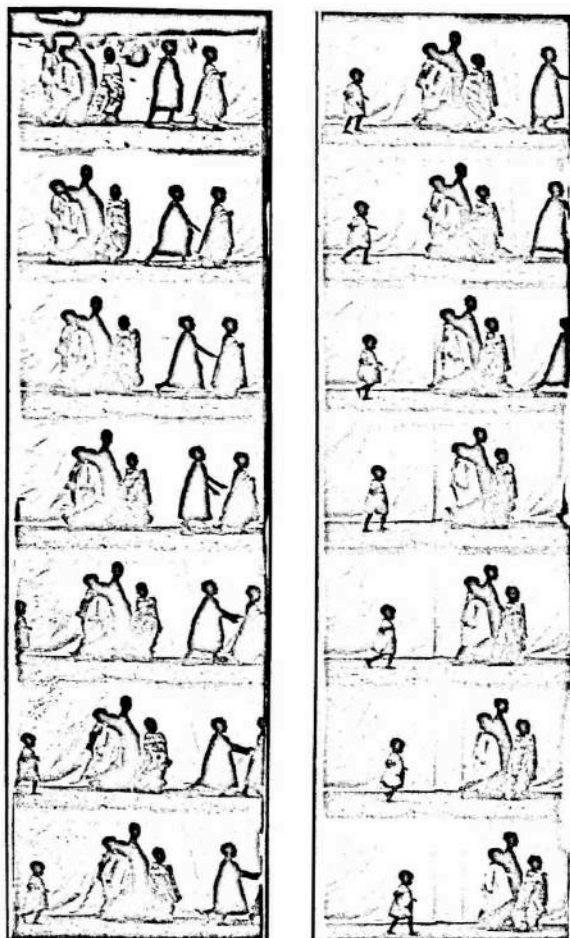


Fig. 1 - Etienne-Jules Marey, *Station physiologique*

field of vision, it also creates an imaginary dimension that points beyond the referentiality of the depicted gesture.

The recycled chronophotographic film footage is presented as a loop on the first of three relatively large screens that have been installed close behind one another. The other two series of images, also consisting of archival footage, are to be read in comparison with Marey's shots. The first involves images of Africa filmed by European travellers in search of a "foreign" experience. Like Marey's series, however, neither the expedition footage from 1910 nor the Standard 8 private footage shot in 1960 is shown at normal running speed. In the installation they are subjected to the same analytical interruption in the form of distinct yet continuous "stoppages" of varying duration. The differentiated single frame work of Gianikian/Ricci Lucchi makes particular

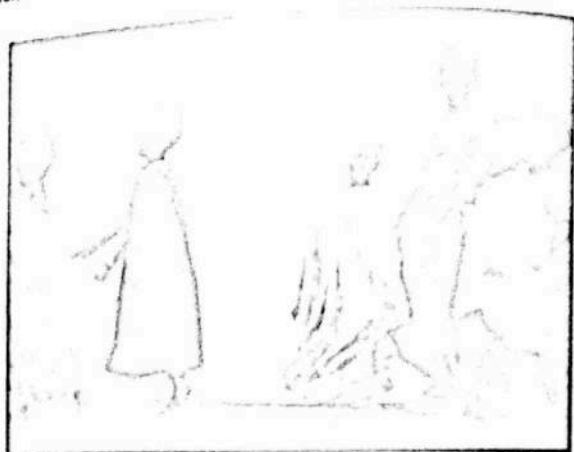


Fig. 2 - First screen (1985)

aspects stand out that would not be as visible if shown at a realistic film speed. For the viewer, the film temporality is split; it oscillates between past recording and present viewing, the result not only of being slowed down or brought to a standstill but also of enlargement, colour tinting and repetition. Traces of decay in the original material become apparent: its resolution, light and contrasts display extreme heterogeneity.

In the re-edited version of the early film material, the visit by two white safari hunters to a West African hut village shows itself to be an asymmetrical circulation of attributes and attitudes: if, as would-be guests, the white visitors sit on the ground with the black people, the gesture exposes their attempt to disguise a feeling of being out of place. And if the colonized black people sit at the table wearing top hats and petticoats, their "inappropriate" dress reveals a game of subversion (Fig. 3). At the end of this second image sequence, a filmic configuration of the point of view is elaborated as a hierarchical relationship between safari hunt and trophy collecting, white and black, the gesture of conquest and of subjugation. Looped as an installation and in a reworked format, however, this configuration is not to be regarded as a fixed convention but instead as a possibili-

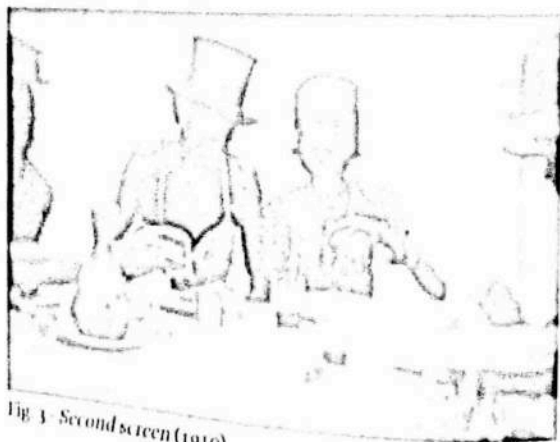


Fig. 3 - Second screen (1910)

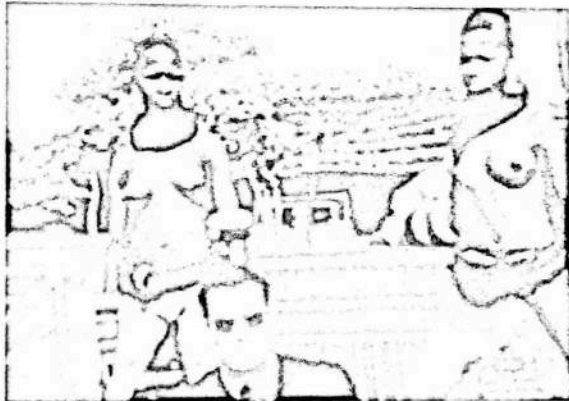


Fig. 4 - *Third screen* (1960)

ty of what is past. Finally, in the third image, which has been extremely alienated by means of deep violet colour tinting, sexual difference as a component of a postcolonial dispositif of power is emphasized by transforming a holiday film from the era of mass tourism. A Western voyeur, wearing dark glasses to avoid being seen watching, looks on while half-naked black women dance around him for money (Fig. 4). Here, too, the gaze and gestures are dissected by freezing, enlarging and repeating the shot.

With their precise selection of film footage, Gianikian and Ricci Lucchi at the same time propose an archaeological view of “ethnographic” film collections in the broadest sense: a new cartography of these human geographies. As far as the archaeological view is concerned, Gianikian’s rereading of the chronophotographic gait not only traces an iconographic or ethnographic path in all its ambivalent referentiality, but also the archaeology of a dispositif in which the images are inscribed: it is a well-known fact that in carrying out his physiological motion studies Etienne-Jules Marey was less interested in the illusion of reproduction than in the analysis of a process. As his assistant Lucien Bull reports, Marey believed that “the projection did not allow him to discover more than the attentive analysis of a print”.<sup>3</sup> In the context of this installation, Marey’s paradoxical material is treated entirely in the sense of his own invention, in other words not with the illusionistic logic of the Lumière Cinématographe, but rather in a very specific mode of visibility (between immobility and variable mobility) that is closer to pre-cinematographic viewing possibilities such as the Zootrope. It becomes apparent that this experimental arrangement is based upon a scientific view that regards the physiological nature of the human gait as paradigmatic for the progression of the mechanism of the apparatus, following a pattern of “displacement/standstill/displacement/standstill”.<sup>4</sup>

Gianikian’s approach is also archaeological in the sense that it is interested in the body and circulation of the films within and beyond the archives, not simply in terms of their representative content. In line with Foucault, one could say (particularly with regard to the two other films that make up the installation – the expedition film from 1910 and the private film material from 1960) that in the reuse of the material a *stagnating* language serves as a basis of a *circulating* language, one which also takes into account the possible field of the films’ original use. The progressive arrangement of the



three screens plays a not insignificant part in this. It should be understood not only as a chronological arrangement (1895-1910-1960), but also and above all as an epistemological comparison of different functions of photographic and filmic recordings of the "Other". Between Marey's analysis of a physiological difference, the gesture of colonial exoticism from the Comerio Collection and the attitude of the private film-maker (as that of the postcolonial, consumption-oriented mass tourist) lie the various "lifeworlds" and experiential horizons of Western thinking that determine the figuration of "black African" gestures and locomotion respectively.

The installation's chosen *dispositif* does not, therefore, produce a genealogy of ethnography, nor is it a history of nomads from the point of view of the sedentary population. The visitor wandering between the screens does not encounter a linear arrangement but rather something that could be termed a new cartography of filmic gestures and movements as described above. This could also be defined with the concept of the rhizome in Deleuze/Guattari's sense of the term, as a non-hierarchical form that is defined solely by a circulation of states: "What is at question in the rhizome is a relation to sexuality – but also to the animal, the vegetal," they write in *Mille plateaux*, "[...] All manner of 'becomings'."<sup>5</sup> Continuing with the Deleuzian paired concepts of the map and the tracing, one could say that here the reuse of the archive material leads back from the supposed competence of the photographic or cinematographic "tracing" of a world to a performance of the cartography which permits the study of the unconscious, the generation of new propositions and desires. *La marcia dell'uomo (Marcia della conquista)* deals with a deterritorialization of specific forms of perceiving the world, organizing expeditions of discovery and setting up archives. This is in line with the current tendency to criticize the standardizing representation of the history of mankind in the Hegelian tradition and to seriously question the definition of identity from a Western perspective. Of course the history of ethnography (even in the broadest sense, as the participatory and reflexive observation of a culture) can by no means be regarded as homogeneous. Its ambiguity is underlined by cultural theorist James Clifford: "Ethnography, a hybrid activity, thus appears as writing, as collecting, as modernist collage, as imperial power, as subversive critique."<sup>6</sup> Gianikian/Ricci Lucchi take precisely this ambiguity into account when creating new links between all kinds of ethnographic traces. The work of Gianikian's "analytical camera", whose specific modulation of standstill and movement, of framing and interconnection proceeds in the manner of a rhizome, as described by Deleuze/Guattari: "By variation, expansion, conquest, capture, offshoots."<sup>7</sup> This cartography of photographic and filmic gestures considers its own variability in terms of the form of modulation, and consequently avoids a Manichaistic presentation of ethnographic-photographic-cinematographic positions.

(Translated from German by Jacqueline Todd)

1 On the snapshot shutter Etienne-Jules Marey writes: "[...] Un temps de pose assez bref pour que les objets en mouvement soient représentés dans l'épreuve avec des contours aussi nets que s'ils eussent été immobiles". Cf. E.-J. Marey, *Le Mouvement* (Paris: Masson, 1894), p. 14, quoted from M. Frizot, "Comment on marche. De l'exactitude dans l'instant," *La Revue du Musée d'Orsay*, no. 4 (Spring 1997), p. 78.

- 2 In 1898 the ethnographer Félix Regnault published a study on the human gait, for which Etienne-Jules Marey wrote a foreword, based among other things upon chronophotographic studies of the gait of African people; cf. F. Regnault, A.-C.-O. De Raoul, *Comment on Marche. Des divers modes de progression, de la supériorité du mode en flexion* (Paris: Charles-Lavauzelle, 1898). On this subject see also M. Frizot, "Comment ça Marche. L'algorithme cinématographique," *Cinémathèque*, no. 15 (Spring 1999), pp. 15–27. Marta Braun brings together an ensemble on human locomotion from the *Station physiologique* (compiled at a later date) under the following heading: "African village of the universal exposition 1900." See M. Braun, *Picturing Time. The Work of Etienne-Jules Marey 1830–1904* (Chicago: University of Chicago Press, 1992), pp. 380–81.
- 3 L. Bull "Quelques Souvenirs personnels de mon maître E.-J. Marey," *Bulletin de l'AFITEC*, hors série (1954), pp. 3–7, quoted from M. Frizot, "Les Reliques en rouleaux", in D. Païni (ed.), *La Persistance des images. Tirages, sauvegardes et restaurations dans la collection films de la Cinémathèque Française* (Paris: Cinémathèque Française, 1996), p. 21. Long believed lost, Marey's chronophotographic films – whose 90mm format allows higher photographic resolution than the cinematographic films available at the time – were rediscovered in the 1980s and later restored onto 35mm film by the Cinémathèque Française.
- 4 On this principle in the work of Regnault and Marey see M. Frizot, "Comment ça Marche", *op. cit.*, p. 21.
- 5 G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), p. 21.
- 6 J. Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988), p. 13.
- 7 G. Deleuze, F. Guattari, *op. cit.*, p. 21.

## X CHARACTERS. SHIFTING IDENTITIES

Constanze Ruhm, Merz Akademie, Stuttgart

The following text is a comprehensive synopsis of the project *X Characters* which has been launched in 2001, and traces the genealogy of this ongoing project framework. The first work in that series, the video installation *A Memory of the Players in a Mirror at Midnight* (2001), was continued by the projects *Coming Attraction: X Characters (in Search of an Author)* (2002/03), *X Characters / RE(hers)AL* (2003/4) and *X NaNa / Subroutine* (2004). The upcoming video/installation work *X Love Scenes / Pearls Without a String* is in pre-production and will be finished by the end of 2005.

The layered narrative of *X Characters* recounts the (unfinished) stories of seven female character icons from modernist cinema. These characters are "released" and "reworked" to be scripted anew as contemporary new versions of their original selves. The character's original narratives are worked through to set the characters free on their own terms, and to shift them away from being symptoms of directorial desires in order to let them speak with their own voices.

### *X Characters / RE(hers)AL* (2003/4)

*Reading women's travel writing, one notices an absence of the past. Women who leave are not nostalgic. They desire what they have not had, and they look for it in the future. The desire does not take shape as "return" but rather as "voyage". Nostalgia is substituted by dislocation.<sup>1</sup>*

### Characters as Signifiers

*X Characters / RE(hers)AL* (Fig. 1) is an ongoing project (since 2001) which seeks to develop new female movie characters for future productions. It attempts to envision a contemporary discourse through a consideration of correspondences between eras of feminist film theory and practice, and contemporary constructions of female representation populating the screen. It is rooted in differing notions of "women's voices" in modernist cinema, and from there develops a performative, character-driven site between cinema, theater, and New Media. Its characters are selected from different film scripts - ranging from 1960s auteur to modernist cinema, to the borderline of the postmodern 1980s.

### Character Outline

*X Characters / RE(hers)AL* releases seven female characters from seven different



Fig. 1 - X Characters / RE(hers)AL (2003/04).

Filmposter Photo by Noshe / Poster Design by Constanze Ruhm

movies – each an icon from the history of modernist cinema (Fig. 2) – and joins them together as a gang of fellow travelers stuck in the boarding area of an airport. Detoured and out of their historical routines, the seven characters begin to get their bearings in a situation – a crossroad disguised as a holding pattern. Routes intersect, and new patterns emerge as these sleepwalkers, androids, phantasms, prostitutes, and murder victims start to establish relations and new forms of behavior to connect the gaps in their scripts along the lines of a speculative orientation towards an unknown future.

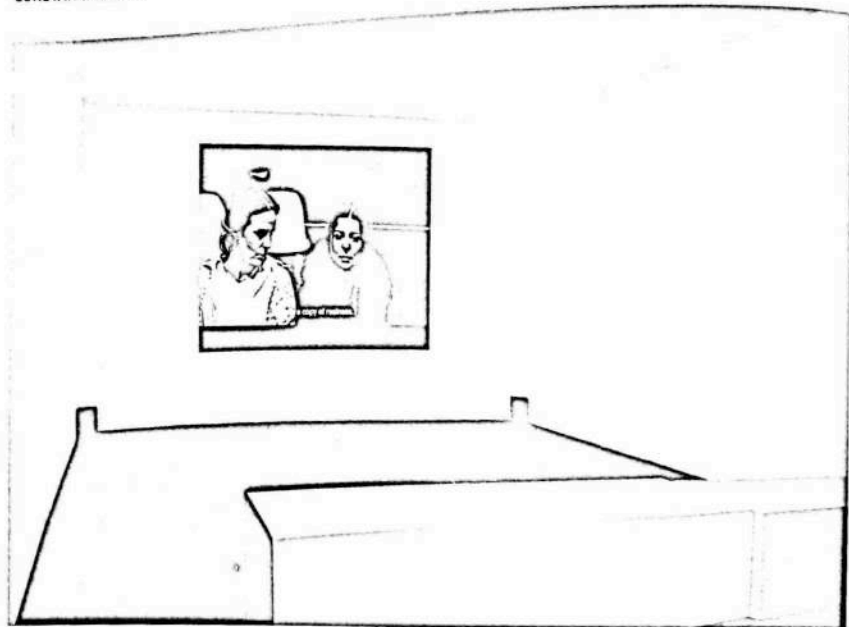


Fig. 2 - *X Characters / RE(hers)AL* (2003/04). Installation view from the 3rd Berlin Biennale, Kunstwerke, Berlin 2004. Photo by Marijan Murat

The compass points are drawn as the relationships begin. New scripts orient the old scripts away from one another and in every direction, to map out a cosmos of shifting identities that are structured by the characters' voices. These voices emerge and shape in contra-distinction to their original roles and along the contemporary notion of joining scripts between film, theater, and chat, and then back again, to a hybrid form of media identity.

The seven female movie characters were chosen as signifiers to enable the shaping of new dialogues and voices, re-scripted along the lines of new media. What is omitted from the original movie scripts – that which is left unsaid – becomes the starting point for *X Characters / RE(hers)AL* to begin routing through new narratives.

The characters are released from their original film scripts, and then transformed through a number of movements: first through performance-oriented chat-room meetings followed by script development and then the final realization process as theatrical performance recorded on video.

#### Chat Room

Over the course of a year, invited participants met on a regular basis in a chat room where each embodied one character in the framework of an improvisational performance chat group. Discussions and dialogues were developed around moderated subjects and situations. The participants were meant to reconfigure and adapt the characters' original profiles, thus operating in the gap between their own identities and the characters' desires. The accent was placed on improvisation and live interaction, as well as on the characteristics of the specific situation provided by the chat room. The documents of these live workshop interactions developed a series of possible situations and

materials by which new sets of dialogues and scripts could be established. The results obtained within this first performative movement were used as basic outline for a script, which was edited and transformed. This script charts the movement of both the character's passage and the rites of the story, and was finally realized as a staged performance with seven actresses to be recorded on video.

## Characters

Alma / *Persona* (Bibi Andersson; D.: I. Bergman, Sweden 1966)

stage actress: Kathrin Diele / chatroom actress: Nomedra Urbonas

Bree / *Klute* (Jane Fonda; D.: A.J. Pakula, USA 1971)

stage actress: Lotte Ohm / chatroom actress: Wendelien van Oldenborgh

Giuliana / *Deserto rosso* (Monica Vitti; D.: M. Antonioni, Italy 1964)

stage actress: Judith van der Werff / chatroom actress: Patricia Grzonka

Hari / *Solaris* (Natalya Bondarchuk; D.: A. Tarkovskij, USSR 1972)

stage actress: Katrin Heller / chatroom actress: Christa Blümlinger

Laura / *Eyes of Laura Mars* (Faye Dunaway; D.: I. Kershner, USA 1978)

stage actress: Cornelia Heyse / chatroom actress: Marina Faust

Nana / *Vivre sa vie* (Anna Karina; D.: J.-L. Godard, France 1962)

stage actress: Annika Kuhl / chatroom actress: Regina Moeller

Rachael / *Blade Runner* (Sean Young; D.: R. Scott, USA 1982)

stage actress: Susanna Kraus / chatroom actor: Mark Rakatansky

## X Characters / RE(hers)AL (2003/04) / Script Excerpt

ALMA, GIULIANA and LAURA are seated in the rows of chairs at the airport boarding area. RACHAEL walks around impatiently. HARI sits in the background, apart from the others. Silence. LAURA sighs deeply. RACHAEL walks over to the windows to take a look outside. After searching her handbag for a while, ALMA produces some medicine.

RACHAEL: We'll never be able to leave. The fog is so thick; it's like we're blinded here.

LAURA: This waiting makes me awfully anxious... as if we were sitting here just waiting for something terrible to happen.

ALMA starts to treat LAURA. RACHAEL pauses for a moment. She glances at LAURA with a bad conscience.

RACHAEL: I am sorry about my "blindness" comment – that must have sounded so insensitive...

LAURA remains silent, distracted by ALMA's treatment.

RACHAEL (*adding sympathetically*): But you shouldn't worry: I understand they are making great advances in eye transplants nowadays.

LAURA (*sarcastic*): Sounds really great.

RACHAEL (*guileless*): I used to know someone who made great eyes, but he's dead now.

GIULIANA looks at RACHAEL disconcertedly.

LAURA (*suddenly scared*): Something is going terribly wrong out there. Could someone please have a look?

*X NaNa / Subroutine* (2004)

*In computer science, a subroutine (function, procedure, or subprogram) is a sequence of code, which performs a specific task as part of a larger program; such code is sometimes collected into software libraries.* <sup>2</sup>

*X NaNa / Subroutine* (Fig. 3) was developed as a subroutine to the original program, *X Characters / RE(hers)AL*. It represents the first of a planned series of character spin-offs. In *X Characters / RE(hers)AL*, the figure of "X" laid out the original position marks of the seven women. Through *X NaNa / Subroutine*, "X" signifies a newly created interesti-



Fig. 3 - *X NaNa / Subroutine* (2004), Filmposter. Design by Constanze Ruhm and Dorothea Brunialti

tial space in the closed narrative of the film *Vivre sa vie*, and at the same time points towards a subsequent production called *X Love Scenes / Pearls Without a String* which is in the process of being realised and will be finished by the end of 2006. In this next production, the marker “X” turns into a projection surface for a new version of the character of Giuliana from *Deserto rosso*, which is split into three sub-characters.

#### Insert

In *X NaNa / Subroutine*, the character NaNa (Fig. 4) is long since freed (by her own devices) from the dead end originally offered her within the film *Vivre sa vie*. In the new work, Nana becomes NaNa: she is transformed into a contemporary version of the original Godardian character. NaNa works as a sales girl in a record store to avoid falling back to her former illicit activities, which amongst others things included data-bootlegging. Things get complicated when a former colleague-in-trade pays her a surprise visit. He presents a job “with her name written all over it”. NaNa appears to reluctantly accept the commission, in order to ensure that she remains free on her own terms whilst confronting her Godardian heritage. She performs one last data-search, in order to locate her original “source code”, the film *Vivre sa vie*, whose resolution demands her character’s death.



Fig. 4 - Annika Kuhl as NaNa at the film shooting, Berlin 2004. Photo by Kai Rabenau



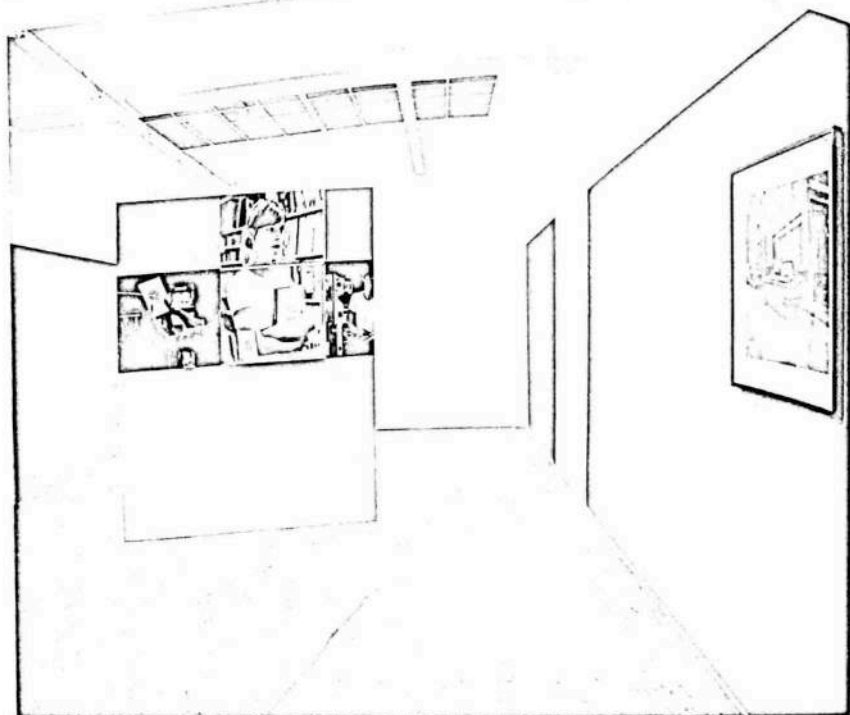


Fig. 5 - X NaNa / Subroutine (*La difficulté d'être*). Installation version, Engholm Engelhorn Gallery, Wien 2005.

NaNa is the first character emerging from the original template of *X Characters / RE(hers)AL* with a new story. NaNa creates and keeps open a new space in the closed conventions of the Godardian narrative (Fig. 5). She does so to establish a condition that will allow for the future productions of each character to define their relations within, and all mediated through, the "X". Thus her role in the overall program is also to chart and indicate a sense of spatiality required for the program series of fellow X-characters still to come. Thus, NaNa is at the origin of a series of contemporary narratives, each scripted specifically for every one of the six other characters. The syntax of the program *X Characters...* is developed out of a weave of relations that is close to a networked space in behavior and operation. NaNa also foregrounds that which all other characters desire as well. By conveying her illicitness as "freedom", she suggests the potential for independence, so directed in force as to enable her to alter even her own original script.

*X NaNa / Subroutine* (2004) / Script Excerpt

HERMAN (turns back to NANA, smug that he has the winning storyline no matter what happens now): *I guess the world really needs some over-narrator, but for now, it's everyone for their own storyline. Look... NaNa... I would love to continue all this at another time.*

NANA is still holding her book, arms crossed across her chest, listening but looking for an opening for one more chance to throw it at him.

HERMAN: *But... how can I put it... The only reason you even see me here is that someone is interested in finding something, and you are part of... "the equation". Here... (hands over a slip of paper with something written on it)*

NANA (looks at him then picks the paper up to glance at what is written there. Her face registers concern when she reads it, but still feigns a distanced approach. Looking around to watch if someone is "too" interested in their conversation): *I am kind of familiar with your "equations"... Oh... (sharply) I doubt that is possible...*

HERMAN (suddenly surprised... suspicious): *But... it's so clear. Come on, it has your name written all over it!*

NANA (she is looking around nervously, as if something is wrong with this job. She wants to insult him to get out of it): *You know what your problem is – you've become too comfortable interpreting other people's words. Now you just spend your life connecting the space between commands. Is that all you know? Haven't you ever wondered what it would be like to act without someone else's motives? I really don't need to accept every job some loser happens to offer... Why should I?*

HERMAN (*insulted*): *Because, you will get paid. Why else.*

NANA: *Tell you what. Let's reverse it for once. I'll hire you to give something back to your client.*

HERMAN: *You definitely haven't got the same money... unless you are thinking of going back to... "bartering" some of your other skills?*

For a second, the two maintain hard, clear expressions directed towards each other. Each one knows what the other is, and has named it.

NANA: *Ok. I want some time.*

HERMAN (no longer so interested – he got what he wanted): *Whatever. You have all the information there. Enjoy your sale.*

### *X Love Scenes / Pearls Without a String (2006)*

*O'Hara got a better impression of Flynn when they starred in Against All Flags. "He was wonderful to work with," she said. "He came to work prepared, he knew his lines, he knew what he was supposed to do. Only one bad thing he did. By 4:30, 5 o'clock, his drinking would catch up with him. I did all my love scenes to a white chalk mark on a black flag, with the script woman reciting Errol's lines in a monotone."*

*X Love Scenes (2006) reconfigures new character "variations" around a situation in*

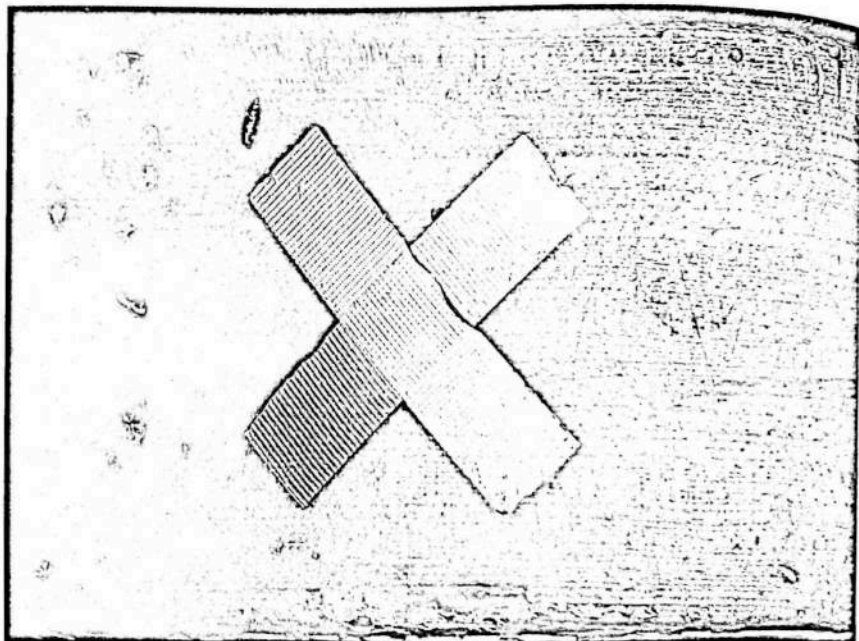


Fig. 6 - "X" / Position mark. Photo by Marijan Murat.

which an actress has to do a love scene without her "Other", as described above by actress Maureen O'Hara in her memoirs. The character has to perform to a "white chalk mark", an "X" as position mark, an empty sign that refers to some absent, missing identity (Fig. 6). The character of *X Love Scenes* is based on Giuliana from *Deserto rosso*. Like all the characters from the ongoing project *X Characters*, Giuliana is in constant development from several points of origin, which get charted out anew whenever a "work" is formulated with her as the narrative agent.

Since her initial rendering in the first stage of the chat room, Giuliana has divided into a number of sub-characters. Their unity is retained through being rooted in a past of modernist cinematic female representation. This "root" is called into play as the work recognizes its own rhizomatic nature, allowing the character to function as both "router" and "splitter". Giuliana conveys a "splitting signal" that the new work as a medium attempts to channel.

*X Love Scenes* as medium is asked to convey messages back from the *comédie humaine*, at the closest point of contact the cinema allows to the audience: the moment of lie and truth revealed in one, where the other side of a lovers gaze, or at least, the reverse shot of the passions ordered in the cinematic love scene, become visible.

### The Love Scene

Utilizing the convention of the confessional love scene, where one actor speaks towards the camera to the off-screen lover, the sub-characters comprising "Giuliana" each in turn, are shooting the reverse-shots required to complete the naturalism of the love scene. The

common method as illustrated in Maureen O'Hara's quote above is to shoot these as a special construction: the actress alone, speaking to a less-expensive functionary giving lines which will never be recorded, only for the actor as cues to emote by. The "X" has now marked off two spots inside of the psyche and eros of media, identity, and desire.

The homogenous but already troubled and transforming "unity" of the signal/character of Giuliana is divided and split into three sub-signals, crossing and intersecting at the figure of an "X" – a marker signifying the position of the actress, the location of the performance, as well as a representation of some kind of unresolved identity: X – the blank, the void, the character missing, the desire unfulfilled, the tale of the story unfinished. The position marks that already appeared in *X Characters / RE(hers)AL* at the beginning of the shoot are being "picked up" on – as positions only, not as characters; as the marks on the floor orienting the actress. Here, they become signs as well: of being in the "zone", of fulfilling the character's duty to re-create a unity long lost to her.

This new work follows the sub-characters who take the audience to the edge of the cinematic construction. At the same time it records the moment when the character aspires to be human, to embody passion itself. However, the sub-characters are illicit subjects, as they are bad witnesses to their own selves. They render a perspective onto the edge of the media as character, longing to be pure passion and thus human: ghosts uttering memories inside the mass-media technology machine of the 'past'; constructions always on the verge of resolving in "passion", "love", "eros".

#### *X Love Scenes / Pearls Without a String (2005/06) / Script Excerptiv*

##### Phase 4 / Scene 1

The set, empty and dark. Everyone has left. The ACTRESS enters, hesitates, stops. In her hand, she is holding a garbage bag. Suddenly, a light flares up. Blinded, she remains in the center of the spot for a moment. She looks around, then turns toward the "X" mark, another spot flares up: the "X" is lit brightly now as well.

A lot of stuff, remnants from the shoot, is strewn over the floor: costumes she has worn; props, scripts and cables; a tray with food leftovers; the DIRECTOR'S sleeping mask; wilted flowers. She turns towards the "X" mark and starts walking towards it. While she walks, she picks up things from the floor and throws them into the garbage bag. As if speaking to herself:

ACTRESS: *I remember the moments of joy which had to become sadness... and the sadness after a moment of joyfulness...*

She picks up something from the floor.

ACTRESS (cont'd): *The sparks of hatred in the eyes of lovers...*

Picks up another thing...

ACTRESS (cont'd): *...the coming of despair quickly stifled in the gestures of someone who wants to be thought of as satisfied,*

*...and another thing, looks at it for a moment, then throws it. She interrupts her monologue and closes her eyes as she gets to the difficult part of her explanation:*

*... the gap, sometimes enormous, between apparent sincere words and actual behaviour.*

She opens her eyes again, turns her head towards the "X":

*And all emotions are just unpredictable vectors in space - forces of desire that pass through it constantly.*

CUT

The ACTRESS with her back turned towards the camera, facing the "X". Now when she speaks, she always addresses the "X" directly; she puts her hands on both sides of the figure, as if to firmly take it by the shoulders and confront it, with a smile...

*I remember you once told me...*

Her expression softens, more confidential; one of her hands runs down the board / figure, running down the side as a caress.

*...that my passion*

Her hand moves back up, palm on the "heart" of the figure.

*...was passion.*

She rests her head now, not against the board, but against her hand laying on the figure's "heart". She closes her eyes for a second, as if to imagine.

*And I only embrace you because the world remains uncertain...*

She opens her eyes, expression pensive, as if having to admit something. She takes a deep breath, then looking away a bit from the figure...

*No, that's not true.*

*I am uncertain only because you embraced the world.*

Her expression sadder, she turns and raises up a bit more, to face the figure of the "X", then embraces the board passionately, erotically. She holds it against her, and sighs... then pulls away from embracing the board, and turns around to the camera. The "X" now a chalk mark on her shirt, firmly and clearly visible. She is resigned now; moving away from the board, towards the camera; then interrupts and stands, motionless for a moment.

CUT

The ACTRESS now addressing the camera / audience directly. While she speaks her monologue, camera pans backwards.

ACTRESS: *Every life is many days, day after day.*

*We walk through ourselves, meeting robbers, ghosts, giants, old women, young women, wives, widows, lovers.*

*But always do we meet ourselves.*

As she speaks, she places her hands on herself in a kind of autoerotic embrace.

*Love is the best, most insidious, most effective instrument of social repression.*

ACTRESS (cont'd, blocking the view of the flag with her body, then turning around, towards the "X"): *I will miss you.*

(starts to walk away, turning once more)

*As soon as I arrive, I will call you.*

She walks out of the scene, leaves the set.

The camera remains in its position, fixed. As she leaves, the board behind her is revealed again.

CUT

- 1 P. Melchiori, "Un sentimento senza oggetto," *Lapis*, no. 19 (September 1993), p. 22, quoted in G. Bruno, *Atlas of Emotion* (New York: Verso, 2002).
- 2 "Subroutine", *Wikipedia. The Free Encyclopedia*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Subprogram> (June 18, 2006).
- 3 M. O'Hara, J. Nicoletti, *'Tis Herself. A Memoir* (New York: Simon&Schuster, 2004).
- 4 This script contains quotes from texts by Sam Rohdie, Colin McCabe, James Joyce and Rainer Werner Fassbinder.

# LA MISE EN SCÈNE CINÉMATOGRAPHIQUE COMME INSTALLATION

Luc Vancheri, Université de Paris III

Lorsque Jacques Rancière fait du mélange des genres et des pratiques l'expression "des polyvalences politiques des formes contemporaines de l'art",<sup>1</sup> il vise deux choses. D'une part, il propose une interprétation de la crise de l'art qu'il attribue à l'inadaptation du modèle moderniste et, d'autre part, il donne à l'art contemporain une place singulière dans le régime esthétique de l'art qu'il lui substitue. L'art contemporain rendrait ainsi autrement sensible "la politique du mélange des hétérogènes"<sup>2</sup> qu'introduisent les premiers papiers collés des peintures cubistes et que généralisent les collages du mouvement dadaïste. En d'autres termes, il y aurait là une voie capable de relancer la position d'un Arthur Danto<sup>3</sup> soutenant que l'art n'est sans doute devenu contemporain qu'en cessant d'être moderne.

En faisant de la question des hétérogènes un plan de clivage entre modernité et contemporanéité, il devenait légitime de se demander si une telle hypothèse ne méritait pas d'être étendue au cinéma, la mise en scène devenant un objet privilégié pour explorer l'idée d'un contemporain cinématographique. En effet, si la mise en scène dans son acception moderne peut être lue à partir d'un principe d'intégration "d'éléments disparates et hétérogènes" en vue d'une "forme homogène et surtout effective",<sup>4</sup> que se passe-t-il lorsqu'elle cesse d'être tenue par cette double exigence d'homogénéité et d'effectivité. Trois films récents – *Dogville* (L. von Trier, 2003); *Gerry* (G. Van Sant, 1999) et *Elephant* (G. Van Sant, 2002) – ont explicitement affronté cette question en ouvrant leur pratique de la mise en scène cinématographique au modèle majeur de l'œuvre contemporaine, l'installation.

C'est au printemps 2003, à l'occasion de la sortie de *Dogville*, que Lars von Trier donne une interview dans laquelle il défend l'idée d'un cinéma fusionnel, dans lequel:

*[...] Les éléments pris du théâtre et de la littérature ne se mélangent pas seulement avec les moyens d'expression cinématographiques. Le tout, en effet, doit fonctionner comme une fusion solide [...] et produire un alliage harmonieux.*<sup>5</sup>

Au seul mot de fusionnel, on pourrait être tenté d'y voir quelque chose comme la restauration d'une utopie ou d'un rêve déjà fait. Comment ne pas penser au projet qui a été celui des années 20 d'un cinéma conçu comme un art total, un art des synthèses ou un art pur? Quel est donc alors le souci de Lars von Trier si, comme je le crois, aucun de ces rêves n'est le sien? Quel est donc son souci lorsqu'il invoque la fusion et non pas la synthèse, lorsqu'il demande qu'on ne s'interroge plus sur ce qui serait spécifiquement cinématographique, parce que "nous sommes arrivés à un stade où tout est possible, parce qu'enfin on a épuré ce qui est filmique à un tel degré que ce type de distinction est devenu totalement inintéressant?"<sup>6</sup>

La toute première chose qui mérite d'être soulignée, c'est qu'une telle exigence de fusion ne concerne que le cinéma, le théâtre et la littérature, et eux seuls. Ainsi s'agit-il de réinvestir cette forme délaissée de l'espace filmique que l'on nomme la scène, j'entends par là une scène explicitement théâtrale. De quoi est donc faite la scénographie de Lars von Trier, sinon d'une première exagération de l'espace scénique, qui n'a pour toute fonction que d'obliger la fable cinématographique à avouer sa double nature, violemment artificielle et intensément réaliste. *Dogville* est en effet doublement travaillé par le réalisme de sa matière sonore et par l'abstraction visuelle du décor. Or, il n'est pas sans importance de remarquer que pour ce premier film américain, Lars von Trier ait refusé toute image de l'Amérique. Si la scène est bien le lieu d'une conquête, force est de constater qu'elle est d'abord celle d'un *sans-image*<sup>7</sup> par lequel quelque chose doit pouvoir se recommencer. Non seulement toute l'action se trouve concentrée sur le seul plateau qui figure la ville, mais un écran noir en cerne et en circonscrit l'espace. De sorte que toute image ou paysage de l'Amérique, indissociablement, commence sur ce seul geste d'effacer. Comme l'écrivait déjà André Bazin à propos de Robert Bresson, il est des cas, parfois, où l'image ne peut en dire davantage qu'en disparaissant. On ne sera donc pas surpris d'apprendre que Lars von Trier n'hésite pas à reconnaître parmi les influences qui l'ont aidé à préparer son projet, les mises en scène mélangées d'images filmiques de Trevor Nunn pour la Royal Shakespeare Company dans les années 80. Mais en même temps qu'il fait savoir que c'est un même mouvement qui s'est déjà emparé du théâtre, il fait entendre que le contemporain ne commence peut-être pas autrement que sur cette idée d'une impermanence des territoires de l'art.

Voilà qui m'amène au premier aspect de cette esthétique fusionnelle, la pureté. Non seulement Lars von Trier refuse le modèle du "self containment" moderniste, qui a si bien servi l'esthétique d'un Clement Greenberg, mais il entend ne pas repasser non plus par la ligne esthétique qui va d'André Bazin à Alain Badiou, lesquels ont défendu la thèse d'une impurification native du cinéma. Mais on le sait, pour des raisons et à des fins opposées. Si la thèse de Bazin est connue, celle de Badiou, parce que plus récente, mérite qu'on s'y arrête. Dans le court chapitre que son *Petit manuel d'inesthétique*<sup>8</sup> consacre au cinéma, l'impurification s'offre comme le propre d'un art, le cinéma, et comme son expression poétique singulière et majeure, lui qui serait privé, précisément, du propre de l'art qui caractérise tous les autres. Son propre à lui serait de n'en avoir aucun, d'être seulement capable d'imprimer les autres dont il est fait, incapable d'être autre chose que ce double résultat: un art composite dont la seule pureté serait le fruit paradoxal d'une impurification réalisée sur le compte des formes pures que les autres arts mettent à sa disposition. "Après tout – écrit Alain Badiou – le cinéma n'est que prise et montage. [...] Et d'ajouter, qu'est-ce que le fait d'une Idée prise et montée dans le plus-un hétéroclite des arts? Que nous révèle t-elle de singulier, et que nous ne pouvions antérieurement savoir, ou penser, de cette idée?"<sup>9</sup> Badiou ne conteste pas que le cinéma soit un art mais, paradoxalement, ce qu'il sauve d'art en lui, il ne le peut qu'en le perdant. Le cinéma change sans doute ce que nous entendons de l'art, mais il ne le change que pour lui seul. Et c'est précisément ce que lui reprochera Jacques Rancière.<sup>10</sup>

En d'autres termes, le cinéma ne peut être singulier que s'il accepte d'être celui qui n'a aucune singularité, sinon celle de son plus-un hétéroclite. Que s'il accepte, en somme, de n'être jamais que dans ce "rapport défectif ou soustractif à un ou plusieurs autres arts".<sup>11</sup> Tout y est pourtant consenti, la pensée et le pur, le propre de l'art en somme, mais sur le versant inversé des autres arts qui sont autrement voués, eux, à purifier l'im-



pur. Au cinéma est donc accordé le privilège de penser et de pratiquer les hétérogènes, "d'amalgamer les autres arts sans les présenter".<sup>12</sup> Or, c'est précisément à cet endroit que la formule d'un cinéma fusionnel laisse entendre une autre voie que celle suggérée par Alain Badiou. Non seulement elle abandonne le modèle d'une séparation constitutive des arts, mais elle rend inopérante la recherche des distinctions du pur et de l'impur. C'est que le problème n'est plus celui d'un rapport discordant entre des hétérogènes, qu'il s'agirait de contraindre, de subordonner ou plus simplement de réduire à l'intérieur de la mise en scène mais, tout autrement, de contenir dans leur présentation.

*Dogville* est un alliage. Un solide dont les composantes, pour pleinement distinctes qu'elles soient, littéraires, théâtrales et cinématographiques, ne sont jamais opposables l'une à l'autre. Bien plus violemment, le théâtre est l'ineffaçable qu'il s'agit de rappeler et d'interdire. De son côté, la littérature est la présence qui œuvre et qui ne cesse de se retirer. Lars von Trier ne reconnaît-il pas qu'il emprunte à la littérature sa division en chapitres, chacun se voyant introduit par un bref prélude, afin d'aider "à créer cet arc qu'il faut tendre pour qu'apparaisse une expérience cinématographique"?<sup>13</sup> L'un et l'autre se maintiennent dans leur multiplicité, chacun travaillant alors une ligne de déterritorialisation particulière, empêchant le film de se refermer sur le réalisme d'une fable cinématographique ou bien encore de s'enfermer dans l'imitation du théâtre filmé. *Dogville* existe sur ce plan de différenciation continu des matières et des formes, des parties et du tout, l'expression cinématographique n'ayant aucun privilège sur les composantes qu'elle emporte et dirige, sinon d'être le milieu à partir duquel s'établit la fusion. Un alliage n'est-ce pas toujours, c'est en tous cas ce que nous apprend la très sérieuse physique des matériaux, un premier élément dont on défait la structure, par quelque procédé que ce soit – fusion, électrolyse, etc... – pour la faire varier à partir des éléments et des relations qui y sont introduits?

Autrement dit, lorsque Lars von Trier introduit une forme littéraire ou théâtrale dans son film, il ne fait pas que perturber ou brouiller le procès filmique, pas plus qu'il ne compose une forme hybride de filmique et de théâtral, il laisse filer sa mise en scène sur une ligne déterritorialisante à partir de laquelle le film invente et développe ses propres possibilités théâtrales et littéraires. Le film ne doit à peu près rien au théâtre filmé, parce que ce qu'il re-propose du théâtre, l'effet théâtral qu'il suggère si l'on veut, est proprement introuvable au théâtre. Le théâtre et la littérature sont donc bien moins imités que déterritorialisés, moins captés qu'expérimentés.

Déterritorialisation n'est pas là par hasard. C'est un point de passage vers la pensée de Gilles Deleuze et de Félix Guattari, et plus précisément vers la notion d'agencement mise en œuvre dès leur beau livre joyeusement intempestif, *Mille Plateaux*. Encore ne s'agit-il pas ici d'avancer en philosophe, mais de faire d'une expression philosophique le moyen d'une description d'un phénomène artistique. "Qu'est-ce qu'un agencement?" – demande Gilles Deleuze quelques années plus tard. "C'est une multiplicité qui comporte beaucoup de termes hétérogènes, et qui établit des liaisons, des relations entre eux, à travers des âges, des règnes, des natures différentes".<sup>14</sup> Autrement dit, l'agencement contemporain ne fait pas condition de limites ou d'un territoire. Au lieu d'être saisi à partir des formes et des logiques qui organisent la régularité d'une pratique artistique, un tel agencement ne l'est qu'à partir des forces et des liaisons qui s'établissent entre elles. Voilà qui indique que si la seule unité de l'agencement est de co-fonctionnement, il importe de bien voir, comme y insiste Deleuze, qu'il ne s'agit jamais de filiations, mais "d'alliance et d'alliage".<sup>15</sup> Ainsi, à l'idée de territoire de l'art et de descen-

dance artistique, Deleuze entend opposer l'idée d'agencement et de contagion, d'épidémie et de vent. Ce qui se trouve ici contestée, c'est la double distinction des territoires de l'art et leur exception relative. Ce qui se trouve engagée, c'est une pensée des pratiques artistiques proposées à l'impermanence des migrations continues. En s'affirmant comme une forme de résistance aux tentatives de purification du cinéma – pour aller vite, les avant-gardes – ou d'impurification par le cinéma – Badiou, on l'a vu –, la notion de cinéma fusionnel bricolée par Lars von Trier fait entendre que la mise en scène cinématographique ressortit à un mode de présentation des forces et des liaisons des hétérogènes qui a la faculté de laisser filer l'œuvre sur une ligne de très grande déterritorialisation.

En d'autres termes, pour Lars von Trier, la mise en scène cinématographique est beaucoup moins l'enjeu d'une énième modernisation que le ressort d'une nouvelle esthétique, contemporaine pour tout dire. Je voudrais en poursuivre la démonstration en abordant les derniers films de Gus Van Sant.

Si l'on regarde la grande cohérence qui organise les trois derniers films de Gus Van Sant, *Gerry*, *Elephant* et *Last Days*, sous l'angle de ces mêmes liaisons et forces, on se rend compte que la mise en scène est essentiellement une affaire de liaisons faibles entre les éléments qu'elle mobilise, autant que de forces de très basse intensité qui définissent les actions et les mouvements des personnages. De ce point de vue, la marche est essentielle au projet de Gus Van Sant. Ce sont des personnages qui ne cessent de tracer des lignes simples, apparemment, des lignes fluides, relativement constantes, jusqu'à ce qu'elles croisent d'autres lignes ou points avec lesquels elles peuvent se nouer, échanger quelque chose, bifurquer ou se diviser. C'est la rencontre dédoublée d'Elias et de John dans les couloirs, c'est la diagonale de Michelle qui l'emporte sur celle d'Elias lorsqu'ils se croisent à la bibliothèque. Mettre en scène, ce sera donc abaisser le seuil de toutes ces forces jusqu'au point où le film donne l'impression d'être tenu par un régime de perturbations aléatoires. Chaque ligne narrative trace à la fois une ligne pour elle-même, en même temps qu'elle devient capable de se recomposer sur d'autres lignes ou points, d'agir avec eux, d'être affectée par eux ou de les affecter en retour. Ce sont, par exemple, toutes les rencontres du photographe qui composent des situations nouvelles, tracent des lignes provisoires de composition photographique au tout début du film. Mais c'est aussi bien le baiser que donne la jeune fille à John avant d'aller rejoindre son cours. Ou bien encore la ligne de Nathan qui s'enroule sur les trois filles dans le couloir avant de se retendre et de se lier à celle de Carrie, ligne qui laisse le regard se dissocier de la marche, créant ainsi un retard de l'un par rapport à l'autre en même temps que s'affirme l'élasticité toute particulière de cette ligne fluide. Chaque ligne peut donc ainsi se connecter avec n'importe quelle autre ligne. Tout est possible, tout pouvant être raccordé à tout, valeur haute du *n'importe quoi*,<sup>16</sup> lorsqu'une œuvre devient capable de faire de toute forme un événement, et de tout événement une possibilité de la Forme.

Au fond, il semble que toutes ces lignes soient travaillées par le modèle d'une expérience contemporaine dans laquelle la marche trace un signe d'équivalence entre marcher et créer, comme l'a fort bien analysé Thierry Davila.<sup>17</sup> Toutes les lignes que je viens de décrire, comme des lignes souples, des lignes fluides sont aussi des lignes d'imprégnation, comme s'il s'agissait de marcher pour se charger des tensions ou des affects de l'univers, à l'image de Michelle qui, avant de quitter le terrain de sport, lève la tête vers le ciel alors que l'image s'est ralentie, sentant quelque chose qu'elle n'aura malheureusement pas le temps de déchiffrer. Ce sont là des lignes de vie intenses, là où il semble

n'y avoir que de simples et insignifiantes trajectoires fonctionnelles. Aller d'un cours à un autre, aller de la bibliothèque au réfectoire, etc... Si je les nomme ainsi, c'est qu'il y a à côté de ces lignes de vie, des lignes dures, d'autres lignes d'imprégnation qui sont autant de lignes de solidification, de rigidification. Des lignes de mort. La première de ces lignes, et c'est d'ailleurs la première du film, c'est la ligne du père. Ligne dure du père où l'ivresse n'a rien de souple. Il ne marche d'ailleurs pas, il conduit une voiture. Ligne dure du père alcoolique, qui zigzague et n'en finit pas de heurter les voitures en stationnement qui longent la route. Choc de tôles froissées, coups de frein, c'est une ligne dure qui ne crée pas, mais qui détruit et qui se détruit. Puis il y a, bien sûr, les lignes de mort, celles qui se déploient à la fin du film et qui activent une autre équivalence entre marcher et tuer cette fois, entre marcher et détruire. La marche est désormais engagée dans une série d'actions où le regard et le corps, les situations et l'espace se coordonnent, chaque mort, chaque déplacement relançant les calculs et les choix, raccordant les espaces entre eux comme autant de déterminations sensori-motrices efficaces. Et cependant, ce n'est pas une manière de réinstaller le schéma d'une image-action: il y manque cette relation non pas d'effectuation, mais d'affection des actions et du personnage. Gilles Deleuze a bien décrit ce premier dérèglement de l'image-action, lorsque l'événement tarde ou lorsque le personnage n'est plus directement impliqué par ses propres actions. La marche conserve son régime aléatoire, ouverte au hasard des rencontres, mais les lignes perdent en souplesse, perdent de leur fluidité. En se rigidifiant elles perdent leur pouvoir de s'épouser l'une l'autre, de s'enrouler, de se poursuivre, de se rejoindre, de se croiser, de s'échanger, autant de modalités du fragile et de l'intense qui sont autant de formes possibles de la vie.

Dans les trois films de Gus Van Sant, *Gerry*, *Eléphant* et *Last Days*, la marche évoque le dessein de ce que Thierry Davila nommait, dans sa petite généalogie du déplacement dans l'art de la fin du XXe siècle, une cinéplastique. Mais elle ne relève ni de la balade qui commençait d'introduire dans le cinéma moderne les conditions d'une mise en scène dispersive, ni d'une dérive psychogéographique au sens que lui donnèrent les situationnistes. La déambulation situationniste, en effet, refuse "le déroulé fluide et souple pour l'enchaînement de visions et d'ambiances qui le rapproche d'un collage urbain réalisé par le marcheur lui-même avec l'énergie de son corps et l'acuité de son regard".<sup>18</sup> Guy Debord faisait remarquer, en effet, que la pratique de la psychogéographie est indissociablement une technique de montage et de mise en scène, dont le caractère contemporain ne l'empêche pas de la retrouver chez Claude Lorrain: "Claude Lorrain, écrit-il, est psychogéographique dans la mise en présence d'un quartier de palzis et de la mer".<sup>19</sup>

Si les mises en scène de Gus Van Sant peuvent être dites cinéplastiques, c'est qu'elles partagent ces deux caractères définitoires de la cinéplastique contemporaine: la plasticité des lignes narratives, formées de liaisons faibles ou fortes entre le marcheur et son environnement, entre le corps et l'esprit du marcheur, entre les marcheurs eux-mêmes lorsqu'ils sont deux, voire plusieurs, et la force déterritorialisante de ces tracés figuratifs. Et si l'installation y est repérable, elle l'est au titre d'un modèle de distribution de tenseurs et de forces, dont la marche comme vecteur narratif est à la source d'une logique de formation des images, tandis que la cinéplastique règle son économie formelle.

Cette manière très générale de concevoir l'installation à partir de son principe dynamique n'est cependant pas la seule qui travaille l'œuvre de Gus Van Sant. On a déjà remarqué que les très longs et très lents panoramiques de la fin de *Gerry* évoquent irrè-

sistiblement l'installation de Michael Snow, *La Région centrale*. Mais si Michael Snow "voulait faire un film qui utiliserait le mouvement parfaitement circulaire d'une caméra sur tous les plans d'une sphère hypothétique et pas seulement ses mouvements horizontaux habituels et ses très rares mouvements verticaux",<sup>20</sup> force est de constater que les mouvements de caméra de *Gerry* ne s'en approchent pas. Il n'y a d'ailleurs pas non plus de ressemblance géographique entre les paysages de Van Sant et de Snow. Le rapprochement se fait autrement, à l'endroit d'une désolidarisation du regard et de la perception, du sujet et du paysage. Chez Van Sant, il semble que l'œil serve à tout autre chose que percevoir ou former des images: il ne voit plus, il absorbe, il s'imprègne. On devrait d'ailleurs dire que c'est le paysage qui passe en eux avant qu'ils ne soient à leur tour absorbés par lui. N'est-ce pas la caméra qui commence par tourner autour d'eux, lentement, avant de finir par poursuivre le même mouvement tout en quittant l'espace de repère – dans le paysage autant que dans la fiction – qu'ils pouvaient encore constituer? Ce passage correspond, me semble-t-il, à l'abandon de leur position de coordonnées mobiles dans le paysage, tentant, mais vainement, d'organiser des passages entre des lieux, des directions cardinales et une mémoire incapable de reconstituer et de restituer un ensemble de perceptions. A ce point monte dans le plan une tension qui n'est pas le renoncement, mais ce moment de repli qui épouse la forme d'une imprégnation: quelque chose comme un devenir-végétal ou minéral, un devenir-plante ou sable, un devenir-lumière qui épuise la perception humaine et la renvoie à d'autres modes de liaison à l'univers. La caméra panote, lentement, enroule inlassablement des paysages qui ne se laissent plus lire à partir d'une vision organique, mais bien plutôt comme une vision déconnectée et comme allégée de son corps calleux, cette région centrale du cerveau, à laquelle Michael Snow a consacré un film, *Corpus Callosum* (2001).

Il existe une correspondance manifeste entre la sémiologie figurative qui vient décrire l'abattement qui frappe les personnages et la sémiologie médicale d'une altération ou d'une agénésie du corps calleux. En effet, l'état de torpeur dans lequel se trouvent les personnages ressemble beaucoup au syndrome de déconnection qui caractérise de manière générale en médecine, les atteintes du *corpus callosum*. On consigne en effet, des pertes du langage, une impossibilité de décrire ce que l'on voit, des troubles somesthésiques avec possibilité de désorientation dans le temps, de fausses reconnaissances et des troubles de la mémoire. Rien qui ne soit exactement étranger aux deux personnages de *Gerry*. L'installation de Michael Snow sert la mise en scène de Gus Van Sant, mais seulement si l'on tient compte qu'elle ne reproduit pas l'architecture d'un dispositif – on l'a dit ni les mouvements ni les paysages n'y sont identiques, voire même ressemblants –, parce qu'elle ne retient que l'enregistrement d'une disproportion entre voir et sentir, ce qui est précisément l'enjeu, sous des aspects variés, de ses trois derniers films. Ainsi, penser la mise en scène comme installation, on le voit, ce n'est pas seulement rechercher à rapprocher les formes d'un dispositif qui offriraient la prise en compte d'une ressemblance entre des pratiques, c'est aussi bien définir le plan de commutation des variables et des pensées, des forces et des relations mises en jeu, qui rend compte de beaucoup plus qu'une certaine perméabilité des territoires entre eux. L'existence d'un tel plan permet de former une image de la pensée commune au cinéma et à l'art contemporain, image qui suggère que le nom de contemporain peut être étendu au cinéma comme il peut servir à qualifier l'avènement d'un nouveau régime de l'art.

J'espère que l'on verra mieux comment la mise en scène cinématographique peut être désormais pensée avec l'installation, et non plus seulement rapprochée d'elle, comme

si l'on s'agissait d'établir des symétries ou de réunir des ressemblances. C'est que l'une et l'autre sont travaillées par les mêmes principes. Quels sont-ils? J'en vois trois. Premièrement, conserver l'hétérogénéité dans la non-synthèse. C'est l'alliage comme mise en tension des hétérogènes, c'est l'alliage comme expérience du co-fonctionnement. Deuxièmement, penser les hétérogènes selon l'idée de multiplicité et non plus selon les aspects du multiple, comme modèle de la connexion généralisée, comme la plus haute valeur du *n'importe quoi*, tout pouvant légitimement être connecté avec tout. Troisièmement, le territoire de l'art dans lequel l'œuvre travaille n'est lui-même pensable qu'à partir des pointes de déterritorialisation qui l'empêchent d'être clos sur lui-même. C'est la ligne de différenciation qui toujours empêche la ligne de subordination de réduire le plan d'expression au plan du contenu ou de condamner le plan du contenu au nom du plan d'expression.

C'est en ce sens qu'il me semble possible de proposer l'alliage comme un modèle de l'œuvre contemporaine, et la mise en scène cinématographique comme le symptôme d'une mutation dans le champ général de l'art.

- 1 J. Rancière, *Le Partage du sensible*, (Paris: La fabrique, 2000), p. 38.
- 2 J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique* (Paris: Galilée, 2004), p. 72.
- 3 A. Danto, *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire* (Paris: Seuil, 1997).
- 4 E. de Kuypere, "Une invention méconnue du XIXe siècle: la mise en scène", in J. Aumont (sous la dir. de), *La Mise en scène*, (Bruxelles: De Boeck, 2000), p. 18.
- 5 L. von Trier, entretien avec S. Björkman, *Cahiers du cinéma*, (mai 2003), p. 34.
- 6 *Ibid.*, p. 32.
- 7 Sur cette notion, voir G. Agamben, "Le Cinéma de Guy Debord", *Trafic*, n° 2 (été 1997).
- 8 A. Badou, *Petit manuel d'esthétique* (Paris: Seuil, 1998).
- 9 *Ibid.*, p. 133.
- 10 J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit.
- 11 *Ibid.*, p. 132.
- 12 *Ibid.*, p. 134.
- 13 Lars von Trier, entretien avec Stig Björkman, op. cit.
- 14 G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues* (Paris: Flammarion, 1999), p. 84.
- 15 *Ibid.*
- 16 Il est intéressant de remarquer que, là encore, cette objection adressée à l'art contemporain d'être ou de faire n'importe quoi, et voulue disqualifiante par ses détracteurs, ne faisait que manifester le point critique d'une transformation esthétique radicale des notions d'art et d'œuvre.  
Sur cette question, voir Th. de Duve, *Au nom de l'art: pour une archéologie de la modernité* (Paris: Minuit, 1991).
- 17 Th. Davila, *Marcher, créer, déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle* (Paris: Editions du Regard, 2002).
- 18 Th. Davila, "Une cinéplastie en héritage. Petite généalogie du déplacement dans l'art du XXe siècle", *Les Cahiers du Mnam*, n° 79 (printemps 2002), p. 45.
- 19 *Ibid.*
- 20 M. Snow, *Anarchive 2, Digital Snow*, DVD-Rom sous la direction de A.M. Dugué, (Production Fondation Daniel, Centre Georges Pompidou, octobre 2002).

## ŒUVRE, FILM, INSTALLATION

### THESE ARE NOT MY IMAGES DE IRIT BATSTRY

Sandra Lischi, Università degli Studi di Pisa

Mon propos est d'analyser ici ce qui constitue à la fois un exemple de "versions multiples" et une rencontre entre la vidéo et l'art contemporain; ou encore mieux, un exemple du dialogue entre cinéma, peinture, photo et arts électroniques. Il s'agit aussi d'une pratique artistique qui concerne plusieurs lieux et plusieurs démarches d'exposition: la salle de cinéma et l'émission télévisuelle pour la version monobande de l'œuvre; des espaces à chaque fois différents pour sa version installation; et finalement la galerie d'art pour sa version photographique.

L'œuvre – l'ensemble des œuvres – a été conçue et réalisée par Irit Batsry, artiste "nomade" et internationale d'origine israélienne, basée à New York et qui a travaillé en résidence dans le monde entier, avec des projets et des œuvres réalisées au Brésil, au Canada et en Europe. Elle réalise des œuvres vidéo à partir du début des années 80. Elle est une des artistes indépendantes les plus importantes dans le domaine de l'art vidéo et elle a obtenu plusieurs prix, parmi lesquels le "Guggenheim Foundation Fellowship" (1992), le "Grand Prix Vidéo de Création de la SCAM" (Société Civile des Auteurs Multimédia, 1996 et 2001) et le "Whitney Museum's Bucksbaum Award" (2002). Son travail a été l'objet de nombreuses expositions dans trente-cinq pays différents, et il a été diffusé par les chaînes de télévision PBS, WDR et ARTE, dans des salles de cinéma et des musées (parmi lesquels le MOMA et le Whitney Museum à New York, le Musée Reina Sofia à Madrid et le Museu de Arte Moderna à Rio de Janeiro). Une rétrospective lui est consacrée en septembre 2006 à la Galerie du Jeu de Paume, Paris.

Le parcours d'Irit Batsry se déroule sans qu'elle ait jamais abandonné une démarche d'artiste plasticienne: ses études en céramique et modelage à l'Académie de Beaux Arts de Jérusalem l'ont amenée au plaisir de "toucher les images" procurée par la vidéo, avec ses possibilités de manipulation, métamorphose et "image-processing" en temps réel.

Arts plastiques, mais aussi littérature et poésie: il en subsiste des traces puissantes dans l'activité d'écriture des textes de ses œuvres vidéo, caractérisés par leur rythme poétique et leur grand pouvoir d'évocation.

*Je me suis tournée vers les arts plastiques car il me semblait que les mots étaient trompeurs. Ironiquement, ce sont les arts plastiques (et plus particulièrement la vidéo) qui m'ont ramenée aux mots. J'examine constamment la distance entre le mot et l'image, peignant l'espace entre nommer et voir. Combien de sens recèle un mot? Et une image? Que ressentons-nous en entendant le mot "chaise" et en voyant celle-ci? Nommer une chose la fait-elle exister ou disparaître?*<sup>1</sup>

Des traces de ses origines d'artiste plasticienne subsistent dans la construction de ses

installations vidéo, impliquant des techniques mixtes, l'emploi de surfaces de projection accidentées et l'idée de "sculpture" des mots; mais aussi dans ses vidéos monobande, avec l'importance accordée à la couleur et à la *trame* de l'image, traitée d'une manière picturale ou travaillée par le ralenti. La présence du geste, illustrée par les nombreuses images de mains qui touchent, qui modèlent, qui caressent, qui effleurent, ou qui interviennent dans le quotidien avec des actions simples, témoignent de la démarche plasticienne et soulignent l'importance du toucher, ainsi que l'attention portée à une sorte de ciselure de l'image et à une construction synesthétique de sa perception, à laquelle la conception sonore participe de façon déterminante.

La main et le geste, mais aussi l'œil et le regard. Dans l'œuvre de Irit Batsry, le regard et la perception sont questionnés sans cesse: les perturbations de la vision, le strabisme et l'état d'aveuglement progressif, caractérisent les textes et les histoires de ses personnages (parmi lesquels Buckminster Fuller, Alberto Giacometti...) et la métamorphose de ses images – effets de flou, entr'aperçu, ombres, silhouettes. Avec la question de l'identité (identité nomade, à interroger, identité dépaysée, difficile, précaire...), le regard constitue un des thèmes forts du travail de Batsry. D'un point de vue théorique et conceptuel, il s'agit encore d'un questionnement de l'image. On le verra par la suite.

### *These Are Not My Images*

A qui appartiennent les images? A celui/celle qui les a filmées? A celui/celle qui les regarde? A celui/celle qui a été filmé/e? A ceux qui les ont montées, ou mises en musique? Voilà un des thèmes forts de la vidéo de Irit Batsry *These Are Not My Images (Neither There Nor Here)* (2000). Il s'agit d'un film-vidéo, car si la technique de tournage-montage est électronique, la démarche et la durée sont filmiques. On y trouve la durée typique d'un long-métrage (80 minutes), la nécessité pour l'auteur d'une projection sur grand écran, les références au cinéma (Marker, Pasolini, Rossellini), le mélange entre narration, documentaire et essai filmique. L'œuvre se présente sous une double version, puisque pendant la longue période de montage, Irit Batsry a réalisé une installation vidéo, *To Leave and To Take* (1997) où elle utilise des images de la version monobande et en ajoute d'autres, filmées pour l'occasion, composant la multivision avec des objets réels. Une troisième version, qu'on se limitera ici à citer, est constituée par le tirage de photos grand format à partir de la vidéo et de l'installation, photos qui furent exposées dans une galerie d'art à l'automne 2004.<sup>2</sup> Mais, dans un certain sens, la photo a été aussi à l'origine de la vidéo *These Are Not My Images*:

*During the first journey I found myself shooting in passing. My video camera became both a bridge and a shield between, and from, the place, the people, and myself. When I returned, I started printing: hundreds of video prints – images of instants that last but 1/50 of a second, found in months of excavations into hours of recorded materials.<sup>3</sup>*

La photo, donc, comme matière de départ; mais aussi, d'une manière bien sûr différente, comme matière d'arrivée, cette fois-ci sous sa forme picturale. La vidéo se transforme en image fixe, "hybride" entre photo et peinture.

Partons donc de l'œuvre "principale" de cette série d'œuvres – *These Are Not My Images (Neither There Nor Here)* – et de la description que l'auteur en fait:

*These Are Not My Images* entremêle des éléments de genres différents (documentaire, fiction, expérimental) dans le but de s'interroger sur notre manière de voir et de montrer la réalité. Le film trace le voyage d'une réalisatrice occidentale, accompagnée par un guide à moitié aveugle et suit sa rencontre avec un réalisateur local, dans un "road movie" décalé qui se passe dans un futur proche. Il évoque les différents sens du mot "lieu": un endroit, un territoire, un contexte, une situation, une place, un chez soi. Il parle de l'identité et de l'altérité, de l'intimité et de la distance, des relations entre le "premier" et le "troisième". Images et sons ont été enregistrés dans le Tamil Nadu, en Inde. Les images, faisant référence aux différents modes de production d'images (peinture, photographie, cinéma, vidéo), font alterner images d'apparence "documentaire" et images transformées électroniquement. Le film s'interroge sur les frontières du "documentaire": quelle part de "réalité" les images et les sons transformés restituent-ils? Le cadrage et le montage sont-ils moins déformants que la manipulation électronique d'images? Pasolini a dit: "Un occidental qui va en Inde a tout, mais ne donne rien. L'Inde n'a rien, mais donne tout". Est-ce que l'acte de faire un film est un acte de donner ou de prendre?<sup>4</sup>

L'Inde n'est jamais nommée dans le film (on voit bien que l'auteur donne le nom du film à son œuvre vidéo pour souligner son caractère "cinématographique"), mais on comprend de quel pays il s'agit. L'histoire est métaphilmique: il s'agit d'une histoire de film-makers, où l'on voit aussi (en noir et blanc) des images du geste de couper-coller la pellicule dans une ancienne soierie abandonnée. Montage-tissage-couture, mais aussi travail, forme artisanale désormais ancienne et, qui sait, en voie de disparition? La narration en voix-off des trois personnages trace un paysage médiatique marqué par le contrôle des images numériques, qui n'appartient plus aux auteurs et qui sont captées et acquises par un pouvoir central. Quelques échos se trouvent, d'ailleurs, dans le texte de *These Are Not My Images* et dans son sous-texte, *La Jetée*, mais aussi *Sans Soleil*, de Chris Marker.<sup>5</sup> Le travail manuel du film et de la pellicule (désormais interdite dans la fiction) semble ici pouvoir échapper au contrôle justement parce qu'il n'est pas transformé en chiffres: il n'est pas numérisé, il n'est pas abstrait, il n'est pas virtuel. Il ne va pas vite, il n'est soumis ni aux compressions, ni aux émissions dans l'espace, ni aux réseaux. Il peut se cacher. En effet, *These Are Not My Images* se présente comme un long *flash-back* dans lequel la protagoniste revoit et interroge les images qu'elle a filmées, les transforme, les ralentit, les fait défiler à l'envers, les arrête; échappée au système de contrôle, elle s'est réfugiée dans l'atelier de tissu (du film) du réalisateur local. Deux types de montage se trouvent confrontés, ainsi que le même amour pour la mémoire des images, l'effort de vivre avec elles, d'en absorber l'essence secrète, d'en découvrir et d'en dévoiler la profondeur. "Pour moi, il n'y a pas de cinéma sans intimité", dit la protagoniste dans le texte de *These Are Not My Images*. Et encore: "L'âme des images, leur essence, émane de leur histoire, de la possibilité de les voir et de les revoir, laissant à chaque fois des marques différentes sur la surface de la perception."

Cette phrase nous ramène, comme dans un jeu de poupées russes, à l'histoire même de la fabrication de ce film. Le travail de post-production a occupé Irit Batsry pendant six ans, et chaque image a été retravaillée de plusieurs façons: même les images les plus "réalistes" ont subi des métamorphoses. Dans la séquence sur les peintres d'affiches cinématographiques, on assiste comme "en direct" à plusieurs stades de ces transformations: les images presque documentaires du travail qui est à l'origine de ces grands tableaux nous mènent de la peinture au cinéma et les effets visuels déployés en succes-



cion nous conduisent de la vidéo à la peinture et enfin au dessin. D'ailleurs, Irit Batsry refuse le terme "trucages" et même celui d'"effets spéciaux" pour les métamorphoses vidéo, préférant le terme anglais d'*image processing*. Elle va encore plus au delà de cette expression, dans le sens où le traitement et l'élaboration des images se fait tout en permettant à ces dernières de se dévoiler. C'est comme une performance de l'image, un travail patient d'excavation – ou d'alchimie – qui convoque les formes cachées à venir à la surface. Je rappelle ici que déjà Dziga Vertov refusait le terme "trucages", lui préférant le terme "procédés",<sup>6</sup> et que de nombreux auteurs vidéo définissent les effets électroniques comme "normaux" et non pas comme "spéciaux". Dans le cas de Irit Batsry, la "normalité" de la manipulation de l'image est enrichie par l'intimité profonde avec l'image même. Comme pour l'imprimer dans l'esprit. Voici la phrase de clôture de *These Are Not My Images*, sur la longue séquence où une vieille femme racle l'intérieur d'un petit pot avec sa main malgre et rugueuse: "C'est le dernier plan. l'essais de l'absence. Ce n'est pas facile. Cette image pourrait effacer la mémoire de tout ce que j'ai vu. Elle peut devenir la seule image qui me reste en mémoire."

### Du film-vidéo monobande à l'installation

Dans le film vidéo monobande *These Are Not My Images*, conçu pour le grand écran et pour la salle de cinéma (et diffusé sur ARTE aussi), il y a, on l'a vu, plusieurs thèmes et plusieurs niveaux de lecture. Essai vidéo, ainsi que nouvelle forme de fiction/narration, de documentaire et de journal de voyage, le film aborde les questions de l'identité et du dépaysement, de la confrontation entre le Nord et le Sud du monde, du regard de celui qui "capture" les images, et aussi les questions de "propriété", contrôle et pouvoir des/sur les images mêmes. À ce propos, la métaphore du guide qui devient aveugle, tout en suivant une tradition épique du voyant et du narrateur doué d'un regard "autre", devient évidente. De même pour la métaphore du regard "autre" de l'art vidéo, qui nous aide à voir au delà ou au delà de l'apparence. Tout en restant dans le domaine du cinéma, il est intéressant de noter que, parmi les installations les plus récentes d'Irit Batsry, *Set* (Whitney Museum of American Art, New York, 2004) recrée avec une série de projections dans un espace noir les suggestions picturales captées pendant le tournage d'un film au Brésil.<sup>7</sup>

Dans l'installation vidéo que Irit Batsry a réalisé pour le Centre Oboro de Montréal (*To Leave and To Take*, 1997),<sup>8</sup> une des significations profondes de ce que sera *These Are Not My Images* se donnait à voir avant la conclusion du montage de la monobande et en plein travail de postproduction. Ceci était possible grâce à la forme du dispositif, à sa technique mixte et multimédia, à sa capacité d'entraîner le spectateur dans un parcours et à l'appeler à ses responsabilités morales face à une situation autre (dans ce cas là, une situation défavorisée). D'un côté, nous avons un "film" en train de se faire: imposant, riche, avec un tissage et une trame (visuelle et fictionnelle) fourmillante de couleurs, de rythmes et de sons (des sons réels retravaillés et enrichis, entrelacés avec des musiques et des sons sans grâce à la création sonore profonde et "tactile" de Stuart Jones), avec des textures constants au cinéma (et au cinéma sur l'Inde aussi). De l'autre côté, nous avons une œuvre qui se situe dans le domaine de l'art contemporain et des arts plastiques (la vidéo de l'époque étant de plus en plus subtile), œuvre muette, dans l'ombre, où le spectateur est constitué un état physique, sensoriel, dû à la déambulation et au parcours de regard. Enfin, une fois, laissons la description à l'auteur:

*In a vast dark space several thousand rice hands (transparent gloves filled with rice) are scattered or piled up on the ground to create makeshift "shelters" reminiscent of trenches. Trough elaborate lighting, the shadows of the rice piles seem to create on the walls an "infinite landscape" into which viewer's shadows are cast as they walk through this rice field/mine field. The repetitive movements of a hand moving rice from one pile to another haunts the space. Through an optical illusion, it seems as if the hands in these video projections are moving the rice in the actual space: from a far away wall to a nearer one, from a wall to a column. At the end of each itinerary, the viewers face a large scale video projection of a woman eating in the street, alternating with that of an old woman endlessly trying to extract something out of a seemingly empty receptacle.<sup>9</sup>*

*To Leave and To Take*: le mot *to leave* signifie laisser, mais aussi partir; *to take* signifie prendre, mais aussi capter des images, filmer. Prendre et laisser, donc; mais aussi partir et filmer. L'installation rend explicite une des significations fortes du (futur) film: la relation du cinéaste avec le monde filmé, le "vol" des images, les dangers de l'exotisme et les blessures du colonialisme, mais aussi la relation d'un spectateur occidental d'art contemporain avec la nouveauté essentielle et principale d'un pays comme l'Inde, le riz. Il faut faire attention à ne pas le plétner, à ne pas le détruire ou l'abimer pendant la "visite". Regarder les images, donc; mais en même temps surveiller son propre parcours, sa propre démarche. La misère qu'on voit sur les parols dialogue avec les centaines de mains transparentes, et donc blanches, remplies de riz: des mains qui offrent, des mains qui prennent, des mains qui demandent de l'aide?

"L'installation – a écrit Bernard Lamarche – est à sa manière prescriptive. Pas contingente, mais elle n'en impose pas moins aux déplacements du spectateur, à chacun de ses pas, qui demande, à un certain degré, de la vigilance."<sup>10</sup> La forme installation, son appel direct au visiteur (qui devient, souvent malgré lui, *acteur* dans et du dispositif, même s'il ne s'agit pas d'interactivité au sens technique du terme), permet d'adresser un appel qui semble être plus direct, à travers un itinéraire métaphoriquement "dangereux", effectivement pas confortable et qui met le "spectateur-acteur" mal à l'aise. Ou, encore mieux peut être, voici une forme qui semble choisir un des thèmes du film pour le rendre explicite, transparent comme les mains qui habitent l'installation. Thème éthique, on pourrait dire, comme le souligne aussi la destination de la matière même de l'œuvre: le riz n'est jamais jeté après l'exposition, mais récupéré et offert à des associations qui s'occupent des gens défavorisés de "notre" monde.

Ce parcours – de la photographie à la vidéo, à l'installation et finalement à la photographie à caractère picturale –, cet itinéraire qui va de la salle de cinéma et de l'émission télévisuelle aux centres culturels et à une galerie d'art, itinéraire qui se situe quelque part entre le circuit du cinéma expérimental ou de l'art vidéo et celui des musées, me paraît exemplaire. Pas seulement pour le dialogue entre le cinéma et les arts visuels contemporains qu'il implique (touchant les questions du "cinéma exposé", du retour du cinéma sur la vidéo, de la relation entre image fixe et image en mouvement), mais aussi pour la lucidité et la patience, voire la passion, avec laquelle Trit Batsry repense et retrace les arts et les médias. Son "discours", à la fois poétique et politique, porte sur la construction même des images dans l'époque actuelle.

- 1 I. Batsry in: AA.VV., *Irit Batsry. Traces d'un passage/Traces of a passage* (Hérimoncourt: Centre International de Création Vidéo Montbéliard-Belfort, 1993), p. 119.
- 2 "Irit Batsry, Images from *Neither There Nor Here*", Shoshanawayne Gallery, Santa Monica, CA, 10 septembre-16 octobre 2004 (avec projection de la vidéo *These Are Not My Images* le 7 octobre).
- 3 I. Batsry, *Hybrid Images. A Selection from Neither There Nor Here and from These Are Not My Images* (New York: Irit Batsry Studio, 2003), sans indication de pages.
- 4 I. Batsry, texte de présentation du film, dans le dossier édité par "Heure Exquise!" (distributeur de son œuvre).
- 5 Pour une analyse plus détaillée de *These Are Not My Images*, voir S. Lischi, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video* (Roma: Scuola Nazionale di Cinema, 2001), pp. 121-125; S. Cargioli (sous la dir. de), *Immagini oltre. Incontri con Irit Batsry e Dominique Smersu* (Pisa: Ondavideo, 2000).
- 6 F. Devaux, L'Homme à la caméra de *Dziga Vertov* (Crisnée: Yellow Now, 1990), pp. 40-41.
- 7 Il s'agit du film *Madame Satà* (K. Ainouz, 2002).
- 8 L'installation sera ensuite proposée/recréée à Amsterdam, Porto, Paris et Lisbonne du 2000 au 2003.
- 9 I. Batsry, *Hybrid Images*, op. cit. Cette image sera l'image finale du film.
- 10 B. Lamarche, "Installation d'ombres", *Le Devoir* (18-19 octobre 1997).

## MUR, MURS: L'ŒUVRE RÉCENTE DE CHANTAL AKERMAN

Mathias Lavin, Université de Paris III

Depuis plus de dix ans, Chantal Akerman a participé de façon emblématique au passage des frontières esthétiques qui a conduit certains cinéastes à investir les espaces d'exposition. Son œuvre fut un intermédiaire majeur de la rencontre entre cinéma et art contemporain dont les modalités sont évidemment à rappeler, tout en précisant qu'Akerman a reçu des commandes émanant de commissaires d'exposition en raison de sa réputation de cinéaste. Sa première installation s'intitulait d'ailleurs en anglais: *Bordering on Fiction: Chantal Akerman's "D'Est"*, la signature étant incluse dans le titre de l'exposition. Je voudrais insister sur le rôle joué par l'écriture – et sa relation à la parole – en la considérant comme l'opérateur de déplacement qui oriente le travail récent d'Akerman. Il faut ainsi interroger la dénégation de la cinéaste à ce propos, puis la présence et les occurrences du texte et d'un certain mode de parole signalant une origine scripturale que ce soit dans les films ou les installations. Akerman cite souvent cet extrait du journal intime de sa grand-mère: "Je suis une femme. Il ne faut donc pas dire tous mes désirs et mes pensées à voix haute". Au-delà de la référence autobiographique, et à travers la revendication féministe, il n'y a pas de doute que, chez Akerman, texte et parole sont plus proches du murmure que de la parole d'autorité – ce qui ne veut pas dire qu'ils soient sans pouvoir. Par ailleurs, l'intrication entre l'intime et le public indique bien que la proposition de formes reste indissociable d'une réflexion sur la situation historique, de la chute du Mur de Berlin, autorisant le voyage vers l'Est, à la construction des murs qui partout se dressent entre Nord et Sud. Un texte murmuré, une parole à peine audible d'un côté, les différents murs, de l'autre, constituent donc la bande son et la bande image de cet article qui se déclinera en trois points principaux: la mise en perspective de la situation d'Akerman au début des années 90; le passage des frontières en tant que tel avec les réalisations des premières installations; enfin le passage à l'écriture, comme on parle de passage à l'acte, qui est surtout un passage par l'écriture.

### Situation d'Akerman au tournant de la décennie

À la fin des années 80, Akerman se trouve dans une situation d'incertitude qui s'explique par différentes raisons: la distance prise envers la radicalité esthétique des années 70, l'abandon des luttes de contestation, un certain consensus critique. Ce contexte propre aux *golden 80s* explique que ses films sont alors peu vus et peu commentés (*Golden 80s* ou *Histoires d'Amérique* sont d'emblée désignés comme mineurs). Dès lors, la voix d'Akerman paraît peu audible, et elle-même semble hésiter sur les pos-

sibilités qui s'offrent à elle. Elle est encore jeune – tout juste 40 ans en 1990 – mais pour un observateur distrait sa carrière semble derrière elle.

Pour la manifestation *Passages de l'image*, qui s'est tenue à Beaubourg à l'automne 1990, une proposition avait été faite à Akerman par les commissaires de l'exposition. Le projet alors formulé n'a pas abouti, mais il reste sa note d'intention décrivant sommairement une installation, que l'on peut considérer comme son avant-première installation.<sup>1</sup> Celle-ci aurait dû comporter six écrans, désignés comme de "petits écrans", qui devaient montrer différentes parties du corps ou un visage filmé avec de très légères variations (de cadrage, sans doute). On retrouve l'idée de variation à partir d'un motif identique dans l'installation *Woman Sitting after Killing* (2001) où sept moniteurs diffusent avec un léger décalage le même plan de *Jeanne Dielman*. Dans le projet initial, le but explicite était de marquer une opposition au "surplus de réel", à la haute définition qui "donne du trop à voir qui empêche de regarder". Face à l'excès de visibilité, Akerman défendait une position ascétique, justifiée par l'interdiction biblique de fabriquer des images (une prescription continuellement citée par la cinéaste) et une exégèse talmudique (il faut du blanc pour voir les lettres du texte). Malgré ses déclarations, l'intention d'Akerman, n'est pas réductible à ce seul horizon théologique mais s'insère dans ce que Martin Jay a appelé le dénigrement de la vision,<sup>2</sup> propre à un certain environnement intellectuel de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, qui pose une vertu critique face à la prolifération des visibilitées. Quoi qu'il en soit, il faut constater que comme toutes les rencontres décisives, celle de la cinéaste avec les formes contemporaines de l'art, l'installation vidéo en particulier, commence par un rendez-vous manqué.

"Si je fais du cinéma, c'est à cause de ce que je n'ose pas accomplir dans l'écriture" déclarait Akerman dans sa *Lettre d'une cinéaste* (1984), et douze ans après, elle réitère un propos similaire dans *Chantal Akerman par Chantal Akerman*: "Si je fais du cinéma, c'est parce que je n'ai pas osé faire le pari de l'écriture". Au-delà de la répétition de la formule, le terme de pari est intéressant car il indique un gain propre à l'écriture qui serait moins assuré dans le cinéma. Le désir d'écrire se fait donc insistant et, en 1992, elle écrit son premier texte, *Hall de nuit*, publié chez un éditeur spécialisé dans le théâtre, L'Arche. Le texte se présente comme une pièce (nom des personnages, tirades, prédominance du style direct), tout en comportant de nombreuses digressions qui sont indépendantes de toute possibilité de représentation.<sup>3</sup> Il s'agit d'une sorte de texte de compromis entre scénario non réalisé, théâtre, récit, qui permet une publication mais certainement pas l'accomplissement du désir d'écrire. Il faut attendre le voyage vers l'Est pour que les virtualités évoquées (exposition, écriture) puissent s'actualiser.

### Le passage des frontières

Dans le cas d'Akerman, le passage des frontières esthétiques est tributaire d'un déplacement réel, vers l'Est, de l'autre côté de l'ancien rideau de fer, suivi, dans le même temps du déplacement d'un lieu institutionnel à l'autre, du cinéma au musée. Ce passage s'effectue sur une période de temps de près de quatre ans, entre le premier voyage à l'Est en 1991 et l'ouverture de l'exposition *Bordering on Fiction* au début de l'année 1995, à l'Ouest (à San Francisco).

Après la chute du mur qui séparait l'Europe en deux entités, Akerman décide d'aller voir ce qu'il en est de l'autre côté et effectue une traversée de l'Allemagne de l'Est, de la

Pologne, de l'ex-URSS jusqu'à Moscou, dans cette ville où comme dans Leningrad décrit par Akhmatova, "on ne parlait qu'en chuchotant".<sup>4</sup> On peut signaler que cette traversée de l'Europe s'inscrit, en l'inversant, dans la tradition littéraire et journalistique du voyage en Union Soviétique. L'origine du voyage vers l'Est était encore dépendante, pour une part, de cette structure à la fois littéraire, géopolitique, et idéologique, puisqu'Akerman était partie en repérages avec un projet de film sur Anna Akhmatova. Il est probable que le projet fut abandonné car il était trop ancré dans ce court XX<sup>e</sup> siècle qui semblait s'achever avec la fin de l'empire soviétique. On note ainsi une double inversion. Ce voyage effectué après la chute du Mur impose un autre regard et une démarche par rapport au genre daté et clos du "voyage en URSS". Il ne s'agit plus, comme c'était dans le cas dans ces récits de voyage singuliers, de croire avant de voir mais bien de voir, de porter une attention à ceux qui sont désignés comme étant hors de l'histoire, en tout cas en retard par rapport à une modernisation et une démocratisation supposées achevées de l'autre côté. On touche ici à la seconde inversion puisque le voyage vers l'Est effectué à ce moment précis va à contre-courant du "bon sens" (d'Est en Ouest) défendu par les idéologues de la fin des idéologies et les laudateurs du pur marché.

L'Est renvoie aussi au territoire d'origine de ses parents et de ses grands-parents qui fait une sorte de pendant intime au déplacement vers l'Ouest lorsqu'elle quitta l'Europe au début des années 70. Dans *Moscou aller-retour*, Derrida note que les récits de voyage du type "retours d'URSS" questionne le voyage privé (aussi pittoresques soit-il) et tout récit de voyage dans son rapport (ou indifférence) à l'histoire politique du monde.<sup>5</sup> Le déplacement d'Akerman est évidemment au cœur de cette problématique portant sur le lien entre histoire privé et histoire publique. Dans *D'Est*, cette question se trouve mise en jeu dans le traitement de la parole et de la langue, sensible dans le désir de retranscrire une expérience sonore : si les plans sont tournés en son direct, le plus souvent, le son est modulé de façon à donner un relief singulier à l'image. Le film est par ailleurs rempli de manière continue de bruissements divers : pas dans la neige, circulation automobile, paroles captées dans la rue, son de téléviseur, etc. Il ne s'agit pas d'un "film sans paroles" mais plutôt d'un film sans sous-titre. Il est remarquable toutefois que soit absente une certaine modalité de la parole akermanienne, faite de tirades adressées à la caméra.<sup>6</sup> De même, rares sont les occurrences de cette parole muette faite de gestuelles du quotidien, à l'exception notable du plan sur la jeune femme qui découpe avec précision des tranches de saucisson. Cette opacité de la parole vive, cette présence très discrète de la parole muette donnent alors aux plans d'intérieur l'apparence de portraits muets mais, de manière plus large, les sons confèrent leur matérialité aux paysages et aux visages filmés sans qu'une parole de commentaire, ou simplement explicative voire poétique ne soit nécessaire.

L'installation *D'Est – au bord de la fiction* comporte trois parties. Le visiteur entre d'abord dans le lieu du cinéma, avec la reconstitution d'une salle où se trouve projetée le film, un cinéma permanent pour désigner une permanence du cinéma à travers sa transformation. Dans la seconde salle, vingt-quatre moniteurs sont regroupés en huit groupes de trois et placés à hauteur du regard. Enfin, dans la troisième pièce, un vingt-cinquième écran placé au sol montre une image presque abstraite (des lampadaires recadrés jusqu'à ne plus former qu'une lumière informe), Akerman lisant en hébreu et en français des extraits de *L'Exode*, et un texte de réflexion sur l'expérience vécue à l'Est, *La 25<sup>e</sup> image*. La vingt-cinquième image renvoie à la vidéo, à l'image qui vient en plus par rapport au cinéma, au supplément qui permet en outre de conduire l'installation au bord de la fiction. On assiste donc à la projection du film, à son démontage et

remontage par les moyens de l'installation (l'espacement des plans et leur mise en corrélation en fonction d'une parenté de rythme ou de motifs), enfin à une réinscription plus large qui vaut comme geste interprétatif dans la dernière salle. Ce parcours s'accompagne également du déplacement du mur (la projection), au sol (le moniteur à terre), avec dans la section intermédiaire chaque groupe de moniteurs posé sur son piédestal. La lecture constitue l'ajout le plus notable par rapport au matériau du film, et tient un rôle de commentaire qui prend toute son ampleur dans cette véritable chambre de méditation, selon le terme employé par Raymond Bellour à propos du troisième espace. Ainsi l'installation ouvre-t-elle et ferme-t-elle *D'Est* (le film) en un même geste: elle l'ouvre en donnant à voir des raccords imprévus entre les plans et en l'inscrivant dans une perspective historique plus large et plus précise; elle le ferme, en introduisant une dimension allégorique, avec la référence à l'Exode, et la comparaison entre les foules désœuvrées et les déportés.

De façon indéniable, la chute du mur de Berlin a produit une désorientation dans le travail de la cinéaste, ainsi lorsqu'elle retourne aux États-Unis elle ne va pas vers l'Ouest mais dans le Sud, où elle tourne le film éponyme. Dans *Sud*, contrairement à *D'Est*, il n'y a pas de portraits muets mais des prises de parole qui indiquent de façon fragmentaire l'horizon du drame, le meurtre d'un homme noir dans une ville du Texas. Filmées en plans fixes ces prises de parole alternent avec de longs travellings latéraux; un procédé d'alternance qui est repris dans *De l'autre Côté*, qui boucle la trilogie. Et c'est en allant toujours vers le sud qu'elle tombe sur un autre mur qui offre le motif organisateur du film *De l'autre Côté*, le mur dressé entre les États-Unis et Mexique destiné à empêcher les "illégaux" de franchir la frontière. Le parallèle et le déplacement d'un mur à l'autre est évident dans cette déclaration d'Akerman à la tonalité dénégatrice: "Je ne sais pas [...] si j'aurais eu envie de filmer le mur de Berlin. Mais dans cette petite ville [Agua Prieta], avec ce mur, le soleil par-dessus et les enfants qui jouaient à côté, c'était plus qu'une frontière."<sup>7</sup> Elle n'aurait donc pas eu le désir de filmer le mur de Berlin, note-t-elle avec un curieux usage du conditionnel passé, mais dès qu'elle découvre le mur qui sépare riches et pauvres elle lui consacre sans hésiter un film entier.

De part et d'autre de la trilogie, le film fournit aussi sa matière à une installation, *D'Est - au bord de la fiction* déjà évoqué, et *From the Other Side*. Cette dernière installation reprend en partie la structure de *D'Est - au bord de la fiction*: dans le premier espace, un moniteur présente le dernier plan du film (un plan de nuit, sur une autoroute, pendant que la voix d'Akerman lit un texte évoquant la disparition d'une femme mexicaine aux États-Unis); ensuite, on trouve dix-huit moniteurs (six groupes de trois) qui reprennent les images du film; enfin on peut assister à une projection (vidéo) intitulée *Une Voix dans le désert* qui est le filmage de l'écran placé à la frontière entre le Mexique des États-Unis (fig. 1), sur lequel est projeté la fin du film.<sup>8</sup> Du film à l'installation, et plus encore dans cette dernière avec cette voix résonnant dans le désert, on est placé en plein cœur du dilemme vécu par l'artiste telle qu'il est analysé par Adorno: représenter, mettre en image la souffrance collective "constitue, selon les mots du philosophe, une sorte d'offense à la dignité des victimes. On se sert d'elles pour fabriquer quelque chose qu'on donne en pâture au monde qui les a assassinées" mais, par ailleurs, "un art qui ne voudrait pas les voir serait inadmissible au nom de la justice."<sup>9</sup> Cette position en un certain sens intenable, qui se caractérise par un double impératif, correspond en partie à l'œuvre d'Akerman; elle permet en outre de comprendre pour quelle raison le murmure y est préféré à la vitupération ou à la dénonciation.

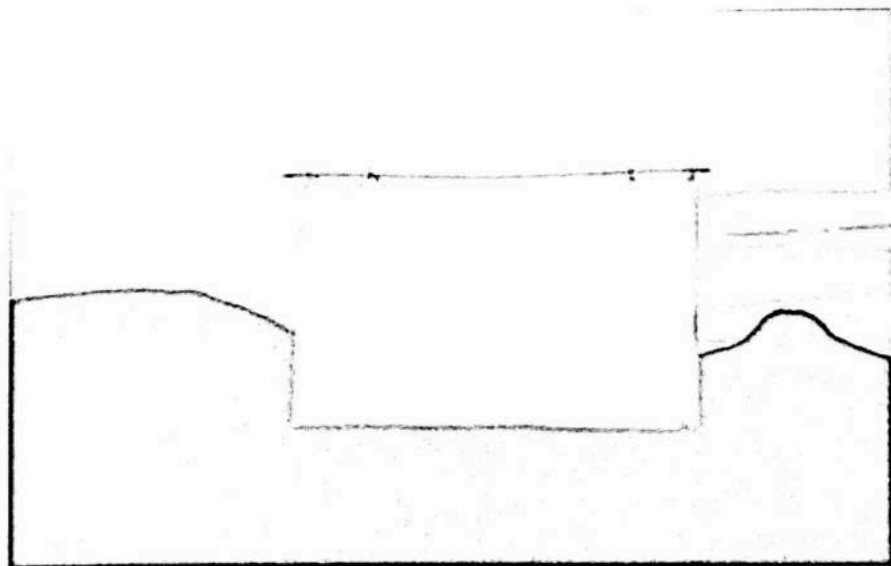


Fig. 1 - *Un Ecran dans le désert*

### Passage à l'écriture, passage par l'écriture

Pour préciser ce passage à l'écriture, et par l'écriture, on peut rappeler ce mot de Barthes: "L'écrivain est seul, séparé: l'écriture commence là où la parole devient impossible (on peut entendre ce mot: comme on dit d'un enfant)."<sup>10</sup> Un enfant impossible, c'est-à-dire un enfant turbulent, qui ne tient pas en place. Il est probable que Barthes utilise le terme d'enfant en pensant à l'*infans*, désignant alors celui qui ne parle pas. Plutôt qu'un état biologique, c'est un dénuement initial qui est visé, ce que Blanchot décrit comme un "murmure sans limite" s'opposant "à la netteté du mot d'ordre" propre à "l'homme de la répétition impérieuse", le dictateur.<sup>11</sup> Le passage par l'écriture marque une nécessité devant l'impossibilité de parler autrement qu'à voix basse ou en chuchotant: c'est dans cette perspective que l'on peut considérer le récit intitulé *Une Famille à Bruxelles* (1998), le monologue d'une femme âgée qui évoque la mort de son mari, et parle de ses deux filles, dont l'une a beaucoup de ressemblances avec la cinéaste.<sup>12</sup>

On peut se demander pourquoi, au moment où Akerman conçoit des installations, elle se décide également à écrire et à publier? Et plus encore, comment l'écriture et la lecture se font si insistantes? Deux autres installations, pas encore évoquées, reposent sur une importance forte du texte et permettent de clarifier ces interrogations.

La première, *Selfportrait - Autobiography in Progress* (1998) comporte six écrans disposés de façon à évoquer une construction en perspective: trois écrans présentent des plans de *D'Est*, deux écrans, placés derrière, montrent des extraits de *Jeanne Dielman*, enfin sur un dernier écran on distingue des images d'*Hotel Monterey* et de *Toute une nuit*. Chacun des plans conserve sa bande-son qui produit un bruissement constant dans la pièce. Ceci forme un fond visuel et sonore pour la voix de la cinéaste que l'on entend lire *Une Famille à Bruxelles*. On distingue ainsi un double mouvement: le texte



lu tantôt (auto-)biographise les images, tantôt marque un écart irréductible par rapport à elles. Raccords et écarts sont en partie laissés à l'expérience du spectateur qui peut accentuer la dissociation entre les paroles et les images en allant jusqu'à tourner le dos aux images pour ne plus écouter que la lecture.

Autre installation, *Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide* (2004) – un titre énigmatique qu'éclaire en partie cette déclaration d'Akerman: "D'ailleurs je ne voulais pas faire du cinéma dans ma première adolescence. Je voulais écrire à côté de mes lacets."<sup>13</sup> D'une part, se trouve projetée sur un mur une image dédoublée montrant une discussion entre Akerman et sa mère à propos de la grand-mère de la cinéaste (Fig. 2). Contrairement aux installations antérieures, Akerman n'utilise pas le matériau d'un film préexistant ou pouvant servir de film autonome. Un écran presque transparent fait office de séparation en empêchant de s'approcher du mur; sur celui-ci une autre projection, de petit format, montre des pages du carnet de la grand-mère. Par ailleurs, dans l'autre partie de l'installation, des fragments de phrases (extraits du journal de la grand-mère, notations de la cinéaste elle-même) sont projetés sur un écran à la forme singulière (Fig. 3), une sorte de spirale ou de colimaçon, qui circonscrit un espace à l'intérieur duquel on peut pénétrer (et par lequel les visiteurs devaient passer pour passer d'un étage à l'autre de la galerie Marian Goodman, à Paris). Spatialement et physiquement, il y a donc une proximité avec le texte que l'on peut même toucher alors que l'image enregistrée est séparée par une frontière transparente mais bien réelle.

On trouve un travail figuratif comparable sur la partition des espaces dans *La Captive*, précisément dans la séquence qui se déroule dans une salle de bain. Dans cet espace à la configuration étonnante, c'est le mur qui est travaillée, un mur transparent pouvant faire écho par son dispositif spatial original à la pratique de l'installation par Akerman (Fig. 4). A partir de la voix de "la captive" en train de chantonner, tout en étant maintenue hors champ pendant tout le début du plan, le personnage masculin recompose un corps fantasmé. Ici la parole de désir tout juste murmurée fait image et opère l'animation du corps convoité en passant par sa description préalable. Le jeu entre proche et lointain unit les corps pour mieux les maintenir à distance, chacun de son côté, ce que l'on retrouve à la fin du plan avec le dos de Stanislas Merhar reconduisant une surface plane et opaque, soulignée par les éclats lumineux tombant sur le dos de l'acteur et sur la surface vitrée (Fig. 5).

Concernant ce plan et, de manière plus large, cette logique du déplacement déjà évoquée, je mentionnerais ce que Derrida appelle la loi du genre: "(La loi du genre) C'est précisément un principe de contamination, une loi d'impureté, une économie du *parasite*. Dans le code de la théorie des ensembles, si je m'y transportais au moins par figure, je parlerais d'une sorte de *participation sans appartenance*".<sup>14</sup> En suivant l'idée d'une participation sans appartenance, on peut dire qu'il n'y a pas d'œuvre sans genre, c'est-à-dire pas d'œuvre sans éléments susceptibles de la faire correspondre à une forme identifiée (cinéma, art contemporain, récit, etc.), pas d'œuvre sans lieu institutionnel qui ne déterminerait la forme même de la participation. Mais, en raison de ce principe d'impureté, toute œuvre participe de plusieurs genres (cinéma, art contemporain, etc.). La participation n'est pas appartenance en raison de la participation elle-même qui n'est jamais pure, qui marque une appartenance tout en s'en démarquant, qui se tient toujours au bord. Il existe donc une indistinction entre les genres, et celle-ci permet une circulation des images et le passage d'un dispositif d'image à l'autre, loin d'une définition en termes de spécificité du médium ou d'une réduction à un lieu de diffusion, de projection ou d'exposition.

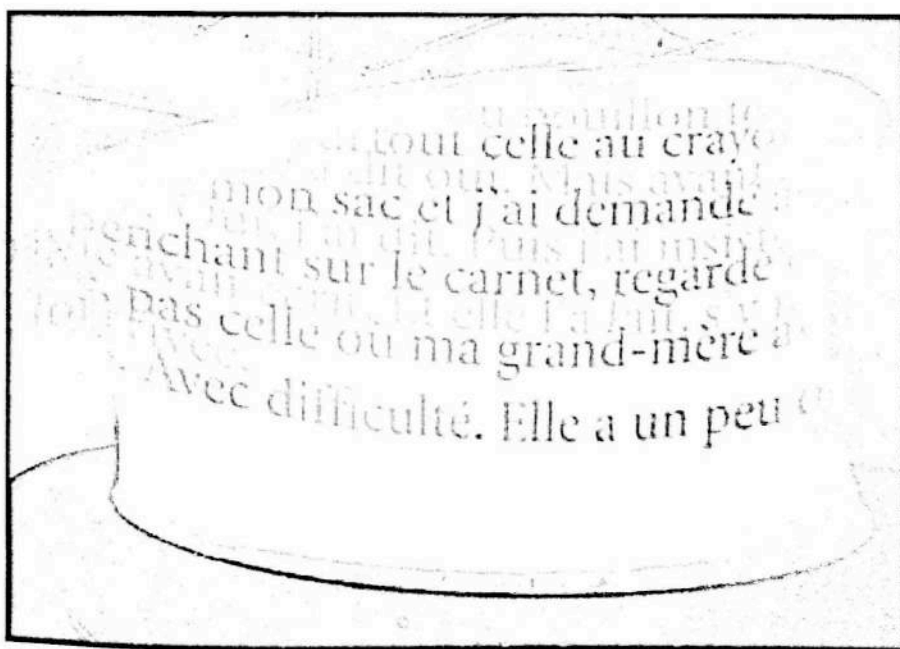
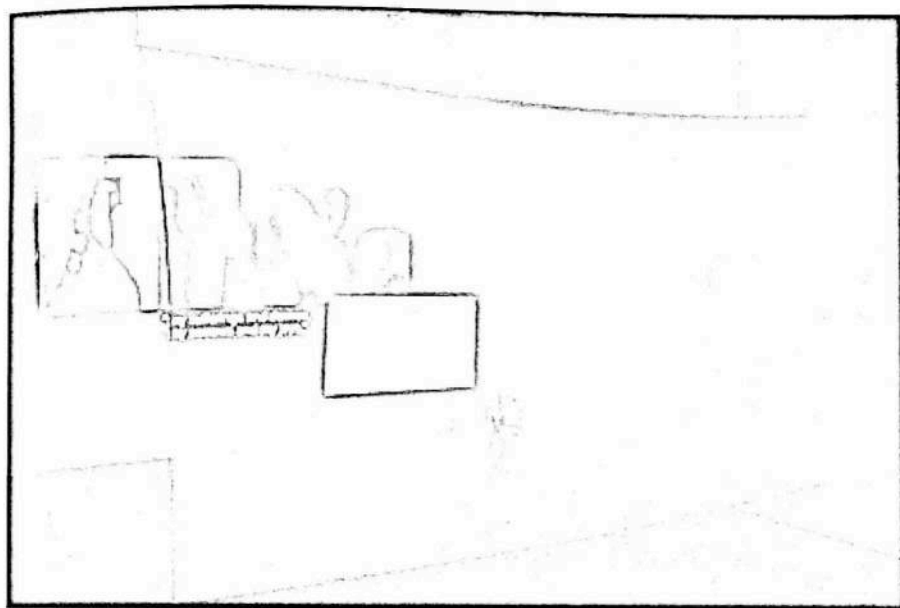


Fig. 2, Fig. 3 - Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide

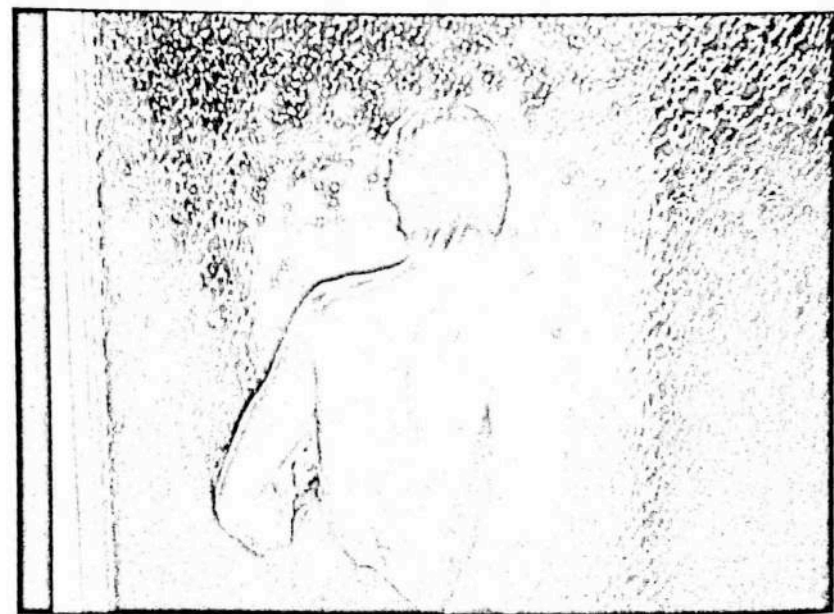
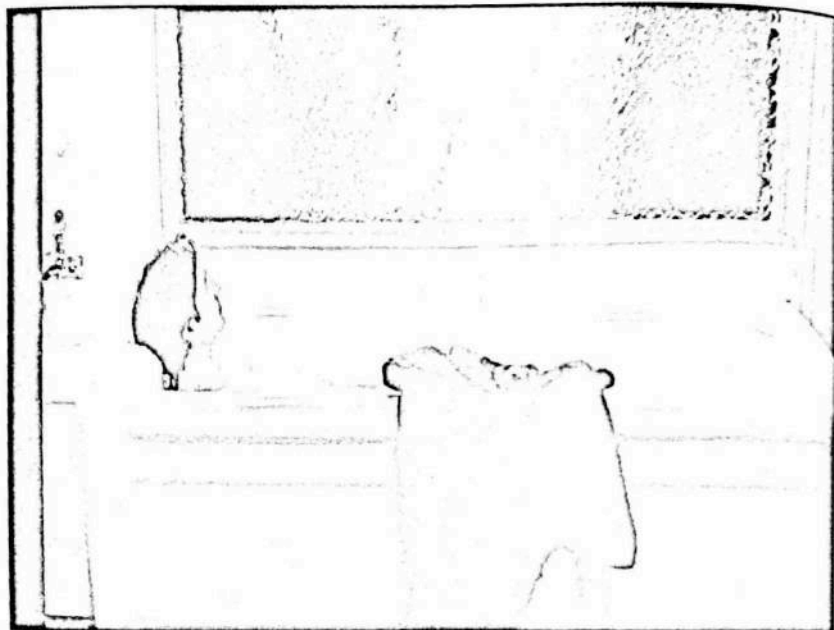


Fig. 4, Fig. 5 - *La Captive*

Kristine Butler dans un commentaire de *D'Est*, le film et l'exposition, proposait de lire le titre de l'œuvre comme un fragment sémantique signifiant à la fois "destruction" et "destination".<sup>15</sup> Cette tension entre la ruine et le mouvement peut aider à expliquer comment l'espace provisoire du dispositif de l'installation a pu séduire Akerman et faire écho avec ses œuvres et ses préoccupations. N'y a-t-il pas, en effet, une forte ambivalence entre l'idée d'installation elle-même (qui renverrait à l'importance de l'enfermement dans son œuvre<sup>16</sup>) et le départ (surdéterminé alors par des références biographiques et culturelles)? Les espaces d'exposition aménagés par Akerman ne renvoient-ils pas à un espace pas encore ou plus tout à fait habité? Je rappelle que *Une Famille à Bruxelles* s'ouvre sur cette phrase: "Et puis je vois encore un grand appartement presque vide à Bruxelles". Il existe bien une configuration spatiale propre à ce dispositif susceptible de faire image et qui est riche de résonances dans son travail.

Comme je l'ai indiqué, l'écriture constitue une modalité essentielle du travail de la cinéaste qui a permis la traversée des frontières entre les genres et les pratiques. Par ailleurs, Akerman a donné à voir de façon concrète la présence des murs qui aujourd'hui prolifèrent dans différentes régions du monde. Dans le catalogue accompagnant l'exposition *D'Est – au bord de la fiction*, Akerman raconte qu'à Saint-Petersbourg, elle est allée photographier le mur de la prison évoquée par Anna Akhmatova dans l'un de ses poèmes. L'image était sombre, et les techniciens de la Fnac ne l'ont pas développée, raconte-t-elle. Ce mur absent, comme le mur de Berlin qu'elle n'a pas filmé, s'oppose aux murs d'écran, ces murs lumineux qui sont les yeux du contrôle mabusien, et le support pour une parole impérieuse évoquée plus haut à l'aide de Blanchot. Ce mur noir conduit à une autre surface, l'écran blanc tendu entre deux mondes, pour laisser entendre cette "voix dans le désert". J'avais signalé en commençant le motif joué par le mur d'une part, l'écriture et un certain type de parole murmurée et murmurante de l'autre. Je n'ai pas forcé l'importance de chacun de ses pôles, pour ne pas, dans un cas, convoquer de façon disproportionnée, à partir du mur, toute l'histoire de la surface d'inscription de l'image et, dans l'autre cas, pour ne pas glisser de l'écriture à la parole au Livre et tomber dans une interprétation théologique, trop souvent avancée dans le cas d'Akerman. Là encore, sans forcer, j'ai plutôt tenté de rendre sensible un double mouvement contradictoire et solidaire qui est bien résumé dans la formule de Derrida, "participation sans appartenance", une formule qui permet par ailleurs de renvoyer aux relations existant entre cinéma et art contemporain.

- 1 C. Akerman, "Face à l'image", *Trafic*, n° 35 (automne 2000), pp. 35-36.
- 2 M. Jay, *Downcast Eye. The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought* (Los Angeles-London: University of California Press, 1993).
- 3 C. Akerman, *Hall de nuit* (Paris: L'Arche, 1992).
- 4 A. Akhmatova, *Requiem* (Paris: Minuit, 1991), poème cité par Akerman dans son texte publié dans le catalogue de l'exposition; cf. C. Akerman, C. David, M. Tarantino, *Chantal Akerman: "D'Est" au bord de la fiction* (Bruxelles-Paris: Palais des Beaux-Arts/Galerie nationale du Jeu de paume, 1995), p. 41.
- 5 J. Derrida, *Moscou aller-retour* (La Tour d'Aigues: L'Aube, 1995).
- 6 "Talk-blocks" selon l'expression d'Ivone Margulies, cf. I. Margulies, *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hypperealist Everyday* (Durham: Duke University Press, 1996), notamment pp. 154-161.

- 7 "Un écran dans le désert, entretien avec Chantal Akerman", *Balthazar*, n° 6 (2003), p. 58.
- 8 *From the Other Side* a connu plusieurs versions: la première, qui sert à notre description, présentée en 2002 à la Documenta de Kassel puis en 2004 au Centre Georges Pompidou (Paris); la seconde, réduite à la première et à la troisième salle, exposée en 2003 à la Galerie Marian Goodman (Paris).
- 9 T.W. Adorno, *Notes sur la littérature* (Paris: Flammarion, 1984 [1958-1974]), p. 299.
- 10 R. Barthes, "Écrivains, intellectuels, professeurs", in *Le Bruissement de la langue* (Paris: Seuil, 1984 [1971]), p. 345.
- 11 M. Blanchot, *Le livre à venir* (Paris: Gallimard, 1993 [1959]), p. 299.
- 12 Akerman a effectué elle-même plusieurs lectures de ce texte à Bruxelles, Paris, New York (pas à Moscou). Un CD a également été réalisé dans la tradition des livres disques (livres cassettes) édités par Les Éditions des femmes en France.
- 13 Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste* (Paris: Cahiers du cinéma/Centre Pompidou, 2004) p. 29.
- 14 J. Derrida, "La loi du genre", in *Parages* (Paris: Galilée, 2003), respectivement pp. 237 et 243.
- 15 K. Butler, "Bordering on Fiction: Chantal Akerman's *From the East*", in G.A. Foster (sous la dir. de), *Identity and Memory: The Films of Chantal Akerman* (Trowbridge: Flicks books, 1999), p. 171.
- 16 Cf. R. Bellour, "Ces images d'un malheur sans partage", *Trafic*, n° 35, *op. cit.*, pp. 20-21.

## GINA PANE, CINEMA DES VESTIGES OU BLESSURE DE DIS-POSITION

Sun-jung Yeo, Université de Paris III

L'art, selon Jean-Luc Nancy, "quête sa propre trace". Il a peut-être toujours avec lui-même un rapport de vestige, et d'investigation". Et:

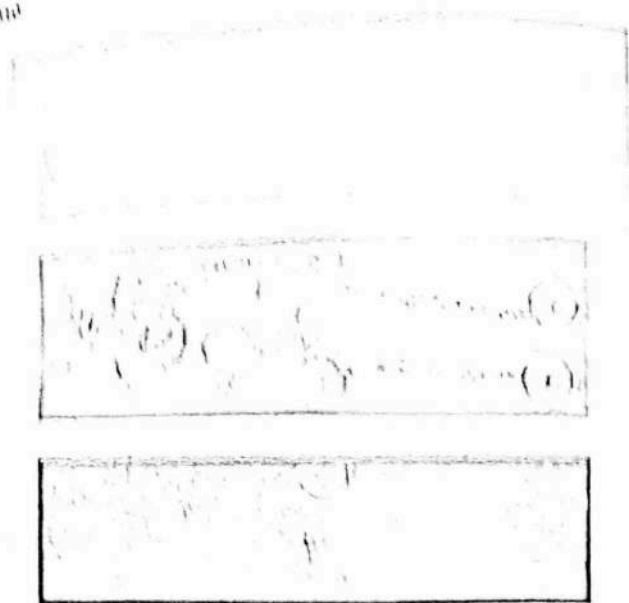
*Beaucoup d'œuvres de l'art d'aujourd'hui, beaucoup trop, peut-être, ne sont pour finir que leur propre théorie, ou du moins, paraissent n'être plus que cela – autre forme encore de vestige.*<sup>1</sup>

Le terme de vestige pourrait introduire une question pertinente pour penser au rapport entre le cinéma et l'art contemporain. Car c'est bien le débordement des frontières qui définit notre art contemporain, plus qu'un aspect autoréflexif que relève Nancy. Or ce débordement n'a-t-il pas lieu dans l'ordre du vestige? Autrement dit, la contemporanéité de l'art ne se trouve-t-elle pas dans ce que j'appelle *l'expérience du vestige*? Et si oui, quel est l'enjeu de cette expérience?

L'expérience du vestige désigne d'abord la trace qui reste, qui demeure en laissant disparaître, mais aussi ce processus de *dis-partition*, c'est-à-dire disparition syncopée. L'installation murale de Gina Pane, réalisée entre 1985 et 1987 s'intitulant *François d'Assise trois fois aux blessures stigmatisées – Vérification – version 1*, nous en offre un modèle symptomatique (Fig. 1). Je présenterai donc comment les vestiges du cinéma sont portés et déplacés par cette installation murale qui ne s'accompagne même pas de vidéo, comment le cinéma en tant que dispositif peut s'exposer dans l'art contemporain avant de devenir un de ses éléments centraux, comment se partagent les vestiges de l'art et pourquoi ce partage se tient. L'enjeu de mon projet théorique est d'apporter et d'élargir au-delà du visible la question du rapport entre le cinéma et l'art contemporain. C'est problématiser dans l'ordre de la figurabilité la pensée du dispositif cinématographique, cinéma exposé qui traverse notre art contemporain.

Il faudrait donc se demander ce que désigne le cinéma en tant que dispositif et quels sont ses éléments morphologiques. On peut former le cinéma à travers les trois éléments suivants: premièrement, la projection des rayons lumineux sur l'écran; deuxièmement, le défilement de la pellicule qui produit à l'image l'effet de mouvement; et enfin, la salle obscure et le spectateur immobile. En mettant en jeu les deux premiers éléments, cet exposé s'attachera à dégager les trois problèmes principaux: d'abord le défilement pelliculaire, exposé dans l'ordre du vestige, et puis le problème de l'écran, et enfin la projection de la lumière et sa couleur.

L'installation murale de Gina Pane, *François d'Assise*, consiste en trois plaques rectangulaires, dans l'ordre de bas en haut, faites de fer rouillé, de fer électrolytique et de verre dépoli. Et chaque plaque porte les empreintes en relief d'un corps squelettique.



Jeunes d'Assise trois fois aux Blessures stigmatisées – Verruilles –  
 et non (pr. Fine, 1985-1987, Duplica – la rouille, fer électro zingué,  
 verre, 100,0 x 100 x 2,2 cm, Musée National d'Art Moderne – Centre  
 Georges Pompidou, l'image tirée de la collection en ligne du Centre  
 Georges Pompidou: <http://www.cna-gp.fr/>

posé à l'horizontal, et de cinq cercles qui encerclent chaque place du stigmate. Dans la première façade en bas, la forme empuctée, du corps osseux et de cinq cercles qui semblent entourer les stigmates lividés, est pleinement couverte de la rouille. La deuxième façade au milieu est exempte de cette rouille, et l'empucte empuctée s'imprime d'un contour étique, englobé dans le fond argenté éclatant, pourtant avec les cinq matiques de stigmates, distinctement tracées dans les cercles. Dans la dernière façade en haut, en l'empucte peu bouée, diaphane de verre de polt, l'empucte du corps disparaît, mais seuls les cercles persistent, transparents, mais en ne laissant transparaître au site face du stigmate.

### l'évanescente de l'empucte, défilant dans l'ordre du visage

Avec ces empuctes évanescentes, les trois façades enroulent celles que transfigure l'hor métaphysique de saint François, l'horque de douleur, vers la lumière divine. Mais elles amènent également ce corps saint à un support inéluctable et temporel et matériel. Dans cet effacement même, on peut observer, sans difficulté, un phénomène de défilant. En donnant les façades du corps stigmatisé qui s'évanouissent de plus en plus à travers l'articulation des trois plans, le collage peut ainsi être une sculpture défilante temporelle dans l'ordre du visage. Les empuctes, expliquant aussi le processus

photographique, précurseur de la pellicule filmique, renvoient un effet de mouvement à l'image, provoquent une sorte de défilement pelliculaire.

D'ailleurs un retour indéterminé domine l'univers de Gina Pane. Dans les trois versions de *François d'Assise trois fois aux blessures stigmatisées – Vérification – version 1, 2, 3* et *La Chair ressuscitée* (1988-1989), installation verticale de cinq plaques, de gauche à droite, feu, cuivre, laiton, fer rouillé, verre dépoli, qui porte, de la même façon que *François d'Assise*, des empreintes du même modèle stigmatisé, chaque premier plan indique un certain temps déjà passé après la mort de Saint François. En s'échappant ainsi à la logique de Porigine, chaque passage au plan suivant expose une intensité de l'altération elle-même, d'un temps à l'autre, d'une surface à l'autre. Chaque fois, la surface se retrouve encore plus altérée et encore plus survivante. Avec ce retour éternel, cet effacement et cette réapparition, on s'engage de plus en plus dans une surface couvrée en chair autant qu'en os. Ici, la fonction du collage n'est pas seulement une description temporelle, mais aussi une *dis partitio* de la trace. C'est précisément un processus de la mise en vestige. La trace *dis* paraît, c'est à dire apparaît mais en s'effaçant, et pouvant aussi réapparaître autrement, introduisant une certaine altérité. Le défilement lui-même, opéré par ce processus répété, se fait figure, pour ainsi dire, exhibe intensément une figure de l'altération. Et par la même, le dispositif cinéma, en tant que figure qui ne cesse de travailler, semble ainsi se délester.

## l'écran à venir

La forme rectangulaire des plaques de *François d'Assise* désigne visiblement le terme écran, c'est à dire la surface sur laquelle peut apparaître l'image, cette fois c'est l'image empreinte du corps stigmatisé, vu en plongée, et par conséquent pendant la frontalité. Or l'empreinte et la nature même du stigmate accoude au terme écran un statut ambigu ouvert à la surdétermination.

Avant tout, c'est le stigmate christique qui s'ouvre comme une *dis* position du cinéma. Car il *dis* pose, au sens où le préfixe "dis" indique la dispersion et la répartition, donc déplace et expose, une figure de la projection, en s'adressant à la mémoire iconographique. La stigmatisation désigne elle-même un acte d'ouverture au regard de chair, d'au tant plus que la chair de Saint François est l'écran où apparaît l'image de Jésus Christ. Ainsi s'introduit précisément une ouverture de l'écran chair.

Par ailleurs, cet écran s'ouvre le hautement au regard frontal de l'œil. C'est en raison de la frontalité du corps typique, et surtout de la symétrie horizontale entre les première et deuxième plaques. Il faudrait remarquer la position symétrique du crâne d'un vers le bas, l'autre vers le haut, et du cercle bordant la tête ouverte au côté droit, comme si il s'agissait de deux empreintes frontale et dorsale, imprimées sur le suaire, d'un homme crucifié. Le suaire est en fait un tissu qui support d'empreinte enveloppé et développe ainsi les deux empreintes, les dessins de l'image. *François d'Assise* donne une figure de l'écran, intitulée et surdéterminée: l'écran chair, l'écran suaire, le moule écran, l'écran pellicule, etc. Et aussi l'écran reliquaire dans le sens double, qui guide et expose les vestiges du stigmate et du format.<sup>2</sup>

De même cet écran peut venir et exister en chair, et suaire, et cinéma ou de moins visiblement pas encore. Et toutes les plaques ne laissant apparaître aucune tache du sang qui aurait dû être imprimée sur l'écran suaire. Et il en est aussi renvoy-



quer l'absence anormale de la chair pour l'image-empreinte du corps mort. Dans la mesure où la Bible et le titre même de l'œuvre suivante de Gina Pane, *La Chair ressuscitée*, prenant la forme homologue de *François d'Assise*, présupposent la chair comme la condition de la résurrection, la présence de la chair devrait se mettre en retrait, donc se rendre *visuel*, au sens freudien du terme. Autant il lui manque de la visibilité, ce *devenir* de l'écran est à *venir*.

## La dissémination de la chair

Gina Pane a travaillé sans cesse à la figure de la chair christique depuis les années 70. Certes, dans *l'Azione sentimentale* (1973), l'acte de blesser sa propre chair paraît simplement imiter la stigmatisation christique. Néanmoins, il serait plus exact de dire que le corps de Jésus est plutôt déplacé dans la *forme creuse* de la fleur, relevée par les épines de rose, transperçant en surface le bras gauche de l'artiste, et par la plaie fleurie, ouverte d'une lame de rasoir sur la paume de sa main gauche, car cette forme s'associe au nom de Nazareth dont le mot hébreu *nēsér* se traduit par fleur.<sup>3</sup> Et la trace du sang que Jésus aurait versé pendant la Passion est préfigurée dans le rouge saillant des roses que porte l'artiste vêtue de blanc, avant de commencer son action de souffrance.

*Être avec le Christ* – écrit Georges Didi-Huberman – *c'est bien là le thème franciscain par excellence, et il se lit dans les textes: "suivre les traces du Christ" – sequi vestigia, c'est-à-dire les empreintes, le creux fait par le pied dans la terre, voire la plante même du pied christique. Il est donc ici encore, sémiotiquement, question d'indice, et non pas d'iconicité. L'invention du stigmaté, de ce point de vue, consisterait donc à faire du sujet lui-même la trace, la marque, l'impression – et non le miroir – du divin: son "vestige", sa plaie vivante.*<sup>4</sup>

Pour les œuvres de Gina Pane, en tant qu'invention du stigmaté, de la chair ouverte, il ne s'agit donc pas d'imitation mimétique, mais de suivre les vestiges, creusés et éparpillés en terme du visuel. Il ne faut donc pas oublier la rouille du fer, qui ouvre l'expérience de vestiges purement matérielle.

Qu'est ce que la rouille? C'est un produit de la corrosion, l'hydroxyde de fer, qui apparaît avec le temps sur un métal ferreux, mis en contact avec l'air humide. Mais elle garde aussi le sens figuré de ce qui altère la réalité ou de l'action destructrice du temps écoulé. Spécifiquement, elle se réfère soit à la couleur de la rouille soit à son action corrosive. Dans le contexte de l'histoire chrétienne, la rouille est d'abord le résidu d'un clou de crucifixion, qui peut rester autant que l'os, et c'est la trace de la stigmatisation, pour ainsi dire *parergonale*.

Le terme grec *parergon* désigne, d'après la définition de Jacques Derrida, un supplément de l'*ergon*, mais qui agit aussi contre, à côté ou en plus de l'*ergon*: dans cette définition, l'*ergon* indique l'œuvre, le travail, le tableau, le corps, l'édifice, etc. Le concept du *parergon* est fondé sur l'idée d'un contact de quasi-détachement. Ni simplement dehors ni dedans, il est donc précisément au *bord* de l'*ergon*. Or le *parergon* nécessite un *manque* interne de l'*ergon*. Il est une besogne supplémentaire qui vient suppléer à ce manque. Mais ce travail de supplément menace en effet, et pouvant aussi affecter la limite même de l'*ergon*.<sup>5</sup>

Le clou de crucifixion est un *parergon* du corps, dans la mesure où il est planté au bord du corps, pour limiter, serrer et immobiliser le corps. La rouille, ce qui reste de ce clou, peut être nommée en ce sens le *vestige du parergon*. Or de quoi manque le corps stigmatisé de *François d'Assise* de Gina Pane pour que la rouille vienne le suppléer comme *parergon*? C'est évidemment la chair. Autant que le corps reste l'empreinte squelettique, dépouillée, décharnée, il a besoin d'un travail secondaire, de la rouille, qui supplémente le manque de cette chair dans le corps. Le travail du corps qui nécessite l'opération secondaire du *parergon*, c'est bien celui de l'incarnation. La rouille, le vestige du *parergon*, supplée ainsi le travail de l'incarnation en venant à côté et tout contre le corps.

Sur et autour de l'empreinte osseuse de Saint François, la rouille est ainsi constellée, semée comme des graines pour ainsi dire de la chair. Exerçant une valeur disséminante, elle s'empare de toute la surface et rend cette surface vivante, charnelle. C'est un *parergon disséminé*, qui vient relever le travail de l'incarnation. La pensée de Tertullien, grand théologien au III<sup>e</sup> siècle, celle de la chair en tant que semence, est par ailleurs une des sources les plus importantes pour l'œuvre de Gina Pane. Disait Tertullien: "Assurément ce qui ressuscite, c'est ce qui est semé; ce qui a été semé, c'est ce qui se dissout dans la terre; ce qui se dissout dans la terre, c'est cette chair que Dieu a brisée par sa sentence".<sup>6</sup> Et cette chair qui ne cesse de germer par la puissance matérielle de la rouille, c'est la surface de la résurrection, c'est-à-dire l'écran à venir qui promet aussi une survivance du cinéma, aussi pelliculaire que charnelle.

## La couleur de la lumière

La chair recevant les stigmates est un écran singulier, touché par la lumière divine. En effet, le dispositif cinéma, dont l'enjeu consiste dans la projection des rayons lumineux sur l'écran, se préfigure dans la matière virtuelle, mnésique des iconographies qui représentent la légende de Saint François recevant les stigmates. Figurer Saint François ce n'est pas seulement l'acte de dévotion mais l'acte de vision. Dans la plupart saisie picturale, l'apparition mystérieuse des stigmates résulte certainement de la projection de la lumière. Le stigmaté, en tant que point de contact entre la lumière et l'écran, relève d'un dispositif du passage, portant l'idée de projection, autant que celle d'écran, et qui permet un déplacement de la lumière. En outre, la constellation iconographique nous fait remarquer une chaîne qui relie la rouille à la lumière certainement puissante et même menaçante.

La lumière divine se trace souvent comme une ligne blanche, mais le blanc est parfois remplacé par le rouge et même par le sang. Telle est la ligne rouge, projetée tout droit par un ange hybride en apparence du Christ et portant les ailes rouges, dans *Saint François recevant les stigmates* du Maestro delle tempere francescane (1336 c., collection privée). Et dans le *Crucifix* de Margarito d'Arezzo (XIII<sup>e</sup>, Arezzo, Basilica San Francesco), l'écoulement du sang qui traverse et transperce depuis les stigmates du Christ dans ceux de Saint François, se substitue à l'acte usuel de la lumière associant les deux corps dans la tradition iconographique. La lumière déplace ainsi dans le rouge qui circule comme une matière fluide.

Cependant, la lumière ne se passe pas seulement dans le blanc, le rouge, le sang, mais aussi dans le rouge brunâtre. Par exemple, dans *Saint François recevant les stigmates* de

Giotto (1300 c., Paris, Musée du Louvre) ou dans celui de Pietro Lorenzetti (seconde décennie du XIVe, Assisi, Basilica inferiore di San Francesco), le rouge brunâtre, c'est-à-dire la couleur de la rouille, soutenue entre des stigmates, se fait couleur de la lumière.

Dans *François d'Assise* de Gina Pane, le travail de la rouille est un travail de figurabilité qui tente de dépasser la limite figurable de la lumière. En s'adressant à l'art de mémoire éprise de la couleur, la rouille se condense et déplace perpétuellement. Elle est la chair transfigurée en lumière. Pour ainsi dire, elle incarne la lumière dans sa couleur. Elle est aussi la figure déplacée du stigmaté en tant que sa trace parergonale. Elle rend visuel, donc figure, un dispositif du passage lumineux dans l'ordre de la couleur.

Il semble que la rouille hérite aussi d'une puissance de la lumière divine. Rouiller c'est atteindre, toucher, agresser, blesser la surface, la chair de l'image. La surface vivante, élaboussée de rouille, révèle la chair blessée, encore ouverte, qui ne cesse de saigner. Dans ce sens, la vie et la survie de la tache rouille évoquent certainement le déplacement matériel de la pellicule filmique, susceptible d'être rongée avec le temps. Mais la puissance de la rouille est surtout celle de la couleur. La rouille féconde ainsi une terre de couleur. Toute la surface se colore de rouille bariolée. De la couleur brune orangée jusqu'à la tache roussâtre, elle insiste sur la survie de la couleur transsudant, la couleur qui est perpétuellement en jaillissement, en mouvement, en projection. Si l'apparition de la rouille figure la projection de la lumière, il s'agit ici d'une projection, purement visuelle, de la lumière incarnée, colorée de la rouille.

A cet égard, il faut prendre en compte que, dans les années 70, Gina Pane ne cessait d'exposer l'idée de projection, en introduisant les préfigures du cinéma, tels que la projection de diapositive et le jeu de lumières ou d'ombres sur le mur, dans le déroulement vif de ses actions – tels qu'*Autoportrait(s)* (1973), *Azione sentimentale* (1973), *Death Control* (1974), *Le Corps pressenti* (1975), *Laure* (1977), *Little Journey* (1978), etc. Il est également signifiant que le mot "projeter" a désigné, au XVIIIe siècle, "faire apparaître une forme, une couleur, une image, sur un corps formant écran" (*Litttré*, 1788).

A ce propos, la formule de Gina Pane sur la partition est bien remarquable. Pour expliquer le nouveau mode de création, naissant après la période de l'"action", et qui peut s'appliquer dans ses installations murales, Gina Pane emploie le terme "partition":

*Le mot Partition est utilisé dans le sens de la division – subdivision d'un ensemble pour exprimer plusieurs choses faisant partie d'un tout. Corps – projeter – brancher – superneuf – drame et rire – jouissance – plaisir.<sup>7</sup>*

Dans cette formule, nous pouvons relever les deux aspects fondamentaux concernant notre sujet: premièrement c'est que l'artiste établit un rapport singulier entre le corps et le projeter, par le trait d'union, laissé entre les deux mots, et puis deuxièmement que le rapport entre la partie et l'ensemble repose sur la forme d'une subdivision, c'est-à-dire d'une division perpétuellement repliée.

Sur le mode de cette subdivision, la constellation de la rouille dans *François d'Assise* déconstruit parfaitement le rapport habituel entre la masse et le détail, le fond et la forme, la chair et la chose, le dedans et le dehors, etc. La rouille, détail résiduel du clou quasiment adhérent au bord du corps, dévore le tout, non seulement le corps, mais toute la surface. Elle est un fragment en puissance qui menace, déborde, demeure le tout. De même que les stigmates de mains et de pieds, imprimés dans la deuxième plaque, prennent une forme en relief du clou littéralement incarné, du clou modelé des tissus fib-

reux de la chair, de même la rouille se fait stigmaté, sang écoulé, chair disséminée, lumière projetée, dispositif cinéma, etc. Et ce déplacement, ce débordement infini qui dérègle toute la limite entre les termes hétérogènes a lieu précisément en tant qu'expérience du vestige.

La partition *François d'Assise* est un cinéma de vestiges où le dispositif cinéma habite le stigmaté, la chair, le suaire, la rouille, où il demeure seulement dans les traces subdivisées, dispersées, et quasi-disparues dans l'ordre du visible. C'est un *cinéma dis-posé* en tant que vestige visuel. Quel est l'enjeu de cette partition, de cette expérience du vestige? Résultant elle-même d'une participation résolue dans l'histoire de l'image, la partition agit par conséquent sur le statut même de l'image. Si le cinéma et l'art contemporain s'impliquent l'un dans l'autre, par la dissémination de leurs vestiges, c'est précisément pour ouvrir un nouveau chemin de l'image qui promet un certain *partage du voir et du toucher*.

En effet, la partition *François d'Assise* ne cesse de convoquer le toucher dans toutes les étapes, à travers la forme d'empreinte, imprimée en relief sur l'écran-chair ou l'écran-suaire, et par le processus même de la mise en vestige, produisant une valeur tactile, organique et textile, telles que l'empreinte d'un modèle squelettique et la projection de la rouille par contact avec l'humidité, mais aussi en s'adressant à la mémoire virtuelle, évangélique à propos de la plaie ouverte du Christ ressuscité que Saint Thomas incrédule, par exemple, est amené à toucher de sa propre main. Pour reprendre les expressions employées par Goethe dans le *Traité des couleurs* (1810), la rouille n'est pas seulement la "couleur physiologique" qui passe par le regard, mais aussi la "couleur chimique" qui touche le support, y adhère. Couvert de cette rouille, de cette couleur surdéterminée, l'écran du cinéma, le support du voir, se mêle dans la chair, le suaire, le reliquaire, le support du contact.

*François d'Assise* revendique ainsi un écran de limite, sur lequel le voir se croise avec le toucher. Ce n'est pas par hasard si le mot partition lui-même désigne le partage, le sens positif de la division. Et le partage du voir et du toucher, mettant en question le statut de l'image, n'est-il pas d'ailleurs un désir excessif de notre art contemporain qui cherche le travail parergonal du cinéma? En effet, le toucher est ce qui est refoulé au cinéma. L'art contemporain ne se sert-il pas de ce refoulement pour aboutir au partage qui n'est pas une simple juxtaposition, mais un mélange total au sens plotinien de la *methexis*? Car le refoulé exige toujours son retour, le cinéma en tant que vestige ou relique lui sert de dispositif du passage pour ce partage singulier. Et par là même, notre art contemporain tend à devenir une sorte de *reliquaire du cinéma*, de la manière aussi bien inconsciente que consciente, dont *François d'Assise* de Gina Pane tient lieu de symptôme vigoureux.

1 J.-L. Nancy, "Le Vestige de l'art", *Les Muses* (Paris: Galilée, 1994), p. 137.

2 L'écran reliquaire de Gina Pane pourrait être associé au reliquaire monstration de François d'Assise, conservé au Musée du Louvre. Sur le reliquaire de Saint François, voir M.-M. Gauthier, *Les Routes de la foi. Reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle* (Fribourg: Office du Livre S.A., 1983), pp. 138-140. La configuration de ce reliquaire produit également un effet de défilement pelliculaire: comme une préfigure de *François d'Assise* de Gina Pane, le reliquaire monstration du Louvre agence conjointement la présentation des fragments du pansement qui a enveloppé les stigmates du Saint François en vie, donc des reliques d'em-

preinte d'une face, et la représentation du miracle de la stigmatisation de l'autre, dans le mouvement rotatif de son axe qui donne potentiellement une continuité entre les images de ces deux faces.

- 3 Sur l'étymologie du mot Nazareth, voir G. Didi Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* (Paris: Flammarion, 1995), p. 271
- 4 G. Didi Huberman, "Un sang d'images", *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 32 (1985), p. 136. En ce qui concerne le vestige du Christ, voir François d'Assise, *Ecrits* (Paris: Cerf, 1981), pp. 162-163, 230-231, 254-255, 266-267, etc.
- 5 J. Derrida, *La Vérité en peinture* (Paris: Flammarion, 1978), p. 62 sq. A travers la lecture déconstructionniste de la *Critique de la faculté de juger* (1790) et de *La Religion dans les limites de la simple raison* (1793), Derrida relève la structure conceptuelle et formelle du *parergon* auquel Kant a accordé un statut d'un quasi concept pour la philosophie esthétique.
- 6 Tertullien, "De resurrectione carnis", in (*Œuvres de Tertullien*, Tome I, III (Paris: Louis Vivès, 1852), p. 523. Et pour le propos de Gina Pane sur son influence, voir "Interview de Friedhelm Mennekes avec Gina Pane, mars 1989", in *Gina Pane: La Chair Ressuscitée*, Catalogue de l'exposition, Köln, Kunst Station Sankt Peter, 14 September-22 Oktober 1989 (Paris Bruxelles: Galerie Isy Branchot, 1989), p. 48.
- 7 G. Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)* (Paris: Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2003), p. 82.

## INFINITE ROTATIONS IN A FINITE FRAME A TACITA DEAN TRIPTYCH<sup>1</sup>

Frances Guerin, University of Kent at Canterbury

In his reflections on expanded cinema, cinema beyond the screen in a movie theater, Nicky Hamlyn claims that Tacita Dean's films "construct an entirely conventional cinema space within the white cube."<sup>2</sup> Even though they are shown in art gallery installation, they are "more akin to straightforward cinema films, since the specificities of the space or the sculptural implications of the projection process are not explicitly addressed."<sup>3</sup> Hamlyn compares Dean's films to those of, for example, Anthony McCall (*Line Describing a Cone*, 1976), Neil Henderson's *Black & Light Movie* (2001) even Stan Douglas' *Der Sandmann* (1999) in which the spectator/gallery visitor assumes an entirely novel physical and conceptual relationship to the work. In turn, for Hamlyn, the innovation of works that encourage viewers to engage with the sculptural dimensions of the projection process as well as the projected image re-articulate the parameters of cinema. Cinema becomes something other than a spectral image projected on a screen before an immobile audience. It is true that Tacita Dean's films are of a different, more conventional genre from the other candidates in Hamlyn's chapter on "Installation and Its Audience." Dean's films may be looped, but they are still projected as images on a single, two-dimensional screen. Nevertheless, this does not mean that they create an "an entirely conventional cinema space within the white cube."<sup>4</sup>

In this article, I argue that when three of Dean's films – *Disappearance at Sea* (1996), *Fernsehturm* (2001), and *Disappearance at Sea II* (1997) – were displayed at the Tate Britain in 2001 as a triptych, they issued a challenge to the conventional parameters of cinema, if only by virtue of their exhibition as a triptych in an art museum. The three films, both individually and as a triptych, explore the line that both demarcates cinema from painting specifically, and that between moving and still images more generally. In addition, the placement of these films in an art museum challenges their audience to interrogate viewing practices of both static and moving images, in art museums and movie theaters. These conflicts and provocations begin with Dean's characteristic exploration of edges, margins – the edge of the world, horizon lines seen from vantage points of obscurity, spaces and places that are themselves abandoned, forgotten, yet for Dean, replete with relevance to and meanings for our historical present. And the marginal space that is her primary concern: the edges of the film images produced by the anamorphic lenses attached to her camera.

All of these confrontations at the margins fuel the films' central engagement with discourses on the parameters of vision at the end of the 20th century, a vision constrained by the technologies that were once thought to enable it. By examining edges and dividing lines between different media, between different spaces and different temporal dimensions, Dean's films encourage reflection on our conventional viewing habits in

and out of the movie theater, in and out of the art gallery. The vision explored by Tacita Dean is a complicated phenomenon: it is human vision colored by cinematic vision, institutionalized vision, and that produced by the art gallery. Thus, the films may not "expand" cinema according to Hamlyn's notion of the genre, but they do expand our existing conceptions of the medium.

*Disappearance at Sea* (1996) charts the fall of night as it is refracted in the Fresnel lenses of the St Abb's Head Lighthouse in Berwickshire. The film alternates between the camera's tight close up, I want to say "loving," vision of the light bulbs in orbit, and the view out to sea, that is, what is seen by the bulbs. This view out to sea also includes the bulbs in the left hand corner of the anamorphically shot frame. The film comprises seven static long takes: three of the light bulbs and three corresponding visions out to sea, each one step further into the sun's progressive setting, each one step closer to nightfall than the previous shot. In the seventh and final static image of *Disappearance at Sea*, Dean's camera watches the beam of the lighthouse sweep dramatically across the darkened ocean. The image is almost black and the search of the light creates an abstract pattern on the wiles of the night sea. As the movements of camera, lights, and the disappearing sun mark the shift from day into night, we begin to recognize *Disappearance at Sea* as a film about light and darkness, including the conflicts and harmonies of natural and technological light. The various lights – natural light, that of the lighthouse, and the camera – demarcate the interstice of the coastline and the horizon, and in addition, together they mirror the interstice of the indefinable temporal moment between day and night.

Where Dean's films discourse on the shift from the diurnal to the nocturnal, there is always the implication of another elision: an elision between the temporality of technology and the temporality of nature. In the case of *Disappearance at Sea*, the technology of the lighthouse rotates in apparent motion toward infinity. However, unlike the cycles of nature, the lighthouse apparatus will be switched off, at the arrival of the next day, and finally, when a new technological invention replaces it. At the intersection of the temporal interstice between day and night and that between technology and nature, Dean's camera inscribes its reflections on the vision (and blindness) that these lights enable and delimit. Lastly, the interrogation of the limen of day turning into night, of the friction between technology and nature are underlined and further probed by the soundtrack. As night falls, the hawking of gulls on the soundtrack becomes louder, contrary to our expectations.

The other side panel of Dean's triptych as it was exhibited by the Tate Britain, *Disappearance at Sea II* does not watch the light of the lighthouse, it becomes synonymous with it. Rather than the seven still frames of *Disappearance at Sea*, *Disappearance at Sea II* is one continuous take. The camera itself remains static, and it depends on the rotations of the lighthouse apparatus for its motion. It thereby offers the same panoramic view of the infinite blue sea in rotation that is seen by the light. This film is shot in daylight at the Longstone Lighthouse in the Farne Islands, Northumberland. In *Disappearance at Sea II* the interface between nature and technology is not matched by the transition from day to night, from sunlight to searchlight, but rather, by the intensity of the sun's reflection on the glass that separates the light bulbs from the sun. As the sun slowly sets, the reflection of the technological lights on the glass intensifies. In addition, the light of the film *mise-en-scène* intensifies and diminishes in keeping with the camera's position in relation to the sun. The blue of the sky and the sea becomes

dull when the sun is behind the light house apparatus and the camera in their rotation. Thus, we are reminded of the synchronization of technology and nature in Dean's film: each compensating the other's fluctuations as they appear in the frame. But we are also reminded of the asynchronization of technology and nature in Dean's film: the relationship is one of unease in which the rhythmical patterns of film and lighthouse technology cannot be equated with the unpredictability and organic motions of nature.

*Fernsehturm* is the centerpiece of the gallery installation and, as such, adds an historical dimension to the side panels. Without *Fernsehturm*, the two *Disappearance at Sea* films might be understood as ventures into the imagination of the romantic wanderer. Dean explains that *Disappearance at Sea* captures the dreams and ambitions, the human fallibility and insanity of Donald Crowhurst, a British explorer who set sail in a race to circumnavigate the world in 1968.<sup>5</sup> Crowhurst feigned success through spurious radio reports, when in reality, his boat never made it into the Atlantic. *Disappearance at Sea II* was apparently inspired by an extract from the 12th century, *Tristan and Isolde*.<sup>6</sup> Having been wounded in a duel, Tristan also surrenders himself to the providence of the sea. He hopes to find a cure from the Queen of Ireland. Unlike Crowhurst, his journey is not bound to technology and it is successful. Tristan's is a journey of healing, rescue and redemption as the heavens guide him to his destiny. To incorporate Tristan's surrender to the sea and its contingencies, *Disappearance at Sea II* is subtitled *Voyage de Guérison* (journey of healing). The subtitle refers to an ancient Celtic belief which holds that surrender to the forces of the sea will guide one to a magical island where supernatural forces will heal all misfortune.<sup>7</sup> Without Dean's explanation, the two *Disappearance at Sea* films are about the sun, the moon, the sea, the sky and their dynamic interaction with the film camera, mechanized light. Even though Crowhurst's journey on the "Teignmouth Electron" is imbricated with all manner of technological inventions, including his own, his ship has disappeared from the beam of the light house seen in the image and the short wave radio heard on the soundtrack of *Disappearance at Sea* and *Disappearance at Sea II*.<sup>8</sup> Similarly, the anguish of Crowhurst's story is balanced by the liberation of the Celtic journey. Thus, both sides of Dean's representation remain steeped within the Romantic. The invitation to identify as the Romantic wanderer alone at sea on a voyage of self-discovery that might ultimately enhance human understanding is simply passed on to us as the viewer of Dean's films.

Another possible interpretation of *Disappearance at Sea* and *Disappearance at Sea II* comes from their juxtaposition with *Fernsehturm*: as philosophical reflections on the nature of vision at the intersection of technology and nature. *Fernsehturm* potentially anchors the contemplation of these natural and technological phenomena in the historical world. Anchor is perhaps the wrong word. The films balance precariously on an historical and geographical edge. The *Fernsehturm* of the title is at the edge of the world. It is a structure that belongs to a world that still treads the line between Cold War no man's land, or refuge, and political center of one of 21st century Europe's most powerful member states. Unlike the lighthouses that haunt the margins of time and space, the radio tower is in the world: it sits on Alexanderplatz, at the center of Berlin, like Dean's representation of it sits at the center of the triptych. The lighthouses of *Disappearance at Sea* and *Disappearance at Sea II* are at the center of nowhere, appropriately relegated to edges. The *Fernsehturm*, a one-time icon of technology and progress in Socialist Germany is now a tourist curiosity with a revolving restaurant at



the top. As a tourist attraction it is once again a central feature of the post war Berlin cityscape. The lighthouses stand like specters of another world that few even know about, let alone venture to see.

As the centerpiece of the triptych, *Fernsehturm* also draws out its similarities to that which it binds. These similarities point up the historically ground dimensions of *Disappearance at Sea* and *Disappearance at Sea II*. Once the measure of the all seeing, surveillant eye of power, the *Fernsehturm* was and continues to be, like the light house, a guiding light, a tower on the horizon that orients those in its midst. Like the radio tower, the light tower becomes an anachronism: an icon of technological progress, freedom, mobility, the dream of omniscience. But, it is only a dream. Like the horizon watched by the *Fernsehturm*, the lighthouse simultaneously offers a routinized, finite, and intransigent illumination, an illumination dependent on the fixity of the rotations. Like the *Fernsehturm*, the lighthouses chosen by Dean sit at the edge of the world, in a no man's land, a relic of times long gone, a world that no longer matters.<sup>9</sup> And yet, while the world illuminated by the searchlight may not be pivotal to the political and historical identity of unified Germany and Europe, it is still crucial to the ships it guides in the night. It is absolutely central to the lives it protects. Through their intimate relations with *Fernsehturm* as triptych centerpiece, the *Disappearance at Sea* films are both abstract philosophical meditations as well as material gestures or representations of an otherwise forgotten world that has an impact on our own time and place. Similarly, typical of Dean's interest in technologies of different eras, the lighthouses draw attention to the *Fernsehturm* as a technology of the past: it is, like them, historically displaced. All three were once seen as ahead-of-the-times inventions that are now eyesores of the past.<sup>10</sup> Seen in this light, the triptych encapsulates both the possibilities and (past) hopes enabled by technologies designed to fortify and expand our experience, and particularly, our visual experience of the world. Through this journey to the edge of the world, and back again, away from and toward the lighthouse, as we experience the triptych in installation, we are also reminded of the restrictions imposed by these same technologies in their interaction with nature, their engagement with different temporalities. And the restrictions of the paths they illuminate, the visual trajectories they enable. First, however, a description of *Fernsehturm*.

*Fernsehturm* is the longest of the three films, and like the others, takes place in an interstitial temporal moment, a transition marked by the sun's mutations from yellow to orange to red to purple to deep blue and finally black as it is seen through the window panes of the revolving restaurant. Like the measured movements of the camera in the *Disappearance at Sea* films, the rotations of *Fernsehturm* are in complete concert with the slow revolve of the restaurant. The longer time frame of the film is determined by the concrete measurement of the length of time taken by the diners in the restaurant. The film opens as they arrive and ends once they depart for the night. At 44 minutes however, the film also undoes this equation by revealing a discrepancy between the time taken to perform the pro filmic events and that of their filmic representation. In addition, despite the apparent synchrony between the movement of the restaurant, what the camera sees and the setting of the sun, through its placement in a triptych which continually challenges order and harmony, the restaurant may follow a structured path of revolution, but, it simultaneously rotates towards its obsolescence. This one time bastion of socialist potency that boasted the most sought after dining experience in East Berlin is now no more than a tourist novelty.<sup>11</sup> Spatially, *Fernsehturm* also

follows a similar logic to that of the two side panels. Once again, the camera remains static with all movement taking place within the frame—here the diners drifting in and out, and staff preparing orders, and waiting tables. Likewise, the camera shifts between a number of positions: from the galley at the pivotal core of the rotating restaurant looking out at the diners and the sky beyond; to somewhere on the perimeter looking in at the staff as they prepare to deliver food and drink.<sup>12</sup>

*Fernsehturm* both mirrors and is mirrored by the cycles of nature in their interface with technology seen in the two side panels. As well as seeing in the round, the three films look inwards (at the power of technological light) and outwards (to the horizon line of nature) and vice versa when they “document” the shift from day into night, blindness and insight, the internal and the external experience of being human in a world observed, framed, followed, guided and routinized by technological light, technological time, technological images. We watch the diners—and by extension ourselves—mesmerized by the view outside the window as well as the view of the brilliant yellow, orange, and red sun on the window. We see them look at as well as into the image before them: they watch the reflections of color on the windows as well as what lies on the other side, presumably the city beyond. Like the diners as audience, we watch the surface of Dean’s films as they engage reflexively with their own status as image, and simultaneously are fascinated by what lies before these images, on their other side. Thus, the vision of the diners is returned to the mechanical eye of the camera (what we see) which, in turn, creates a perceptual experience that is duplicated by the human eye (our act of seeing as film viewers). In this way, *Fernsehturm* eloquently, even figurally, represents our viewing process as it is explored in the triptych. *Disappearance at Sea* and *Disappearance at Sea II* draw attention to the process of looking at and through both the glass of the light house and the filmic image via the negotiation of different modes of light on glass, mirror and film screen. While in *Fernsehturm* the process is literalized if we see the diners as our onscreen surrogates. The longer we look at the three works both singularly and in unison, the more complicated the discourse on vision.

## Defining Cinema

When the eye of the camera looks left and right, and when the three films look to each other for meaning and justification as a triptych, they reflect on the medium of cinema. It is a cinema defined via the meaning of painting or still images in a gallery context as well as by the technologies that define its aesthetic. The trafficking between margin and center, the exploration of times and spaces on the edge and at the core of the cultural and social world in all three pieces, is reflected back in Dean’s examination of the limits of cinema, the limits demarcated by the frame, the limits of the form of the medium. Always in her work Dean interrogates the role of technology in its interface with the natural cycles of the sun, the earth, the moon as they rotate around one another. And, by default, this interrogation is enmeshed with the parallel but always discrepant temporalities identifiable in Dean’s films: the time of nature, technology, art and socio-historical time are in constant play. These discourses of time and space merge to reflect on the implications of the co-existence of technology and nature. Where technology has no limits, for example, in the infinite rotation of the lighthouse, or the revolution of the restaurant at the top of the *Fernsehturm*, nature imposes its limits: the

finitude of a day, marked by the fall of night. And this relationship between technology and nature is reversible: the three films have a beginning and end, the camera can only see so far, technological light is bound by the power of its beam. The finitude of the cinema – the medium that supposedly garners its power from the ability to transcend time and space, to disregard the confines of the static image – is thus underlined when confronted by the infinite expanse of the sea, the inestimable and inimitable light of the sun. Accordingly, through the cycles of nature, we begin to see the limits and limitlessness of the cinema. We notice its edges.

The constraints of a medium commonly celebrated in avant garde circles for its potential to liberate human vision from the limitations imposed by gravity, history and corporeality are further explored in these three films through the nurturing of a tension between motion and stillness.<sup>13</sup> Where we expect motion – the moving image – Dean gives us stasis, and where we commonly anticipate stillness, Dean finds objects in motion: the pivot of the lighthouse beam, the revolving restaurant. And of course, the static film camera is then set in motion when it is attached to these objects in rotation. Here, the technology of the cinema – itself an anachronism in a world of digital and cyber images – comes face to face with technologies that were also once at the cutting edge when they were invented. The cinema as technology mirrors the nostalgic promise of now obsolete technologies. As Clarrie Wallis notes, Dean chooses technologies that evoke loss, unrealized optimism and disillusionment. As Wallis says, the lighthouse comes from a time when science and technology were believed to have the potential to conquer all. The lighthouse is one of those remarkable inventions bound to freedom, exploration, discovery and domination that was to be the result of sailing the oceans. The *Fernsehturm* is not so different: it remains the symbol for a post-War optimism and social fortitude. The imbrication of cinema with these curiously outdated, yet ahead-of-their-time machines, invites us to reflect further on the parameters of film – potentially ossified in the art museum. How is the cinema “reminiscent” of a promise of utopia that was never realized? A belief nowhere held so strongly as in the avant-garde on which Dean draws for inspiration.

## Cinema and Painting

Side by side with the confrontation between technology and nature in Dean's films, is the tussle between cinema and painting. This relationship exposes a different set of limits of the cinema aesthetic. In the filmic triptych, there is both an intimacy, a binding together at the edges of cinema and painting, and a mutual challenge to each other's identity. Like that set in motion between technology and nature, the struggle between cinema and painting is at the heart of Dean's reflection on how we see in *Disappearance at Sea*, *Disappearance at Sea II* and *Fernsehturm*. The reflexive use of cinema as an object in installation, cinema in its relation to painting opens up a new level of understanding, not only of cinematic perception, but also of human perception. The affinity between Dean's seascapes and those experienced by the Romantic wanderer in Caspar David Friedrich's visions at the edge of the world, in an interstitial moment as day turns into night, such as the *Monk by the Sea* (1809) has been remarked upon by others.<sup>14</sup> The most profound coincidence comes, I would argue, in the affinity between Friedrich's wanderer and Dean's viewer. This coincidence is both the evidence of a viewer at odds

with the conventional cinema viewer and of the triptych's exploration of modes of vision produced at the interface of technology and nature. Like the monk by the edge of the sea engulfed by the transparent light of daybreak, the viewer of Dean's films is invited to explore her own film viewing practices away from the clamor of every day life, away from the popcorn, the exit signs, the other distractions of the movie theater. We are invited to contemplate. And we contemplate a vision, a vision that is deeper and more penetrating than any we would experience in the cinema: the reach of this vision is given us by the boundless elements that mesmerize us – the sea, the sun, the infinite turning of the restaurant, the light mechanisms, the repetitive beat of the camera apparatus as it turns on the pivot to which it is attached.

We are also connected to the viewer of Friedrich's wanderer as well as to the monk himself, when we are thrown back on the limits of our vision. The viewer of *The Monk by the Sea* is confronted by the flatness of the painted surface. It is a foreshortened perspective of the horizon in which a luminescent sky, sea and sand coexist in the foreground of the image, on the surface of the painting. When this tendency of drawing attention to the surface of the image is transposed to *Disappearance at Sea II* and *Fernsehturm*, Dean's static camera in close up foregrounds not the translucence of paint as light, but technology in abstraction: mirrors, bulbs, glass, steel frames and girders. These obstructions to our sightlines throw our eye back onto the surface of the image, they cloud our vision, reminding us of its limitations. It is as two dimensional as the other works by which it is surrounded in the Tate Britain.

The drawing attention to the apparatus of cinema and the sibling technologies which enable it in Dean's films also connects the triptych to the history of cinema. Again, examination of this relationship points up a challenge to the conventions of film viewing. Dean's films are most notably kindred to the structural films of Michael Snow. Again, this connection is so obvious that other critics have pointed it out.<sup>15</sup> But the significance of the connections is complex and not yet fully explored. Like Snow's films, Dean's interrogate both the mechanized nature of cinematic vision and our physical and conceptual experience of this vision. Like *La Région centrale* (1971), *Wavelength* (1967), *Back and Forth* (1969), Dean's films are about the cinema's ontology stripped bare: they demonstrate and interrogate the parameters of camera movement. And the movement is always given richness and profundity through changes in light, color, texture, perspective, focal length, and *mise-en-scène*: that is, through attributes that belong to the image itself, the four sides of which are the object of our vision. With little to no regard for human figures, or for cinematic conventions of continuous time, space and motion, *Disappearance at Sea* and *Disappearance at Sea II*, *Fernsehturm* regard the limitations and possibilities of technological modernity, technological vision, and our vision as it is inflected by these technologies. The movements of these cameras in concert with apparatuses to which they are otherwise unrelated encourages our eye to meditate on the image of the sea, the beauty of nature. Then, as the pieces progress, our eye is increasingly focused on the movement of the camera. This shift which takes place somewhere across the course of each film, but is never tied to a single identifiable moment, articulates that our vision is simultaneously stymied by the limitations of the technologies on which it depends. Our vision is bound to the infinite rotations of the lighthouse apparatus, the radio tower and the camera, and is thus, slave to the unrelenting repetitions and routines of mechanization. This is also the difference between Snow's films and those of Tacita Dean made thirty years later.

The relationship to Snow's cinema is instructive for its distinction as well as its connection. Unlike the arbitrary motions of Snow's camera in *La Région centrale*, an arbitrariness derived at the intersection of the camera and the Snow-made device on which it rotates, the revolutions in Dean's films are calculated, fixed, without any possibility of aleatory incursions. Thus, although mesmerizing, the camera doesn't allow us to fully indulge in the dreams of either Crowhurst or Tristan, or the monk at the edge of the sea. And neither do the regimented rotations that result from attaching the camera to the necessarily predictable mechanics of a lighthouse light or the core of a rotating restaurant allow for the riveting three and a half hour meditative journey into the possibilities of cinema as does *La Région centrale*.

Dean's triptych of films as art works in installation opens out onto a world in which vision – both that of the human and the cinematic eye – are endless and constrained, generative and stultifying. However, even though the films enable a sensuous vision that has clear limitations, *Disappearance at Sea*, *Disappearance at Sea II*, *Ternschтурm* do not constrain the viewer in the ideological sense that a narrative cinema narrows or manipulates our focus on conservative moral values. The defined parameters of cinematic vision appear to remain within the sensuous realm. Critical to this distinction is the fact that Dean's films do not create times and spaces that proffer an illusory cohesion. They may invite us to contemplate and to dream, but never to be believed in their own plenitude. We are saved this indulgence through the constant clatter of the apparatus in motion, the blinding light of the sun or the light bulbs as they are left to shine directly into Dean's camera lens as they do before the camera. Dean's work reflects on the possibilities of the cinema and the vision it enables – not the visions it imagines – as an art form. And it achieves through simultaneously drawing attention to its aesthetic two dimensionality and the parameters of its motion. It sits, in effect, at the interface of painting and cinema. Like Friedrich's monk, Snow's camera in *La Région centrale* and the cinema in installation, the triptych sits on the edge of two worlds, centered and balanced by displacement to the margins.

### The Sea in Painting and Cinema

Although the sea has figured in film throughout the 20th century – most notably in early and experimental films that explore the synergy of nature and technology in motion, it has not been the recurring motif, some might say, the persistent preoccupation that it has in painting and photography.<sup>16</sup> Because the representation of the sea is usually linked to notions of contemplation of a world through a static frame. As such the sea has been invoked in discourses on the boundlessness of being human in a finite world and vice versa. These are issues that have not traditionally been of primary concern to the cinema. They are, however, consistently taken up in painting from the Enlightenment onwards. In particular, the sea as a representational figure becomes central to the work of modernist painters who are interested in the confrontation between stasis and movement, figure and ground, and the challenge to the creation of a diminishing point perspective in modernity. Dean's work engages with these discourses on the circumscription of the sea by the static frame. She convinces us that the modernist issues of composition, the finitude of vision, the possibility of gaining a God-like view of the world, are indeed, the province of the cinema: the sea is a space, a phenomenon where cinema, art and human vision intersect.

Like the challenge to the certitude of representation in modernist versions of the sea, the rotations of the light house, the revolving restaurant and Dean's camera share the departure from the privileged linear perspective seen in Renaissance painting. However, unlike modernist painters such as Mondrian, Cézanne, and so on, rather than focusing on surface flatness of the painted image, Dean's camera, the light of the light-house, the rotating mechanism of the restaurant all see in the round. This different way of seeing through the foregrounding of technology – literally – discovers the sea as a figure through which to explore human vision anew. Dean's discovery echoes those modes of vision explored in the late 19th, early 20th century through modernist painting and other technologies (including cinema).<sup>17</sup> But first, to the relationship between the triptych and its art historical antecedents.

Beyond the obvious connection to romantic wanderers and the conceptual concerns of painted representation, the figure of the sea binds Deans work to the long tradition of art that explores the organization of perception through depictions of nature. We are reminded of Mondrian's navigation of the relationship between painting and nature in works such as *The Sea* (1912), *Sea, Pier and Ocean* (1914). Here, like Dean after him, Mondrian interrogates the surface and depth, horizontality and verticality, of his canvas through expression of the endless interplay of the stasis of the horizon with the dynamic swelling of waves. He pits the finitude of his frame, of line, the crudity of his palette and compositions together with the infinity, the purity, the sublimeness of the sea. For painters such as Mondrian, the representational challenge posed by the sea came in its mystical and harmonious significance in a technological world in which the planar and surface were of primary importance. Like Dean in his wake, Mondrian is interested in representing the changes to vision as a result of the social and cultural changes outside its frame. And his foremost concern is to negotiate the influence of these changes on representation. However, as I have interpreted it, for Dean, the changes brought about by new technologies of seeing are inscribed in the representational practice itself when the production of the image visibly depends on the rotating light of the light house and the revolve of the *Fernsehturm*.

The concerns of Lyonel Feininger perhaps come closer to the fractured, stilted nature of human vision explored in Dean's films. Again, in works such as the two *Clouds above the Sea* (1923), *Calm at Sea, I, II, III* (1929), *The Baltic: V-Cloud* (1946/47) we see Feininger turn to nature, particularly the sea, the sun, the sky and the horizon line as primers for an architecture of space on canvas. And like, but unlike Dean's triptych, the created spaces and pictorial compositions are dictated by the power of light as Feininger finds it in nature. He again is interested in the dwarfed human, indistinguishable or absent against the monumental laws of nature in its midst. But the angularity of the compositions, the flatness of Feininger's surface lays bare the primacy he also gives to the pictorial invention or recreation of light, air and water. Feininger's representations of the sea enable us to see nature in a different way, just as nature enables a new way of seeing the fragmented architectonics of the world around us. And there is no mistaking that for Feininger, these breaks with representational convention are the result of technological rationalization. Dean takes up similar concerns, only in a different medium as I have described above.

The line of Tacita Dean's ancestry goes on, and I could continue – Rothko's "iconography of color" views of the world from the edge of the sea looking out to the horizon. Beyond the connections created by the sea, as Friedrich Meschede notes, Dean's images

resonate with the lonely, landscapes and cityscapes in the canvases of Edward Hopper (*Solitary Figure in a Theater*, 1902-04; *Lighthouse Hill*, 1927; *Two Lights Village*, 1927), canvases which again depict places and spaces on the edge, forgotten, or determined to be inconsequential.<sup>18</sup> The cold, emptiness of the canvas, the traces of human characters who inhabit lives on the edge, at odd times of day bear a remarkable resemblance to Dean's lonely, repetitive, and sometimes chillingly nostalgic depictions of worlds that have been forgotten, or were perhaps never acknowledged. And for Dean, these times and places that appear beyond the pale of everyday life, are in fact, central to the definition of being human. In these times and places we are confronted with limits that, in turn, bring us face to face with our own sphere of possibility, particularly as it is bolstered by our engagement with technology, and our participation in technological vision.

The Enlightenment celebrated the looking outwards, from on high, from the lighthouse out over the sea. Such representations marked a transition to the centrality of the individual as being bestowed with god like vision, from above and beyond. For Tacita Dean and early 20th century modern artists concerned with the changing modes of perception enabled by technological modernity, the sea is in dynamic struggle with technology. The plenitude and harmony of the natural world have taken on a different meaning once they are viewed through the eyes of 20th century modernity. For Mondrian, Feininger, and Rothko, the play of light on the surface, the movement of the waves on the breakwater offer the opportunity to explore the struggle between the horizontal and the vertical, the geography of the picture plane. Through this reduction of the great expanse of the sea to its most essential pictorial form, modernist artists appropriate it as a figure in their historical explorations. This reminds us of the limitations to our assumed omniscience in a technologically inflected environment.

However, Dean's work also eschews both the Romantic and the modernist intimacy with the sea, especially as they are concerned to explore the sublime and the profundity of human emotion. Dean's concern coincides more with the shared interest in the physicality of the sea – its infinite horizon line as the measure of the finitude of human vision. And when the sea and the horizon line are coupled with the technologies through which they are seen – the light, the camera, the radio tower – Dean's work fully embraces the physicality of this experience. The three films underline the difficulty of orienting ourselves without help in the face of the vastness of nature. The human eye can only see so far. And when we turn for help, to technology, the promise is unfulfilled: the technology does not – unlike the lighthouse – enable us to establish a precise location, to calculate the course we are on, to guide us around the signposts of civilization. It does not light our way.

Our view of the *Fernsehturm*, that is, of the diners' view from on high, reminds us that, despite its promise, technology does not offer omniscience. To reiterate, we are left looking at a reflection of ourselves as the world passes by on the other side of the mirror. The inclusion of *Fernsehturm* enables this discourse on blindness and insight, the finitude and infinity of human vision – bolstered by the machine – to be lifted to a political or historical level, at times one colored by confusion and contradiction. We see beacons of surveillance, metaphors of loss, uncertain destinations, and unrealizable futures in the humdrum existence of a world that no longer exists. But this forgotten universe is nevertheless a source of fascination for those who look with nostalgia to a world they never experienced. It is a world that the viewer of

*Disappearance at Sea*, *Disappearance at Sea II*, and *Fernsehturm* is thrown into exile, transported to a place at the edge of the world where he/she is invited to dream, but only for so long. Before long, we are left with nothing more than the surface of the image and the patterns thereon created as the camera turns on its prosthetic pivots, as the sun sets and as the world outside becomes slowly divorced from that on the inside. Ultimately, thus, the historical lessons are overwhelmed by the immediacy of the technological apparatuses.

My point is made, Dean takes up the horizon, structures at the edge of the world, indefinable, ineffable times, and empties them of all human actors before infusing them with the play of color and light, surface and depth, the stasis of composition in struggle with the dynamism of nature, and turns all of these relationships inside out in order to reflect on the same qualities in the historical world. In particular, the triptych reflects on cinematic vision, on our vision. Both the technological and the human versions of vision carved out by our experience of these films become symbolic of the loneliness, the haunted promises, the emptiness of how and what we see in the present. And this eventual significance of Dean's films is realized through their complex interaction with painting, their placement next to each other and, in turn, their situation in the art museum. As we reflect on the similarities and differences within the art historical trajectory invoked by the triptych, the struggle between the static and the moving image, what the films do, and what they strive for, then we begin to realize that the three films are given new meaning as a triptych in the Tate Britain.

## The Panorama

Dean's films belong to pictorial traditions other than those mapped out by the art museum. However, when placed in these contexts, we are led back to the same concerns with the simultaneous liberation and entrapment of the technologies that fuel our orientation. Typical of their occupation of different fields of possibility, the films' status as 360 degree images creates an intertext with the 18th- and 19th-century panorama. As has been well-documented, the panorama as a form of bourgeois entertainment was another invention of modernity and an important contribution to the business of pleasure that developed hand in hand with the rationalization of time, space, work and play.<sup>19</sup> The panorama, sibling to the diorama and other forms of modern entertainment was also a form of education, where school children were taken to learn – as they are taken to the Tate Britain. And it was a place that gentrified people could go on Sundays, again, like the cinema at the turn of the 20th century and, moreover, like the Tate Britain at the turn of the 21st century. Thus, Dean's contemporary versions of the 18th- and 19th-century panorama resonate with ongoing discourses on film and other visual cultures, not just painting. In turn, the dynamic exchange between Dean's films, the art gallery and the panorama as a form of popular culture open up further interstitial times and spaces, illuminate still more coincidences, conjunctions and connections within the triptych.

In his comprehensive study of the panorama, Stephen Oettermann reminds us that the panorama had and continues to have a dual function: it liberates and imprisons human vision.<sup>20</sup> These compelling vistas-in-the-round of fictional scenes – especially historical battles, crucifixions, cities, and like Dean's panoramic views, landscapes, and voyages at sea – enable the viewer to stand, god-like at the center of the rotunda and sur-



vey the 360 degree scene from above. The visitor to the panorama saw from a position of omniscience, through an eye that was not limited by the vanishing point perspective afforded by a static two-dimensional image. The panoramic images are static and, through the motion of narrative, they are also dynamic. Just like the images in the cinema. Indeed, Dean's films have much in common with the grand sweep of panoramic representation. Like the filmed image whose seams are exposed via the window frames of *Fernsehturm*, any film is a collection of discrete still images, and a series of flat images that unfold before an immobile spectator to give the impression of motion, and the delusion of omniscience. And again, like the panorama, Dean's images paint expansive scenes – a struggle (between natural and technological light) played out on the waves of the sea, and the vast cityscape of Berlin as day turns into night.

Another coincidence between the different forms of the panorama and the cinematic visions of *Disappearance at Sea*, *Disappearance at Sea II* and *Fernsehturm* is the "omnivoyant" gaze embracing an expansive subject matter that is offered by all of them. Following this logic, Dean's camera substitutes for the static spectator at the center of the panoramic apparatus. As Ottermann notes, the perspective of omnipotence and omniscience is double-edged. Because it is an apparatus that also encloses one's view,<sup>21</sup> the panorama might give the impression of mastery over the world, but is, in fact, in the business of immobilizing the viewer. The viewer is placed as a pivot, in a position of servitude, even slavery to the tyranny of power: we may think that we have complete, unlimited mastery over the vision before us. However, this is the deception which places us as the instrument of power and authority. For Ottermann, the panorama is, to use Marx's phrase, "pregnant with its contrary", the panopticon.

As I have begun to argue, like the panorama, Dean's images are also intent upon exposing the illusion of the all-seeing eye, an exposure created at the interface of static and moving images. In *Disappearance at Sea* and *Disappearance at Sea II* our vision of the sea is limited, limited by the light – we only see what the sun allows us to see. When night falls, the narrative is given us by the movement of the beam of the lighthouse. Similarly, we only see what the construction of the machine wants us to see. Although Dean places her camera in a position of omniscience, there is no pretense that this vantage point offers a god-like view. Our perspective is limited – the abstraction of the machinery blocks our view as do the four sides of the image to which we are beholden. Yes, we are invited to contemplate the view, but we can only contemplate for so long. Our attention is drawn to the limits of the frame, the brilliance of the light, the workings of the apparatus.

Dean's films also foreground the illusion through their content: for the visitor to the panorama, the distortion of one's place in the circular space was created by the painted circularity and the overwhelming envelopment of the spectator's physical existence. Similarly, the images were painted such that the space between surface and spectator was dissolved, giving the effect of a *trompe-l'oeil*. For Dean's spectator, the disorientation is introduced through the absence of establishing shots. Quite simply, we are set to find our way on the same ocean of possibility and false expectation as Donald Crowhurst and Tristan. The difference being that while their journeys must navigate the interface of human limitations and the sea, Dean's spectator navigates the interface between nature and technology, particularly, the technology of the cinema. Thus, while Crowhurst and Tristan can engage in a mythmaking journey toward enlightenment, we set adrift to wander, but we are also curtailed by the constraints of our historical

viewing experience. These constraints are provided by the apparatus of film when wedded to those of the light house.

When ground in the historical world of Berlin 2001 from the top of the *Fernsehturm*, we are also reminded that any position of omniscience is only ever an illusion, that we are always watched. In Cold War Berlin, the radio tower could be seen from all over the city, but it also symbolized the impossibility of escape from the all-seeing eye of political surveillance. While surveillance was usually carried out by best friends, wives, co-workers and neighbors acting as invisible informants, the image of the *Fernsehturm* was a symbol of these otherwise invisible sightlines. These references to other perspectives in the round, together with the films' attention to the parameters of their surface aesthetic, underline the limitations of a vision dependent on technological invention. Similarly, once we recall that Dean's representations capture places and spaces of the past, the Janus-face of vision enabled by technological apparatuses becomes even clearer. The places and objects of Dean's films are outdated, perhaps even irrelevant to our contemporary historical knowledge. So we are left with the question: over what are we and the camera omniscient? All we can know is that we too are limited by our historical frame. Thus, our relationship to the three films is complicated, paradoxical even. We are spatially and temporally, conceptually and physically free to explore, and yet, we are also trapped, our dreams stymied – simultaneously.

For all the sensuous mobility given us by the camera and objects in motion, our physical relationship to the films is closer to that of the experience of art works in a gallery than it is to either the cinema in the movie theater or the visitor to a turn of the century panorama. We stand like the panorama viewer, but we also move around. We are not the passive, immobile subject of Metz and Baudry's cinema, and neither are we Hugo Münsterberg's 19th-century train travelers. We are not "a mobile eye in an immobile body."<sup>22</sup> Our physical experience of Dean's images at the Tate Britain, is more akin to the experience of a triptych. And so again, we are led back to a place of meeting between the static and moving image.

Hand in hand with the films' invitation to explore the interstice – between different kinds of images, temporal rhythms, historical moments and spatial parameters – as viewers our experience is woven into their unpredictability and aleatory elements. Dean embraces chance and coincidence within the frame, much like Snow's *Wavelength*, when the sun sets, when a gull flies across the distant horizon, when a waiter's legs accidentally obscure our view of the restaurant floor. This unpredictability that we have already seen in the oblique associations between the triptych and other images, and other forms of visual representation, then becomes echoed in our viewing practice. Most notably, the three films may not be seen from beginning to end as the structure prescribed by the art museum as less fixed than that of the movie theater. And the order in which we see them, and therefore, the narrative we construct around them is always open to chance and circumstance. This is the legacy of cinema in installation.

The exhibition of *Disappearance at Sea*, *Disappearance at Sea II*, and *Fernsehturm* in the form of a triptych – whether it be Dean's design or that of the Tate Britain – invests the works with qualities such as inestimable value, sacredness, and immobility. If it has any connection to its Renaissance counterparts, this triptych also seeks adoration and reverence from its viewer. It invokes uses of the image to spatially demarcate, it belongs to a history of narratives in which religion, art and history come together to reflect the

contemporary world. These are qualities associated with the polyptych, a form that reached its most exciting moment in the Renaissance altarpiece. This form is taken up again in the 20th century by painters such as Max Beckmann and Francis Bacon. While Beckmann and Bacon use the form for their Expressionist explorations of the internal emotions and workings of the mind, Dean uses it to fuel her interest in the fractured nature of our perception within the historical world. As I have demonstrated, the historical world at stake in *Disappearance at Sea*, *Disappearance at Sea II*, and *Fernsehturm* is marked by an attachment to certain modern technologies for their utopian promise. They are revered for their infinite possibility, but as Dean's work demonstrates, the promises are yet-to-be realized, on a horizon-line, out of reach of our perceptual capacities. Characteristic of her tendency to invert and complicate the forms and aesthetics which also give her inspiration, like those of Beckmann and Bacon, Dean's films do not sit comfortably beside the Renaissance altarpiece.

## Conclusion

There has been much interest in the re-situation of the birth of cinema as other than the 1895 Grand Café screening.<sup>23</sup> This constant renegotiation of its beginnings is the most common place for critics to renegotiate what the cinema is. Though we know better than to subject the ontological status of cinema to scrutiny, the impetus to keep alive the debate about what constitutes the cinema is done through an historical lens every time we propose another predecessor or relative of the cinema, whether it be from the 18th century, the 19th century or even earlier. However, as long as the debate stays focused at that end of the history of cinema, that is, its birth, we will ignore the more pressing conversation about whether and how the cinema continues into the 21st century. We will continue to leave open the possibility that cinema be relegated to the historical past of the 20th century, that it, like the lighthouse and the *Fernsehturm*, will become obsolescent despite its one time celebrated radical aspirations.

I want to propose that we need to look elsewhere, outside of the movie theater, and find works that continue to challenge and extend the cinema into the 21st century. Tacita Dean makes such works. Her films in installation renegotiate the cinema through examining its cross pollination, its shared coastlines with other media: photography, painting, 19th-century spectacles, religious iconography. When she places her films in the art gallery, Dean takes them into times and spaces that reanimate cinema, they give it new meanings, challenge its parameters, and place it, yet again, on the edge. In these three films, the cinema is precariously balanced on the edge of our critical and visual understanding.

1 This work could not have been carried out without the generosity of Dale McFarland at the Frith Street Gallery who provided images and texts. My thanks also go to IV MAGIS - Gradisca International Film Studies Spring School for creating the forum for me to present this work, to the School of Drama, Film and Visual Arts, for their support of the project. Lastly, I am also grateful to Alison Butler for her insights, comments and bibliographical information.

2 N. Hamlyn, "Installation and Its Audience," in *Film Art Phenomena* (London: BFI, 2003), pp. 43-44.

- 3 *Ibid.*
- 4 *Ibid.*
- 5 C. Wallis, "Introduction," in *Tacita Dean: Recent Films and Other Works* (London: Tate Gallery Publishing, 2001), pp. 9-15. For a compelling account of Crowhurst's failed journey, and a portrait of him as driven, but always doomed, see N. Tomlin, R. Hall, *The Strange Last Journey of Donald Crowhurst* (London: International Marine/Ragged Mountain Press, 2003).
- 6 C. Wallis, *op. cit.*, pp. 9-15.
- 7 Cf. M. Newman, "Salvage," in *Essays* (Göttingen: Steidl, 2003), pages unnumbered.
- 8 Further elisions are created through the addition of the soundtrack. Not only is a space opened up between image and sound, but the constructed nature of the sound further emphasizes the web of deceit of technology. In *Disappearance at Sea II*, for example, the sound we assume to be that of the light in rotation is, in fact, produced by the ventilator shaft of a chip shop in Wolverhampton. Thanks to Alison Butler for this observation.
- 9 The connections that Dean explores between the past and the present, through abandoned and forgotten objects, places and technologies runs through her oeuvre. See T. Dean, *Selected Writings* (Göttingen: Steidl, 2003). See also, J. Garimorth, "Tacita Dean: Time Frames," in *Essays*, *op. cit.*
- 10 On Dean's fascination with machines and technologies that are obsolescent – but still not dead – see her response to the *October* artist questionnaire on obsolescence a site of resistance. "Tacita Dean," *October*, no. 100 (Spring 2000), pp. 26-27.
- 11 Dean explains that in the German Democratic Republic dinner had to be completed in the time frame of sixty minutes, the length of time for a complete revolution. In 1989, a single revolution was doubled to last thirty minutes to keep up with "the progress of reunification." See T. Dean, "Fernsehturm (backwards into the future)," in *Tacita Dean. Berlin Works* (St. Ives: Tate Gallery, 2005), p. 30.
- 12 We do not see them perform these tasks, but rather, assume it as the camera is level with their lower legs.
- 13 The euphoria around the cinema is particularly pronounced among the French and Soviet pre-World War II film theorists. See, for example, Dziga Vertov's writings collected in A. Michaelson (ed.), *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov* (Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1984); S. Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (Oxford: Oxford University Press, 1960); J. Epstein, "For a New Avant-Garde," in R. Abel (ed.), *French Film Theory and Criticism. Volume 1, 1907-1929* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988), pp. 349-352; R. Clair, "Rhythm," *ibid.*, pp. 368-369; R. Taylor (ed.), *S.M. Eisenstein: Selected Works* (London: BFI, 1988-1996).
- 14 See, for example, F. Meschede, *Tacita Dean: Recent Films and Other Works* (London: Tate Gallery, 2001).
- 15 See, for example, M. Newman, *op. cit.*, pages unnumbered.
- 16 John Grierson's experimental documentaries such as, *Drifters* (1929) come immediately to mind. For earlier examples, see also, *Birt Acres Rough Sea at Dover* (1895), and *Rough Sea* (1900), D.W. Griffiths' poetic vision of the sea in *Lines of White on a Sullen Sea* (1909).
- 17 Indeed, Dean brings the history of the "cinema's mobile and eminently variable eye" into the art gallery of the 21st century. See Jacques Aumont's discussion of the variable eye, that is, an eye that has the potential to move, in J. Aumont, "The Variable Eye," in D. Andrew (ed.), *The Image in Dispute: Art and Cinema in the Age of Photography* (Austin: University of Texas Press, 1997), pp. 231-258.
- 18 F. Meschede, *op. cit.*

- 19 Cf. S. Kern, *The Culture of Time and Space, 1880-1918* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1974).
- 20 S. Gettemann, *The Panorama: History of a Mass Medium*, (New York: Zone Books, 1997).
- 21 Gettemann found his observations on the contradictory nature of the panorama on its origins in the *Paragone trompe l'oeil*. However, today we are most familiar with the double edge of the panorama from the inventions of Jeremy Bentham.
- 22 J. Ancelet, *op. cit.*, p. 236.
- 23 D. Andrew (ed.), *op. cit.* See in particular the essays collected in section three, "Vision and Interpretation after Photography", pp. 227-322.

## BENJAMIN'S CRISIS OF AURA AND DIGITAL MEDIA<sup>1</sup>

Jay David Bolter, Blair MacIntyre, Maribeth Gandy, Petra Schweitzer  
Georgia Institute of Technology, Atlanta

Aura is one of the most commonly invoked terms in media theory. Walter Benjamin's argument that film and other "reproductive" media diminished or destroyed the aura that had belonged to earlier art is regarded as one of the foundations of media theory. Benjamin was writing, however, in the 1930s, when film was the popular "new medium" that posed a challenge to the traditional plastic arts. What does the coming of digital media do to Benjamin's argument? Is his analysis of aura still valuable in a media economy in which film and photography compete for cultural status with computer games, various Web genres, and enhanced television? My colleagues and I (in a working group at the Georgia Institute of Technology) suggest that the question of the loss of aura is relevant for new media and particularly relevant for a particular group of digital media technologies called "mixed reality," which combine the physical and the virtual and therefore exist at the boundary between reproductive technologies and older forms, to which Benjamin ascribed aura.

### Aura

It is worthwhile at the outset to review briefly the three essays, all written in the 1930s, in which Benjamin deals with aura expressly and at length.

*The Short History of Photography (Kleine Geschichte der Photographie, 1931)* is the earliest of the three.<sup>2</sup> Here Benjamin is concerned with the early development of photography: in particular how daguerreotype portrait photography developed from portrait painting and how this early phase in photography later gave way to a new aesthetic. Early photographs possessed an aura that surrounded each image and was expressed technically in the continuous tonal values of the early technologies. Aura was a sentimental or romantic attitude, or perhaps even a mystical breath that encircled the photograph. After the 1880s, photographers such as Atget, whom Benjamin sees as a forerunner of the surrealists, "sucked the aura out of reality."<sup>3</sup>

*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)* offers Benjamin's most influential statement on aura.<sup>4</sup> In the *Kleine Geschichte*, aura was characterized as an attitude of reverence towards art. In the *Kunstwerk* essay Benjamin develops his argument based on changing technologies of representation. Aura belongs to works of art that are unique, as art in general was before technologies of mechanical reproduction. Aura is the sense of the "here and now" that each such work possesses because of its history of production and transmission. This uniqueness lends to each painting or sculpture a special quality,

which can in turn evoke an attitude of reverence on the part of the viewer. In a difficult passage, Benjamin compares the viewer's experience of a work of art with the experience of nature.

*We define the aura [of natural objects] as the unique phenomenon of a distance, however close it may be [einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag]. If, while resting on a summer afternoon, you follow with your eyes a mountain range on the horizon or a branch which casts its shadow over you, you experience [breathe, atmen] the aura of those mountains, of that branch.<sup>5</sup>*

This quality of distance-no-matter-how-near is a key to Benjamin's thinking. He offers his example of aura in nature specifically in order to illustrate aura in art: the analogy suggests that the closer we come to a work of art, the better we appreciate the distance between ourselves and that work. The physical presence and uniqueness of a painting or sculpture generate (ironically) a sense of distance and therefore aura. Although we might be close enough to touch or even deface the painting, we cannot touch or affect its unique history.

Unlike painting, photography and film do not inspire such feelings of reverence and remoteness, because they are technologies that reproduce their objects of representation "automatically". Photographs and films are artifacts that can themselves be reproduced automatically in an arbitrary number of (nearly) identical copies, and each copy can have the same status as every other. A visitor to the Louvre comes to see the original Venus di Milo, with its complex history of transmission from the island of Melos in the 2nd century B.C. to the Louvre in the present. For the viewer of a Chaplin film, on the other hand, the experience is the same no matter which of the thousands of copies he happens to be viewing. In the age of film and other reproductive technologies, aura undergoes a decline, which Benjamin believes makes possible a new political cinema.

Benjamin distinguishes stage acting from film acting on the basis of aura. In a dramatic performance, the physical presence of the stage actor preserves aura. In film, however, artistic expression is no longer centered in the actor, but rather in the camera, which treats the actor as it does all other elements of the filmic world. Benjamin regards film as a reflexive medium, because the mobile point of view of the camera and the techniques of editing lead the viewer to explore and reflect on the world seen through the lens.<sup>6</sup> In fact, mechanical technologies of reproduction do not simply affect the viewer's response to art. Benjamin makes the larger claim that these technologies have changed our collective sense of perception. Auratic perception is one way of seeing the world; photography and especially film offer another. The film camera, which penetrates the space of the scene and even, metaphorically, the film actor him- or herself, conditions us to view the world as evacuated of aura.

Benjamin's last extended discussion of aura appears in the essay *On Some Motifs in Baudelaire*.<sup>7</sup> The main concern here is lyric poetry, verbal expression (and memory), rather than photography or other visual technologies *per se*. Benjamin defines aura in this context as the "associations, which, at home in the *memoire involuntaire*, tend to cluster around an object of perception...".<sup>8</sup> Photographic and film cameras, we learn here, extend the range of voluntary memory (*memoire volontaire*), because they provide a permanent, visible record of the sound and the sight of an event. Benjamin takes

note of Baudelaire's claim that photography is suitable to record ephemeral events and objects, but is not compatible with the realm of imagination. And what Baudelaire regards as the realm of imagination is for Benjamin the realm of aura. Although Benjamin does not make the point explicit, we could say that from a modernist perspective the connection between involuntary memory and aura is that both are nostalgic. An involuntary memory concerns an event that is now recoverable only through association: it carries with it a sense of remoteness, of distance-no-matter-how-near. It was the element of nostalgia in aura, to which Benjamin himself was attracted in his earlier writings and which he apparently later hoped to banish from artistic representation.

In the 1930s, then, Benjamin offered a series of characterizations of aura and applied the term to a range of human experience. Aura can belong to works of art, natural phenomena, and even human faces or figures. Benjamin thought he was demystifying the concept of aura, which he derived from the theosophical and Jewish mystical traditions of the 19th century.<sup>9</sup> He saw film technology in particular as rescuing art from its sentimental (auratic) condition and making a more advanced political expression possible. Yet Benjamin's own characterization of aura is ambiguous and perhaps ambivalent. Aura can usually be understood as a psychological state, an attitude or feeling that the viewer experiences when contemplating a work of art or a mountain or other manifestation of nature. But Benjamin sometimes writes as if aura were a quality (almost an emanation) of an object, such as a painting. The ambiguity of Benjamin's concept of aura is apparent in the key phrase: aura is the "unique phenomenon of a distance, no matter how near." This tension between far and near – between the unapproachable and the approachable both at the psychological level and at the cultural and economic level – seems to be a defining feature of Benjamin's aura.<sup>10</sup>

### Did Cinema Lose Aura?

One question that arises is whether Benjamin is in fact right that film precludes aura as an aesthetic response. We could argue that there have been auratic and non-auratic styles or genres throughout the history of film. The popular style of filmic narrative that was defined in the 1910s and continues to characterize the Hollywood film seeks to maintain aura in two ways. First, the representational practice of the Hollywood style aims to evoke in the viewer a sense of immediacy, not the reflective attitude that Benjamin ascribes to film. Once a viewer becomes accustomed to continuity editing, the edits disappear from his/her conscious perception of a film. As the name ("continuity editing") suggests, the visual presentation, which is in fact discrete, comes to be felt as continuous, and the viewer experiences the shifting point of view as "natural." The mobile camera could be said to bring the depicted world near to the viewer, which Benjamin claims diminishes aura. But the ambiguity of the far-near distinction also admits the opposite interpretation: that the transparent style creates a sense of distance where distance does not really exist. The viewer is actually watching images play across a flat screen, but is fooled into seeing a world beyond the screen. The Hollywood style encourages the viewer not to think of the process of representation or the screen (however near it may be), but to look through the screen to an imaginary world.<sup>11</sup>

In addition, we can point to the cultural practices that grew up around film – the



Hollywood star system, which even today makes the stars themselves into auratic objects, who are remote no matter how near. The popular audience participates eagerly in the process, not only by attending the films, but also by buying magazines (and now visiting Web sites) to learn more about its favorite celebrities. The aura of the stars consists in conflating their presentation on the screen with their lives off screen. They appear on the screen in giant close-ups, while their celebrity makes them distant, almost ritual figures, larger than life and different from the rest of us. From the 1910s to the present, the public has expected that the stars will live out stories in the physical world that reflect the characters they portray. The transparent mode of representation applies to the stars themselves, as is illustrated by the fact that fans often stubbornly confuse actors with the characters they play. The Academy Awards (where actors parade before attentive fans in person and on television) and the whole publicity machine of celebrity affirm the auratic power of film stars.

Benjamin took note of the process of celebrity in the *Work of Art* essay, but dismissed it as a characteristic of Western capitalist film industry:

*The film responds to the shriveling of the aura with an artificial build-up of the "personality" outside the studio. The cult of the movie star, fostered by the money of the film industry, preserves not the unique aura of the person but the "spell of personality", the phony spell of a commodity. So long as the movie-makers' capital sets the fashion, as a rule no other revolutionary merit can be accredited to today's film than the promotion of a revolutionary criticism of traditional concepts of art.<sup>12</sup>*

Benjamin's ambivalence emerges here: he is implying that the aura of earlier art forms was authentic, but that in the world of film, only a contrived sense of aura remains.

A politically revolutionary film style was no more popular in Benjamin's day than it is in ours, and we have to doubt whether popular film ever constituted the aesthetic revolution that Benjamin claimed for it. The Hollywood style and its European counterparts have dominated film from his day to the present. The reflective film style, in which Benjamin placed his aesthetic and political hopes, did characterize avant-garde film of the 1920s. Benjamin regarded film as the popular expression of the reflective practices that the elite art world knew as dada and surrealism. But in fact, the reflective films of his period were also "high art"—the work of dadaists and surrealists such as Léger, Man Ray, and Buñuel, none of whom could be considered popular filmmakers.

## Digital Media and Aura

Like film, digital media forms are understood as reproductive technologies. Because the computer is capable of perfect reproduction of information, the same media experience can be offered repeatedly to a series of users. However, the relationship between the viewer/user and the experience can vary depending on the technology chosen. Like Hollywood cinema, virtual reality (VR) and some genres of computer games present the users with a world in which they can immerse themselves. The goal of a VR application is to immerse the user in a world of computer-generated images and (often) computer-controlled sound. As the images (Fig. 1, Fig. 2) indicate, the user experiences this world

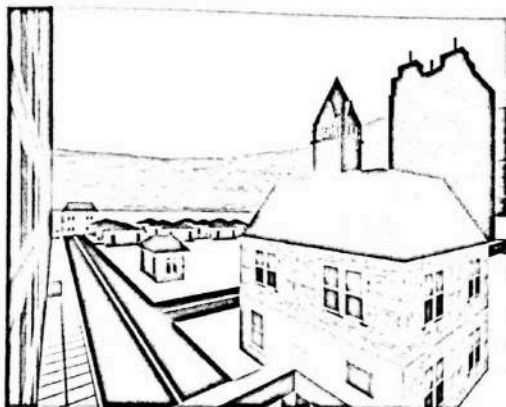


Fig. 1 - The user wearing a VR headset sees a "virtual world" of texture-mapped polygons (Larry Hodges, Georgia Institute of Technology)

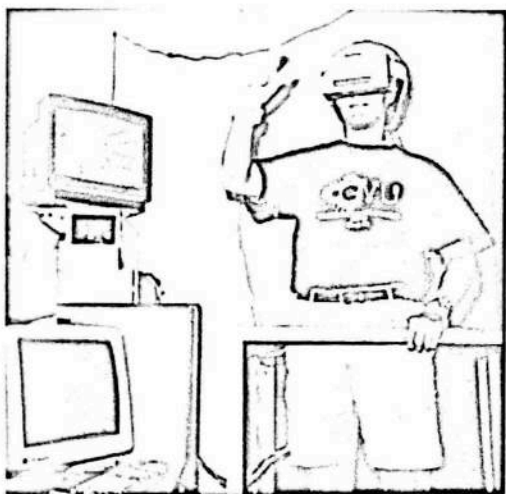


Fig. 2 - While experiencing the virtual world, the user is actually located in the very different physical world of the computer science laboratory (Larry Hodges, Georgia Institute of Technology)

through more-or-less realistic computer graphics, while the user herself is standing in a laboratory facility surrounded by tracking equipment and computers. As the second image (Fig. 2) reminds us, virtual reality is performative, in the sense that the user must "put on" the virtual world (by donning the headset) and act in it (turning his/her head,

walking around, using the data glove). Screen-based computer games often follow the VR paradigm, as they seek to draw the player into a 3D, computer graphic world beyond the screen. Like VR, such games strive to be purely virtual; they strive for seamless representation (Fig. 1, Fig. 2).

The goal of a VR application is to immerse the user in a world of computer-generated images and (often) computer-controlled sound. Although practical applications for VR are relatively limited, this technology still represents the next logical step in the quest for pure virtuality. Computer games (at least action adventure games) often follow the VR paradigm: locating the user in a computer graphic world. Although screen based games cannot offer full visual immersion, nevertheless, the goal is to make the world seamless.

In mixed-reality (MR) applications, the computer provides digital information that is integrated into the user's view of the physical environment. This integration can be accomplished with a variety of configurations of hardware and software, and the different strategies have been given a variety of names, including "ubiquitous computing," "augmented reality" (AR), "wearable computing" and "tangible computing." All of these approaches combine physical and virtual elements into a single experience for the user. Because they are not purely virtual, however, MR and AR experiences are not perfect reproductive technologies. Instead, they draw on the physical and cultural uniqueness, the "here and now," of particular places. In that sense they can be said to exploit the aura of the place. In an augmented reality experience called "The Voices of Oakland," we were seeking to exploit the unique character, the aura, of an historic cemetery in Atlanta. The visitors to the cemetery wore a computer that delivered audio, the voices of those buried in the cemetery, but the visitors' view of the cemetery was not obscured (Fig. 3).

Different digital forms seem to differ in their capacity to evoke aura. In an MR application, the experience is a hybrid, in which the physical and the virtual are necessarily intertwined. Hybridity works against aura; nevertheless, the physical place, which is unique, lends uniqueness to the experience and may revive the possibility of evoking aura. In a VR application, the physical location of the user is irrelevant. Ideally, the user neither sees nor hears the laboratory where her body is situated, but experiences instead a wholly virtual world. As in computer games, the goal is immersion. The VR community has even adopted the term "presence" to describe the psychological state that they seek to induce in the user. There is a journal called *Presence* to publish research in describing and measuring user reactions within VR environments.<sup>13</sup>

At first Benjamin's aura might be regarded as contrary to the VR concept of presence. To take what is remote and unapproachable (and therefore auratic) and to bring it near to the subject – this is precisely Benjamin's recipe for destroying aura. Popular film would seem to be like VR in this sense. Like VR today, film for Benjamin seems to be a purely virtual technology, one that severs the subject's connection to the physical world, as film theorists of the 1970s emphasized. The viewer enters the enclosed and darkened space of the theatre, and it is the task of the film to construct an alternative virtual world on the screen. If aura depends on the subject's physical connection to a place or object that has aura, then film – like VR or any other self-contained technology of representation – destroys aura by breaking that connection.

The ambiguity of Benjamin's definition, however, suggests another interpretation, in which aura and VR presence are compatible. We can see their compatibility if we return



Fig. 3 - Visitors to the Oakland cemetery listen to the "Voices of Oakland" using a portable computer and headphones.

to the Benjamin's nature analogy, in which the subject experiences (breathes in) the aura of a mountain or branch on a summer afternoon. Here Benjamin appeals to nature as an immediate presence, yet this very presence reveals the distance between the subject and nature, in the sense that the felt immediacy and transparency of nature compel the human subject to appreciate its remoteness. If transparency in nature can evoke aura, then transparency in art should do the same. Since certain styles in film and photography (and computer games and VR) have all aimed for this feeling of transparency, we are left to wonder why Benjamin does not acknowledge that mechanical technologies can evoke legitimate aura.

What about the hybrid forms of MR, in which the computer-generated virtual images and sounds are situated in a physical environment? Here the experience is both immediate and mediated. In the Oakland Cemetery, for example, a physical, human-guided tour of the cemetery should be high in aura, and a tour supported by augmented reality perhaps equally high. Because both the human-guided tour and the augmented tour maintain the user's physical connection to the site, the experience will be felt as unique and historically significant. Physical presence should enhance the aura by heightening the ironic sense of distance however near. In this respect, MR experiences should be more effective at conveying aura than other media forms. As with presence itself, how-

ever, any media technology could enhance aura by building a sense of distance through proximity. In the case of historical or cultural sites, this enhancement can be achieved by providing information about the place or object that establishes connections with the viewer's previous knowledge. For example, if the user knows nothing about the significance of the Oakland cemetery for American history, then she can only understand her visit as a visit to the generic place, "cemetery" (even a generic cemetery will have some associations). As the visitor learns more about the people buried at Oakland and the art and architecture of the monuments, her associations become more varied, and she comes to appreciate the uniqueness of this cemetery. Any media technology – a web site, a film, or even a prose description – could build such associations. (Benjamin even suggests that lyric poetry prior to Baudelaire had aura.)

### Aura and Remediation

It is worth noting that Benjamin's three main discussions of aura each concentrate on different media or media forms: on photography, on film, and on lyric poetry respectively. Each discussion treats a moment of transition from one set of representational practices to another, and each involves the tension between older and newer technologies. The *Kleine Geschichte* examines the transition from portrait painting to the daguerreotype and then to non-auratic photography. The *Kunstwerk* essay contrasts stage drama and film. And the last essay focuses on the changing nature of lyric poetry after Baudelaire, who was reacting against claims for the new technology of photography and industrialization in general.

In previous work in media theory, we have introduced the concept of "remediation" to describe the interaction between older and newer media forms in a given cultural moment.<sup>14</sup> In their efforts to reach audiences with a new media form, designers or creators refashion the representational practices already understood and appreciated by those audiences. Designers in any media form, old or new, are making a claim that their particular representational practices can provide an experience that is authentic or "real." New media designers "remediate" earlier media in the sense that they borrow both representational practices from earlier media and claim to be improving on them. For example (to take the case that Benjamin examines in the *Kleine Geschichte*), analogic photography remediated portrait painting in the sense that it borrowed the economic and social functions as well as some compositional techniques. But photography also claimed to surpass portrait painting in the fidelity with which it could represent the subject – at least according to a definition of visual fidelity that photographers themselves promoted. (Those who continued to favor painting over photography argued just the opposite: that, unlike the camera, the artist could bring out the inner character of the subject.)<sup>15</sup> Similarly, to take the case that Benjamin concentrated on in the *Kunstwerk* essay, film remediated stage drama, borrowing from the practices of the stage in order to present a story through action and dialog. Film's claim to surpass drama was rooted in the techniques of editing, as Benjamin noted in his essay. In constructing a sequence of edited shots, the filmmaker frees the viewer's point of view from the fixed position that it occupies in the theatre.

We become aware of aura in art through a rivalry or interplay of new and traditional media forms. What Benjamin characterizes as the decay of aura in photography and

film is an expression of this interplay in the late 19th and first half of the 20th centuries. For Benjamin, film's task was to denigrate the aura of drama by providing the reproducible experience and mobile point of view that drama could not, just as photography's task had been to denigrate the aura of painting. Marleen Stoessel points out that Benjamin first defined the idea of aura at the moment of its supposed decay.<sup>16</sup> This is not surprising. Benjamin's descriptions of aura suggest an unacknowledged nostalgia, a desire for something lost and now unrecoverable. In a culture characterized by reproductive media technologies, the authentic, the unmediated, becomes unrecoverable.

We have also argued that there are two opposing strategies of representation that designers and artists employ in the remediation of media forms: transparency and hypermediacy.<sup>17</sup> Either of these strategies can be used in any media form, although artists and designers in certain media and at certain times may favor one or the other. The strategy of transparency asks the viewer to forget the process of mediation and concentrate on the mediated content. Hypermediacy, on the other hand, emphasizes the mediated character of the experience. For example, a painting by the 18th century Italian Canaletto strives to be transparent, while most contemporary music videos are hypermediated. As we noted above, since its development in the 1910s, the Hollywood film has generally pursued the goal of transparency. The intended audience is not expected to be conscious of the moving camera and the edits; it is supposed to experience this way of viewing the action as "natural" and to focus instead on the drama itself. On the other hand, the surrealist films of the 1920s were hypermediated and required the viewer to reflect on the process of their own making.

The interplay of these two strategies helps us understand the decay – as well as the constant revival – of aura within 20th century media forms. The strategy of transparency aims to evoke aura in the viewer, while hypermediacy denies aura. This dichotomy holds even in film. The transparent style from Griffith's day to Benjamin's (and to ours) is auratic. The assumption behind the transparent style is that film can deliver an authentic experience to the viewer by capturing the aura (the reality, the "here and now") of the characters, places, and situations. In his nature analogy, when Benjamin describes the aura of a natural location, he posits an unmediated relationship with nature. The transparent style in film or other media seeks to emulate that supposed immediacy – to bring viewers closer to the real by effacing the medium that interposes itself between them and the object of representation. Benjamin's nature analogy is heavy with nostalgia. Benjamin, an urban scholar of the 20th century, chooses to describe aura as a moment of communing with nature in the absence of any media technologies. When Benjamin calls aura a feeling of distance however near, he is not only describing a desire for immediacy; he is also acknowledging that that desire cannot be fulfilled in an age of mechanical reproduction. Furthermore because Benjamin's notion of aura already implies its own degeneration, it is classic nostalgia. Even when in the 1930s Benjamin had decided that film could be a new politically progressive art form, he could not dispense entirely with a romantic yearning for an immediacy that was supposed to exist prior to reproductive technologies. That same yearning is still expressed (in what Benjamin regarded as a debased form) in the transparent style of Hollywood film. By contrast, hypermediated representation in avant-garde film or other media, which have no pretense of immediacy, is not nostalgic; it shows no regret in making the viewer conscious of the process of representation and therefore the decay of aura.<sup>18</sup>

Two representational strategies existed in film in Benjamin's day and continue today. Various forms and styles of film, like other media forms, can be auratic or non auratic. Although Benjamin argues that film is by nature reflective, we have already noted that he made an exception for the capitalist film industry – a very large exception, because in Benjamin's day the film industry (in Hollywood or Europe) accounted for most popular film, as it still does. Avant-garde film of the 1920s offered a critique of aura, and what it critiqued was the strategy of transparency of popular film forms.

There are degrees and kinds of critique that filmmakers can offer. There is the often playful critique of representational practice in Chaplin films: Benjamin argues that Chaplin's fragmented body motions interpret "allegorically" the fragmentation that the camera itself makes possible.<sup>19</sup> Benjamin claims that dada is the high art (anti art) movement that anticipated the popular film of Chaplin, but dada's critique of the aura of high art is far more radical than Chaplin's critique of the transparency of film. Although Chaplin's style may have hypermediated elements, at the core of his films there remains an auratic sentimentality. Throughout its history film has offered a critique of the decay of aura in other media while asserting its own ability to capture the authentic. For example, the common practice of making film versions of "great literature" was an expression of both homage and critique. While acknowledging that these literary texts provided great stories, filmmakers were also suggesting that their films could retell these narratives in ways that made them more authentic, more accessible to a vast popular audience. For that audience, they were in effect reasserting, not destroying, the aura of these works.

The classic Hollywood film style was (and largely remains) a representational system that diligently pursued the auratic, even if for Benjamin the result was a sham aura in comparison with the aura of oil painting or sculpture of earlier centuries. Perhaps the first major challenge to the aura of film came with television in the 1950s. This new medium implied that film could not achieve immediacy, because it lacked the key quality that television (of course) could provide: liveness. Although the two industries battled for their share of audiences and cultural status in the 1950s, their relationship stabilized relatively quickly, with each content to claim its own definition of immediacy (and aura).

In recent decades, however, both popular film and especially television have been increasingly willing to pursue strategies of hypermediacy as well as transparency. MTV music videos are hypermediated. Romantic comedies and blockbuster fantasies (such as *Lord of the Rings*) are largely transparent, but popular films can also incorporate the styles of music videos or games (*Lara Croft*, *Tomb Raider*, *Mortal Kombat*, *Resident Evil*, and so on) or can be intentionally self-referential (*The Matrix* series). The recent genre of computer graphic animated films (such as the *Toy Story* and *Shrek* films) combines generally realistic, three dimensional graphics and continuity editing with quotations and parodies of various live action films (and earlier animated films in their own series). This combination playfully calls into question the aura of live-action filmmaking. So called "reality TV" also manages to be transparent and hypermediated, self referential and sentimental at the same time. In so doing it remediates and diminishes the aura of both the television soap opera and the film documentary. Contemporary popular media see no contradiction in pursuing the auratic and the non auratic almost simultaneously; this eclectic attitude is perhaps a key characteristic of popular art and representation since Benjamin.

Thus, aura has not definitively decayed in the age of mechanical and now electronic

acy and therefore for auratic art remains strong. However, we can say that media forms throughout the 20th century seem to be predicated on the possibility (the opportunity and the danger) of the decay of aura. Media forms oscillate between offering a non-auratic, reflective experience and reasserting the importance of immediacy and aura. The moment of decay never ends because each media form is constantly comparing itself with other older and newer forms. Media forms are constantly calling into question each other's ability to represent the authentic, and these remediations raise the possibility of the decay of aura, the loss of authenticity of experience.

Aura has been in a permanent crisis since the introduction of mechanical technologies. When Benjamin drew attention to this crisis, he seems to have assumed that it would be resolved in favor of a non-auratic, politically aware cinema of the future. Instead, the desire for immediacy and for auratic experience has paradoxically survived in the face of increasing levels of mediation that digital technology make possible. But this desire is now combined with a fascination with the processes of mediation that call immediacy into question. The permanence of the crisis has helped to determine the ways in which media experiences are now received and interpreted by viewers. In digital media, and now in more traditional forms as well, aura has become a design parameter. Designers can decide whether to cast a certain experience as auratic or not. In film and television the choice of genre usually determines whether to aim for aura. In digital media, because the genres are not as firmly established, each design requires a separate decision. The presence or decay of aura is not, as Benjamin suggested, predetermined by the choice of media technology or by the dominant technologies of the time.

- 1 A version of this essay been published as "New Media and the Permanent Crisis of Aura," *Convergence*, I, no. 12 (2000), pp. 21-39. This current version was also delivered at the conference entitled "Medien-Begegnungen, Media Encounters, Rencontres des Médias", Bayreuth Universität, Department of Media Studies, Faculty of Languages and Literature (April 7-9, 2005) and will be published in the proceedings of that conference.
- 2 The essay was originally published in 1931 as "Kleine Geschichte der Photographie." For the German, see W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, edited by R. Tiedemann, II. Schweggenhäuser, Vol. II, 1 (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1972-), pp. 368-385. For a summary and important analysis of this and the other key aura passages, see M. Stoessel, *Aura. Das vergessene Menschliche: Zur Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin* (München Wien: Carl Hanser, 1983).
- 3 W. Benjamin, "Kleine Geschichte der Photographie," in *Gesammelte Schriften*, *op. cit.*, p. 378.
- 4 *The Work of Art* was first published in a French edition in 1935, then posthumously in two versions in German. For the German versions, see *Gesammelte Schriften*, *op. cit.*, Vol. I, 2, pp. 431-508. The English translation referred to here is W. Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," in *Illuminations* (New York: Schocken, 1968), pp. 217-251.
- 5 *Ivi*, pp. 222-223.
- 6 *Ivi*, pp. 232-237.
- 7 W. Benjamin, "On Some Motives in Baudelaire," in *Illuminations*, *op. cit.*, pp. 155-200. The essay was originally published in 1939 as "Über einige Motive bei Baudelaire". See *Gesammelte Schriften*, *op. cit.*, Vol. I, 2, pp. 605-653.
- 8 *Ivi*, p. 186.
- 9 For the relationship to Jewish thought, see M. Hansen, "Benjamin, Cinema, and Experience:



- The Blue Flower in the Land of Technology," *New German Critique*, no. 40 (Winter, 1987), p. 90. See also M. Stoessel, *op. cit.*
- 10 The phrase (in both the *Kleine Geschichte* and the *Kunstwerk* essay) is: "Einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag." The German word *Erscheinung*, like the English "appearance," could refer to a psychological state (how something appears to a subject) or to an objective condition (how something "naturally" appears). That ambiguity seems to reflect Benjamin's ambivalence toward the status of aura (in the mind or in the world).
- 11 For substantially different interpretations of Benjamin's concept of aura, see R. Kaufman, "Aura Still," *October*, no. 99 (Winter 2002), pp. 45-80 and M. Hansen, *op. cit.* Both seem to interpret aura as a kind of critical distance and would likely disagree with the close relationship that we draw between aura and the desire for immediacy and authenticity in art and popular entertainment. Both think that aura could survive in twentieth century film and poetry, but for reasons very different from those that we suggest. Kaufman argues for a kind of "critical aura," which Adorno and perhaps even Benjamin believed to be possible in modern art. Neither Kaufman nor Hansen discusses the aura of digital media.
- 12 "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," *op. cit.*, p. 231.
- 13 See for example: T.B. Sheridan, "Musings on Telepresence and Virtual Presence," *Presence*, I, no. 1 (1992), pp. 120-126; M. Lombard, T. Ditton, "At the Heart of It All: The Concept of Presence," *Journal of Computer Mediated Communication*, II, no. 3 (September 1997); B. Witmer, M. Singer, "Measuring Presence in Virtual Environments: A Presence Questionnaire," *Presence*, III, no. 7 (1998), pp. 225-240. A comparative media approach to presence is provided by T. Marsh, "Presence as Experience: Film Informing Ways of Staying There," *Presence*, V, no. 12 (October 2003), pp. 538-549.
- 14 J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, MA: MIT Press, 1999). See also J.D. Bolter, "Remediation and the Desire for Immediacy," *Convergence*, I, no. 6 (Spring 2000).
- 15 For essays that exemplify these debates, see A. Trachtenberg (ed.), *Classic Essays in Photography* (New Haven: Leete's Islands Books, 1980).
- 16 M. Stoessel, *op. cit.*, pp. 15 and 36. A similar point was made by B. Groys, "Die Geburt der Aura: Variationen über ein Thema Walter Benjamins," *Neue Zürcher Zeitung* (November 11 2000).
- 17 J.D. Bolter, R. Grusin, *op. cit.*, pp. 21-44.
- 18 Hansen takes a different view in explaining this passage and Benjamin's notion of how aura relates to experience on the one hand and film technology on the other. For her, a key aspect of aura is how it invests objects with their capacity to return our gaze. See M. Hansen, *op. cit.*, pp. 187-188 (and throughout the rest of her essay).
- 19 *Ivi*, p. 203.

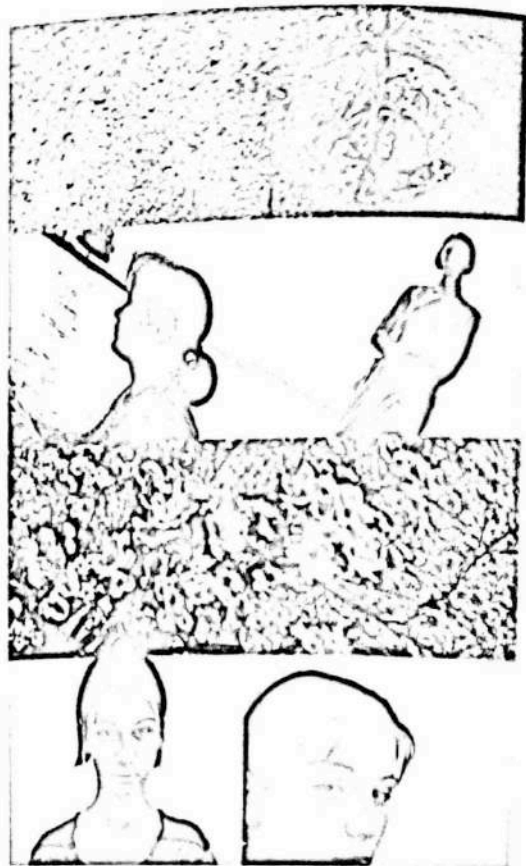
*A quoi sert un livre sans image?*

Lewis Carrol

Vous ouvrez l'ordinateur, vous cliquez sur l'icône. Le titre apparaît, vous cliquez pour cesser d'y rêver. Il se brise, le mot "moment", perdant sa majuscule et son pluriel, file seul au sommet de l'écran, puis s'entoure de mots formant des phrases, deux blocs égaux de mots, à gauche, à droite, pendant qu'en bas à gauche apparaît une image et que seuls, autour de "moment", trois mots demeurent: "projet", "apprentissage", "mes", ce fut ma première expérience. Il suffit de glisser sur l'image pour que les blocs de phrases se reforment, de déborder l'image sur sa droite pour qu'elle se découvre et se développe, passant de gauche à droite, et que les mots du haut, du même coup, s'enchaînent par blocs successifs, au gré du battement de la souris, comme on tourne des pages. L'image, elle, une des images possibles appelée au gré des hasards du programme par ce vocable élu, *moment*, brille de son éclat de nature indécise, et de vitesses de réalité innommables, entre agitations et fixités. Et elle bruit, de sons continus et discrets. Ensuite, c'est à vous.

Voilà près de vingt ans que Jean-Louis Boissier cherche une façon d'animer des mots aussi bien que des images, d'inventer des lecteurs comme des spectateurs. Il essaie ainsi de prendre la mesure – une des mille et une mesures possibles – du changement énigmatique que l'ordinateur introduit dans nos vies, dans nos usages de culture et de création. Boissier a pour ce faire développé deux stratégies, qui s'opposent en se complétant, comme l'avant et le revers d'une même pensée: l'installation et le CD-Rom. La première suppose un espace public, déployé selon plusieurs dimensions; le second, un espace privé, qui se réduit pour l'essentiel à l'à-plat d'un écran. Mais tous deux sont habités par un même principe, qui sert obstinément de boussole à Boissier depuis ses premières recherches: une quête d'interactivité, conçue et proposée à partir de l'ordinateur qui en devient par lui-même dépositaire. De sorte que cela revient presque à lui demander une puissance d'imagination équivalente à celle dont Jean Epstein dotait inlassablement le cinéma quand, cinquante ans après son invention, il consacrait et prophétisait à nouveau "l'intelligence d'une machine".<sup>2</sup>

Voilà déjà longtemps que dans un des livres avant-coureurs du temps, Umberto Eco proposait une distinction entre deux modes ou niveaux de "l'œuvre ouverte": soit, entre les œuvres qui, depuis le baroque et le symbolisme, ménagent une ouverture "basée sur une collaboration *théorique, mentale*, du lecteur qui doit interpréter librement un fait esthétique *déjà organisé* et doué d'une structure donnée (même si cette structure doit permettre une infinité d'interprétations)", et des œuvres plus actuelles, qu'il nomme "en mouvement", dont l'ouverture tient à la part vraiment aléatoire d'invention déter-



minée par la collaboration *quasi matérielle* entre l'auteur et le lecteur-exécutant.<sup>3</sup> Eco trouve alors le plus clair de ses exemples dans la création musicale moderne, l'art de la musique favorisant sa perspective, mais aussi dans les arts plastiques (les mobiles de Calder, par exemple, qu'il suffit d'animer d'un souffle). Et c'est dans le projet mallarméen du Livre comme dans le passage qui conduit Joyce d'*Ulysse* à *Finnegans's Wake* qu'il reconnaît, pour la création littéraire, la force transitive dérivant d'un mode à l'autre de l'œuvre ouverte, d'une ouverture de principe à sa puissance obligée. Enfin, s'arrêtant sur le cinéma et la télévision, Eco voit dans les films d'Antonioni, en écho aux incertitudes du roman contemporain, un modèle d'œuvre ouverte; il peut les associer aux possibilités inédites que fait naître à la télévision la prise de vues en direct, qui se présente comme une matrice, sans cesse verrouillée, d'ouverture par improvisation. Dans ce livre déjà ancien, Eco n'envisage pas le cas d'une œuvre en mouvement tenant son invention de la virtualité d'une œuvre ouverte, et surtout se fondant sur le transfert d'un art et d'un régime d'expression à un autre. Sans doute y fallait-il la montée en puissance de l'ordinateur, dont il est devenu l'adepte que l'on sait.

Il faut d'abord saisir comment, très tôt dans son travail, mais peut-être touchant ainsi son origine obscure, Boissier s'est tourné vers Rousseau, multipliant installations et CD-Roms, jusqu'à cet accomplissement et point tournant, *Moments de Jean-Jacques*

Rousseau. Il s'en est expliqué ici et là, pointant les signes par lesquels Rousseau se commente. La nouveauté de son projet, confession devenant portrait, autoportrait, puis dérivant en rêverie, est pour lui si extrême qu'il en appelle à son lecteur comme comptable du tout qu'il lui livre, dans lequel celui-ci serait seul capable d'effectuer un choix, au regard d'une hypothétique vérité de soi. "C'est à lui d'assembler ces éléments et de déterminer l'être qu'ils composent: le résultat doit être son ouvrage. [...] Ce n'est pas à moi de juger de l'importance des faits, je les dois tous dire, et lui laisser le soin de choisir".<sup>4</sup> Cette virtualité, où on peut lire un appel d'interactivité, suppose une imitation du lecteur ("que chaque lecteur m'imité").<sup>5</sup> Celui-ci se trouve ainsi mis en demeure de juger de lui-même comme Rousseau le fait, selon une gageure qui fonde sur l'affect individuel la référence de l'espèce humaine – ce que Barthes finira par nommer, à travers la photographie, "la science impossible de l'être unique".<sup>6</sup> Il est ensuite avéré qu'une telle entreprise est de part en part pétrie de visualité. Rousseau insiste à loisir sur le fait que toutes ses idées "sont en images",<sup>7</sup> et que pour tracer son portrait, il va "travailler pour ainsi dire dans la chambre obscure", selon une sorte de projection d'après nature dont il esquisse le modèle ("il n'y faut point d'autre art que de suivre exactement les traits que je vois marqués"). D'où la proposition dont on peut, à plus de deux siècles d'écart, vouloir capter la leçon aberrante: "C'est ici de mon portrait qu'il s'agit et non pas d'un livre". Enfin, ce livre piqueté d'images sera par là composé de moments. Boissier a cerné dans le texte de Rousseau ce mot qui traduit le rapport entre l'impression autrefois vécue et son exécution présente, et au gré duquel se fixe en tableaux mobiles la fugacité d'un double temps. Le *moment* devient ainsi par excellence une image vacillante, à jamais dilatée et comme déjà toujours arrêtée.

Rousseau s'est penché une fois concrètement sur cette mise en relation des mots et des images. Ce fut à propos des estampes conçues pour *La Nouvelle Héloïse*, dont il a désiré l'exécution. Dans les recommandations adressées à l'artiste, on le voit étendre sa conception de "l'unité du moment" de part et d'autre de l'image supposée pourtant l'exprimer. Une fois, pour la huitième estampe, *Les Monuments des anciennes amours*, où Saint-Preux retrouve Julie dix ans après *Le Premier Baiser de l'amour*, Rousseau transcrit longuement le passage où le paysage se trouve décrit dans le roman, pour que l'illustrateur s'en inspire. Dans chacune de ces douze images, une par une élues, par leur choix même comme par les pressantes suggestions que Rousseau élabore, on sent bien la pression d'un désir matériel de représentation, d'autant plus prégnant que la posture de la lettre favorise moins dans *Julie* que dans un roman ordinaire la peinture des lieux, des visages et des expressions.<sup>8</sup>

Cette passion d'image écrite, ce souci d'image réelle dont les *Confessions* portent l'empreinte, appellent ainsi une lecture orientée par la conception d'un inventaire réalisé de moments. Moments qu'un lecteur d'un genre nouveau deviendrait susceptible, pour une part, de produire, sous l'effet d'une animation interactive induite par l'effet sensible et moral que Rousseau entend susciter chez le lecteur virtuel qu'il s'imagine.

Juin 1728. Rousseau est à Turin. Il a seize ans et s'occupe de façon informelle chez Madame Basile. Le mari est absent, mais la maîtresse de maison est bien gardée, autant par elle-même que par l'inexpérience d'un jeune homme qui fait pourtant tout pour transmettre son emportement amoureux à une femme qui n'y est pas insensible. Un jour, la scène arrive, décrite aux pages 75-76 des *Confessions* où chacun peut la lire, puisque le texte entier de l'édition de la Pléiade figure dans le CD-Rom. Ce serait trop d'en donner le détail: disons que Rousseau, entré dans la chambre de la jeune femme, et croyant voir sans être vu, se livre à un "transport" passionné; que celle-ci, l'apercevant

grâce à un miroir, lui permet, d'un geste retenu, mais sans le regarder, de se jeter à ses pieds, l'arrivée de la femme de chambre dénouant la situation; qu'une main prise, embrassée, et répondant au baiser, reste garant de ce "si doux moment" sans suite, démesurément exalté par le souvenir. Ce n'est pas l'évocation de la scène elle-même, mais son commentaire que Boissier a retenu, pour figurer en rouge dans le texte des *Confessions* et venir occuper, pour peu qu'on clique, la place du "moment".

*C'est peut-être pour cela même que l'image de cette aimable femme est restée empreinte au fond de mon cœur en traits si charmants. Elle s'y est même embellie à mesure que j'ai mieux connu le monde et les femmes. Pour peu qu'elle ait eu d'expérience, elle s'y fut prise autrement pour animer un petit garçon; mais son cœur étoit faible il étoit honnête; elle cédoit involontairement au penchant qui l'entraînoit; c'étoit selon toute apparence sa première infidélité, et j'aurois peut-être eu plus à faire à vaincre sa honte que la mienne. Sans en être venu là j'ai goûté près d'elle des douceurs inexprimables. Rien de tout ce que m'a fait sentir la possession des femmes ne vaut les deux minutes que j'ai passées à ses pieds sans même oser toucher à sa robe.*

En revanche, l'image accompagnant les six demi-écrans que découpe ce texte se présente comme une refiguration de la scène elle-même. L'écran de droite où apparaît la jeune femme (cet emplacement de l'écran varie au gré de la position du curseur et donc de la main qui tient la souris) la montre assise sur un canapé rouge en train de repriser l'ourlet de sa robe imprimée de fleurs roses. Elle est, les yeux baissés, cadrée en plan moyen; son image se reflète dans un miroir dessinant une forme oblique dans le cadre. Elle porte la main à ses cheveux, d'un geste compulsif, et si le curseur part à gauche, elle se recule sur le divan, l'image déjà glissant vers la gauche et cadrant maintenant Madame Basile à la taille; s'avancant sur son siège, elle jette un coup d'œil hors-cadre au miroir et reprend sa couture, interminablement. C'est alors qu'on choisit ou de quitter l'image pour passer à une autre, ou de lire le texte entier de ce moment en pratiquant un mouvement de va et vient d'un bord à l'autre de l'image, qu'on voit alors bien peu; ou qu'au contraire, le texte circulant sans qu'on puisse y prêter une attention réelle, on s'attache pour elle-même à l'image. On peut toujours le faire plus ou moins: par exemple d'un simple mouvement d'oscillation mesuré avec la souris, on peut répéter à l'infini ou le geste qui porte la jeune femme d'avant en arrière sur le canapé ou le regard qu'elle jette à la glace. Si on laisse filer, l'image du début revient, semblable. C'est là que j'apprends que l'attente fait partie du programme, qu'un abandon à ce qu'on voit en change la nature, une certaine rêverie du lecteur devenant condition de l'événement. Si on reste un tant soit peu de temps sur l'écran de gauche après le coup d'œil jeté au miroir par Madame Basile, on verra dans celui de droite, avant qu'elle ne recule sur le canapé, son regard se tourner soudain vers nous, se suspendre un instant et nous adresser un mot indéchiffrable, équivalent du geste par lequel, dans le récit, elle attire Rousseau. Regard qu'on peut rejouer à loisir, sans fin, sans possibilité de l'immobiliser,<sup>9</sup> comme agit une compulsion de souvenir dans l'image mentale.

Un lecteur avisé a aussi remarqué qu'entre les deux passages de gauche à droite, la lumière a changé dans l'écran au miroir, beaucoup plus vive dans le plan où Madame Basile lève les yeux. Cela suppose donc deux prises différentes, combinées par le programme de façon à suggérer un événement du réel et un écoulement du temps. Mais ce temps est un temps purement circulaire puisqu'on peut commencer, presque au



hasard, par l'une ou l'autre extrémité de la boucle. Et même un spectateur innocent comprend que tout ici est ordonné de façon à produire, par un va-et-vient, des boucles de temps. Leur éclatement seul, par le saut de moment en moment, finit par garantir un effet de volume analogue à celui d'une lecture, si on la croit active plus par ses noyaux et son étoilement que selon son ordre avéré.

Il est clair que, maniant la souris et regardant l'image en la transformant, au nom de ce texte confessionnel, je suis appelé à être Rousseau autant que son lecteur et son juge, comme il le souhaitait.

Cette assignation du point de vue se trouve accentuée, grâce à la fiction, à travers un moment prélevé, par le biais d'une note, dans *La Nouvelle Héloïse*: on y voit Rousseau-Saint-Preux s'avancer, de sorte à presque prendre notre regard en otage, vers un télescope monté sur pied face au paysage, et y plonger son œil, relayé par un zoom s'avancant sur le lac. Mais la fiction, ainsi confortée par l'aller-retour naturel entre la confession et le roman, peut aussi s'abandonner plus entièrement à elle-même. Elle forme ainsi d'autant mieux le pendant des moments les plus documentaires de l'entreprise, les "monuments" dédiés à la mémoire de Rousseau, sobrement servis, pour l'essentiel, par un didactique mouvement avant-arrière sur l'objet sélectionné, pratiqué à partir d'un seul cadre stable. Alors qu'à travers les "suppléments", grâce à la formule paradoxale de

leur cadre-écran voyageant incessamment, la fiction peut aller jusqu'à produire de véritables illusions de séquences et de plans. La découverte pressante des éléments et mouvements du corps en est le fondement. Cela éclate dans un autre des six moments choisis de *La Nouvelle Héloïse*,<sup>10</sup> appelé dans *Les Réveries*. Là encore, il faut savoir attendre, pour que le travail croisé des deux trajets conjugués et mis en boucle fasse son plein effet. Six "plans" de Julie et de Saint-Preux – elle dans le cadre de droite, lui dans celui de gauche – permettent ainsi de découvrir d'abord leur corps partiels sur un fond de rochers: elle, poitrine frémissante dans sa robe gris pale, lui bras tendu vers elle; puis, quand Julie se baisse dans le cadre, le regard qu'elle porte hors champ à son amant, s'adressant aussi, au passage, au regard du lecteur, vous, moi, qui manipulons son image; enfin, quand elle se redresse, retrouvant sa position de départ, son bras franchit la barre de ce cadre unique et double, découvrant la figure à mi corps de Saint-Preux frémissant. Telle est la mise en scène qui s'exerce dans le cadre de cette création paradoxale.

De tout cela découle une suite incertaine d'énigmes et de questions. Il est sans doute tôt encore pour savoir vraiment ce qu'elles engagent. Mais on pressent, c'est tout l'enjeu, les vertiges qui s'ouvrent, logique, esthétique, historique, identitaire.

### Manipulation, interactivité

L'interactivité est ici littérale. Un peu comme dans *Immemory*, le chef d'œuvre de Chris Marker, mais avec une innovation informatique autrement plus délicate, Boissier a ménagé au mieux, dans l'approche d'ensemble comme dans la gestion de tel ou tel moment, la part indispensable et toujours surprenante de parcours obligé, et celle qui revient au nouveau lecteur ou spectateur désiré. Jeté au beau milieu du livre et des "moments" qui en captent l'essence présumée, c'est à moi qu'appartient de régler ma circulation, et de prendre le risque des surprises qui m'attendent. Je peux même, si l'envie m'en prenait, lire *Les Confessions* et *Les Réveries* en leur entier, dans le texte établi pour la Pléiade, et selon sa pagination, amputé seulement de tous les appels de notes renvoyant à l'immense appareil critique remplacé ici par quelques notes modestes permettant d'inclure dans le parcours *La Nouvelle Héloïse*, mais aussi *L'Emile* et *Le Contrat social*, et jusqu'au *Discours sur l'origine des langues*. Je peux suivre ainsi, au fil du texte, les plages rouges des "moments", comme je peux les enchaîner selon leur position dans la "chronologie" de Rousseau. Je peux surtout, et les imprévus de la manipulation y entraînent, dériver de moment en moment, au gré des mots clefs jaillissant du texte, appels ouvrant chacun un réseau plus ou moins vaste de possibles (on compte 84 mots-clefs, multipliés par leurs occurrences variables). Parmi eux frappent les "shifters", pronoms personnels et possessifs, et ce "shifter par excellence, le pronom 'je'",<sup>11</sup> ici garant de la confession-réverie. Il revient en mémoire que dans l'usage des *shifters* associés à des prénoms, soit pour Rousseau les noms des femmes désirées, Barthes entrevoyait la langue utopique d'une collectivité librement réglée par "la fluidité amoureuse".

Le charme déroutant des manipulations interactives tient à leur détail, aux franchissements de la barre surtout, puisqu'en passant d'un écran à l'autre, on change de plan sans changer de plan. Mademoiselle de Breil est curieusement penchée dans le cadre, les yeux baissés, sur un fond de balcon et de branchages, et je découvre dans l'écran de droite la table devant laquelle elle est assise. Mais ce n'est qu'au second passage qu'elle me jette un œil et un demi sourire, et qu'à droite de l'eau est versée dans son verre et l'éclabousse.

Madame Dupin me regarde d'un sourire automatique, animée d'un mouvement étrange, une main est posée sur son épaule. Si je vais à droite, elle se tourne et suit du regard un adolescent en roller qui s'éloigne d'un mouvement exagéré et revient et que, si vite aille ma manœuvre, je peux seulement retrouver à gauche trop brusquement, en plan rapproché, me fixant des yeux; et il ne repart, mais cette fois pour passer hors-scène, par la gauche, que si je glisse à nouveau vers la droite, découvrant Madame Dupin en retrait, puis le même espace vide où s'engouffrait l'adolescent, qui semble un des masques, une des *personae* du jeune Rousseau. Et ainsi de suite en boucle, selon un principe d'éternité qu'il m'appartient seul et à tout instant de briser, pour ailleurs mieux recommencer.

Partout, ainsi, les interactions surprennent, plus ou moins, avec le sentiment très fort que c'est la main alliée à l'œil qui les produit, quelque soit le savoir du programme. Devant la chambre de Rousseau à l'île Saint-Pierre, il suffit d'attendre un peu pour qu'avant le départ du mouvement arrière commandé par le déplacement du curseur, la porte moirée où se trouve inscrit le nom de l'écrivain s'anime d'un léger mouvement troublant par lequel, on le comprend ensuite, elle s'est refermée.

J'entre ainsi dans un temps circulaire et fragmenté, au rythme de mon corps épousant un programme qu'il me semble inventer, comme à l'intérieur d'un livre dont les pages d'images se creuseraient pour me précipiter dans un temps inconnu. Un temps d'intermittences qui voudrait approcher, par des moyens calculés, des états intermédiaires entre lecture et projection, en incorporant des composantes de la vie mentale propre à chacune de ces deux situations.

## L'entre-mouvement

On commence seulement à comprendre que le cinéma n'aura été qu'une solution parmi d'autres au problème posé par l'invention de l'image animée. Si le "logiciel" cinématographique, dit Boissier, peut tenir dans la formule "24 images chronologiques par seconde",<sup>12</sup> on sait à quel point l'invention du cinéma moderne s'est focalisée, de Rossellini à Godard, de Marker à Antonioni, de Truffaut à Bergman, sans parler d'innombrables cinéastes expérimentaux, autour de l'image arrêtée et de ses avatars, à l'intérieur même de la situation de projection réglée par son dispositif. On sait aussi que, doublé par les "nouvelles images", de la vidéo à l'infographie, le cinéma tend aujourd'hui d'autant plus à faire retour sur ses origines et son archéologie, pour éprouver sa singularité à l'intérieur d'une histoire plus vaste que la sienne, au fil de laquelle des images ont été assemblées et montrées selon des "logiciels" moins fixés et historiquement moins fortunés. Par exemple, la chronophotographie de Marcy, dont Boissier se réclame, notant qu'elle est à la fois "une estampe photographique et une potentialité d'image en mouvement". Ce retour en avant tient aussi à des considérations tactiques sur les limites de mémoire et de rapidité des machines, qui favorisent des séquences "pauvres", limitées en nombre d'images et récursives. Mais l'essentiel semble plutôt un changement de stratégie, dès lors qu'avec l'ordinateur toutes les fonctions obligées, d'ordre et de cadence, se trouvent devenir variables: "L'ordonnement des images, la vitesse de leur affichage sont modulables, non seulement dans ce qui peut continuer à relever d'une saisie sur le réel, mais dans la ressaisie qu'opère une lecture interactive".

Si bien qu'au fil de ces "moments", c'est éprouver la puissance paradoxale d'un entre-mouvement qui devient l'expérience décisive. De la prise de vue réelle, effectuée sur les

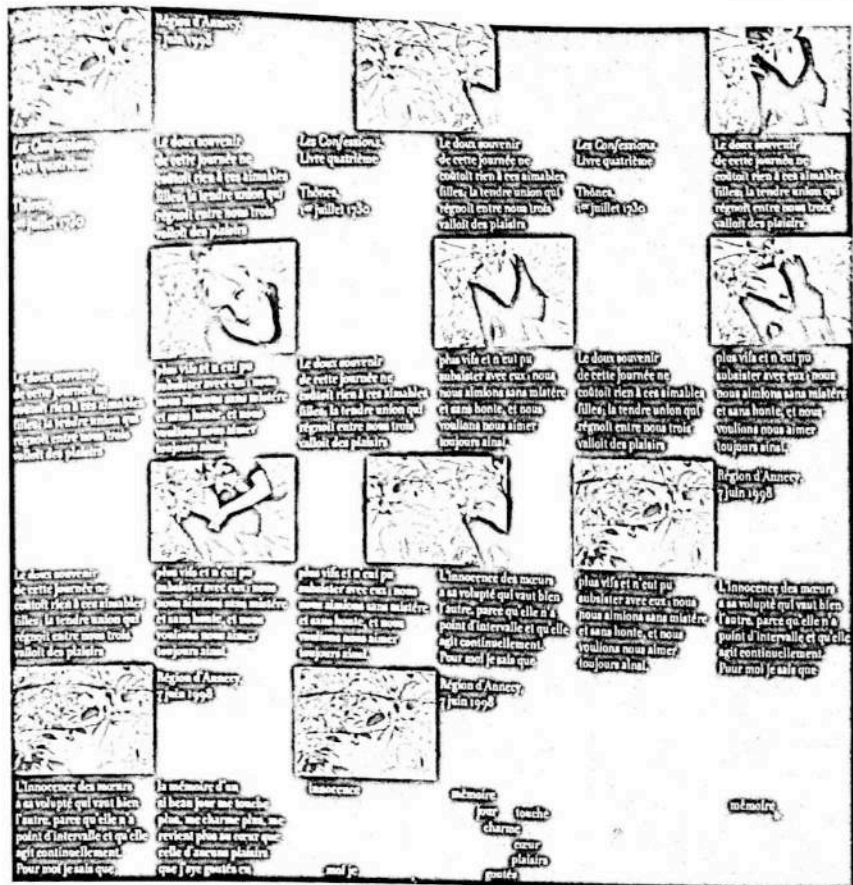


lieux mêmes, dans des lieux fictifs analogues ou en studio, le programme ne conserve en moyenne qu'un photogramme sur dix, souvent moins, quelquefois presque tout en des instants privilégiés. C'est dire qu'il module, musicalement, une image à mobilité variable, qui tient son étrangeté et sa force – on pensera aussi bien: sa naïveté – de la série des écarts qu'elle entretient continuellement avec la norme convenue de la reproduction du mouvement, et ainsi avec elle-même.

## Les modèles

Le destin de cette image tient avant tout à celle des corps qu'elle sert, des figures qu'elle met en jeu, des acteurs qu'elle met en scène. C'est bien sûr là qu'on l'attend, avec un mélange d'excitation et de scepticisme, et un sentiment de possible indignation. Déjà, dans *Flora Petruscularis*, installation et CD antérieurs, Boissier avait approché cette passion du moment en concevant des "estampes interactives", avec des actrices surtout, filmées en temps réel et réanimées selon le principe d'une économie chronophotographique métamorphosée par l'ordinateur. Mais deux traits accusaient alors le caractère d'estampe. Les actrices étaient habillées en costumes d'époque, entourées d'objets culturellement datés. Ensuite, du filmage en temps réel, n'étaient conservées que très peu d'images, une sur cinquante ou cent, assemblées dans de courtes séquences en boucle conçues à partir d'un fragment de texte et d'un objet fétiche provoquant un geste et interprétés par trois "plans" – le tout se déroulant sur deux écrans où ces "plans" se redoublaient à l'identique et se succédaient, au gré des mouvements de la souris ou d'un trackball. Si bien que l'artifice était grand, par rapport à toute référence au mouvement réel, ou au moins au mouvement tel que le cinéma le restitue. Il s'opérait dans chaque plan une sorte de cristallisation étrange, à la limite des refigurations de la peinture, auxquelles leur animation, à la fois brusque et suspendue, conférait un caractère expressionniste. Les corps vivants, individués, avec leur imprescriptible "grain de réel", montraient aussi un automatisme de marionnettes. Là gisait le trouble, mesuré à cette abstraction. Alors que dans *Moments* on demande beaucoup plus à la "vie", à la croyance dans l'identité des corps, aux puissances sourdes de l'identification.

D'autant que Boissier a opté ici pour une vision vraiment contemporaine. Ce sont des corps d'aujourd'hui, pour la plupart très jeunes, par instants presque "mode", qui ont été choisis pour jouer les personnages des *Confessions* ou de *La Nouvelle Héloïse*. Et la distribution n'a pas craint de vrais décalages. C'est ainsi une jeune japonaise qui a été choisie pour incarner madame d'Houdetot, l'amour le plus vif de Rousseau, entrée en tiers dans la création de Julie. C'est elle que je vois, le 28 juin 1998, puisque les dates de tournage sont portées en regard des dates d'époque, dans un parc bruissant de cris d'oiseaux, avec ses longs cheveux bruns déployés, sa chemise violette, me regardant, asphyxiée de larmes, se tournant, quand je déplace la souris sur la droite, pour saisir d'un geste mécanique une petite branche, le son d'une cloche éclatant au loin pendant que le plan se fixe sur le sous-bois mais résonne encore en off de la respiration haletante et des pleurs contenus. Le mouvement même des feuilles que j'observe n'est pas un "vrai" mouvement, comme l'image-cinéma me le restituerait; mais pourtant ces feuilles bougent, sans doute pas exactement comme aux yeux de Méliès lors de la projection du *Gôûter de bébé* (encore qu'aujourd'hui, sur les vieilles copies...), mais déjà plus comme les corps d'hommes et d'animaux dans les "films" de Marey.



Comment nommer ces acteurs fragmentaires d'un scénario qui s'accomplit seulement dans les textes que leurs images accompagnent, ces acteurs dont les gestes, les regards ont toujours quelque chose de plus ou moins intermittent et de dénaturé, et qui pourtant me sollicitent, de corps à corps, comme de vraies personnes d'illusion? Ce sont des *modèles*. Boissier se réclame du mot,<sup>13</sup> qui vient droit de Bresson. On est frappé, relisant les *Notes sur le cinématographe*, de voir combien les propositions de Bresson consonnent parfois avec une entreprise qui semble si étrangère à son art, pourvu qu'à la machine enregistreuse de la caméra on ajoute l'ordinateur qui en transforme les données, décuplant le travail d'artifice que le cinématographe se donne comme règle pour atteindre la pensée de la vie par une automatization des corps. "Modèle. Beau de tous ces mouvements qu'il ne fait pas, qu'il pourrait faire". "Modèle. Devenu automatique, protégé contre toute pensée". "Modèles. Mécanisés extérieurement, vierges intérieurement". "Modèle. Retiré en lui-même. Du peu qu'il laisse échapper, ne prends que ce qui

te convient". Et ceci, qui selon l'énigme des termes, semble viser un au delà des apparences: "Films de cinématographe. Emotionnels, non représentatifs." En un sens, Boissier ne fait que pousser à son extrême conséquence l'exigence de "fragmentation" postulée par Bresson contre la représentation, quand celui ci demande de "voir les êtres et les choses dans leurs parties séparables". Et souvent, devant ces êtres étrangement fixes et agités dont il produit pour une part le mouvement dénaturé, le lecteur spectateur se dit à quel point il a le sentiment de "retrouver l'automatisme de la vie réelle".<sup>14</sup>

S'il faut vraiment nommer ces êtres et ces corps dont la plus vive preuve d'existence est la trace qu'ils laissent, l'empreinte si particulière dont ils frappent et orientent la mémoire, on dira que ce sont des modèles de modèles, les modèles d'un autre cinéma dont on ignore encore presque tout, tellement l'idée même de "cinéma interactif", oscillant entre la lecture en chambre et la visite de chambres de vision dans les musées, est étrangère au dispositif de projection du cinéma. Si ce n'est que la dissection du cinéma, précipitée par la télévision et le magnétoscope, trouve aujourd'hui une fin naturelle dans l'ordinateur. C'est la même machine qui permet de concevoir les modèles d'un autre cinéma, et de transformer en quasi-modèles les figures vivantes de l'art du cinéma, soumis à une capacité d'intervention sur le défilement de ses images, pour laquelle il n'avait pas été conçu.

## Le son, l'image

L'autre cinéma tel que *Moments* le livre touche une limite qu'il se donne par un divorce entre le dialogue et le son. Pour accompagner une image soignée, d'une grande vitalité analogique à travers ses dénaturations du mouvement, Boissier a fait le choix de sons riches et présents, s'arrêtant au bord d'un dialogue qui n'arrive presque jamais. Madame Basile, on l'a vu, lance une exclamation improbable qui meurt dans son geste; Mlle de Breil pousse un cri quand l'eau déborde du verre et la mouille. On entend la toux du jeune homme à qui Mlle Serre tend un autre verre. Et le bruit des rollers de l'adolescent qui entoure Madame Dupin. Mais pas un mot de plus. Quatre fois, cependant, la mise en scène a risqué des mots, presque des phrases, trois fois en voix off ou en italien, et une fois amorcé sur les lèvres de Mme d'Épinay les mots fameux par lesquels elle accueille Rousseau à l'Ermitage. C'est pointer où se situe la frontière d'une tentation inéluctable. En revanche, les bruits attachés aux objets sont toujours très présents: eau versée dans un verre; glaçons qui s'entrechoquent dans l'autre. Les ambiances, de ville et de nature, sont accentuées. Et le bruit qui émane des corps, souffles, respirations, halètements, est très prégnant. Seul le dialogue se suspend.

On imagine deux raisons. La première tient au projet lui-même, à son sujet. Le texte de Rousseau est supposé parler tellement de lui-même qu'il serait vain, peut-être sacrilège, d'y ajouter et par là d'y retrancher quelque chose. Les allers-retours entre le texte et l'image, la voix narrative adressée en première personne au lecteur et répercutée à travers maints signes, des regards surtout, dans nombre de moments, sont des priorités qui auraient souffert de voix trop réelles, impuissantes à forger le lien entre le XVIII<sup>e</sup> siècle et le XXI<sup>e</sup>. Les rares mots risqués appartiennent donc au récit. Mais une raison plus profonde tient au traitement des corps, qu'on voit mal accueillir de vraies phrases alors que leurs images sont faussées. Et on ne fausse pas le son. Le cinéma a aussi rencontré ce problème dans nombre de ses marges et de ses moments, en laissant surtout

aux emportements de la fiction comme aux équivoques de la supposée non-fiction la capacité de le résoudre. Mais il semble que l'autre cinéma ne puisse pas éviter de lui donner un jour un tour nouveau.

## L'image, le texte

Il faut enfin dire à quel point la manipulation rend sensible l'interaction vivante du texte et de l'image. Sans parler de l'aller-retour entre les livres constellés de rouge et les moments développés, cette relation se vit sur deux modes. Le premier est le brouillage qui, de l'image au texte du moment, s'étend à proportion du fait que c'est en passant d'un écran d'image à l'autre qu'on feuillette le texte. Ils bougent ainsi ensemble, et ce double mouvement difficile à contrôler crée entre eux un lien opaque mais sûr. Le second mode tient à la réalité du texte lui-même, qui passe d'un texte lu à un texte vu, à cause de sa mise en écran et de sa circulation, mais surtout grâce à l'étoilement dont de façon soudaine et souvent, pour le lecteur, involontaire, il est l'objet sitôt que le curseur glisse et le touche. Ainsi éclatent par exemple, au cours de l'échange entre Julie et Saint-Preux dans les rochers, les mots-clefs: "je/cœur/lieux/monde/image", par lequel le texte vire à la constellation.

Mais c'est au travers de l'installation que le texte, projeté, prend vraiment la figure d'une image. Boissier l'a réalisé avec *La Deuxième promenade*, conçue à partir de moments nés des *Rêveries*.<sup>15</sup> Là, le visiteur voit d'abord, sur un mur, des phrases aux proportions immenses. Puis, s'il entre dans la chambre, s'assied sur la chaise qui l'attend, s'attache aux images diffusées sur la table et que sa main même, cette fois, directement, gouverne, il aperçoit par la fenêtre, en contrepoint de cette image que son corps lui semble lire, et ainsi au gré d'une sorte d'inversion fantastique, le texte projeté sur le mur, image, ciel de mots.

Voir le texte, en faire une image, voilà ce que Mallarmé prophétisait au titre du Livre, ce dont *Un Coup de dés* a donné l'exemple et communiqué l'idée. Par une coïncidence qui n'est pas de hasard, voilà aussi comment, à peine quelque mois après avoir déployé son poème dans l'espace de la revue *Cosmopolis*, Mallarmé répondait à une enquête sur le livre illustré, avec ce charme unique des paradoxes concentrés dont il eut l'art comme personne: "Je suis pour – aucune illustration, tout ce qu'évoque un livre devant se passer dans l'esprit du lecteur: mais, si vous remplacez la photographie, que n'allez-vous droit au cinématographe, dont le déroulement remplacera, images et texte, maint volume, avantageusement".

Ainsi, pour sauver l'idéalité du livre, sa pure valeur d'imagination, Mallarmé entrevoit un double à la formule écartée du livre illustré, dans la technique, à peine un art, le cinéma qui vient de s'inventer. Par là, Mallarmé soustrait apparemment l'art d'écrire à la pression d'images qui n'a cessé de se développer au fil du siècle, tant grâce à l'invasion des techniques et des dispositifs qu'à l'intérieur des livres mêmes. Mais il l'accueille à sa façon, traitant, le premier, par ce qu'il nomme à Valéry "un acte de démence",<sup>16</sup> la page comme image. Ce clivage et ce saut engagent à long terme deux mouvements opposés. D'un côté, le geste de Mallarmé s'incorpore en dépit de lui-même dans la grande aventure avant-gardiste de livres illustrés dont l'Art Nouveau lance la mode, ou dans les futurismes et le surréalisme, qui vivront avec une intensité nouvelle les allers-retours entre texte et image. Mais à l'inverse, dans la vision de Blanchot, lecteur de Mallarmé par

excellence, ce geste connaîtra un épurement extrême. Accordant à l'image un privilège absolu dans sa conception de l'espace littéraire, Blanchot en capte l'énergie fascinante au profit exclusif du livre comme pure écriture; son œuvre est ainsi le lieu du constant retournement de l'image dans les mots grâce auxquels elle s'efface. Aussi est-on est frappé que, relevant les effets discordants longtemps produits par Rousseau chez tant de ses lecteurs, Blanchot souligne ce qu'il y aurait chez celui-ci de "mystérieusement faussé", et en conclut: "J'ai toujours soupçonné ce vice profond et insaisissable d'être celui auquel nous devons la littérature."<sup>17</sup> Avec Rousseau naît ainsi quelque chose qui auparavant n'avait pas de nom, et que ne désignait pas le mot "littérature": cette force terriblement mélancolique qui faisait dire à Barthes que Voltaire était "le dernier des écrivains heureux."<sup>18</sup> Il sera donc d'autant plus saisissant de voir Rousseau devenu aujourd'hui le héros médiateur d'un cinéma interactif au travers duquel se cherche à nouveau une pensée du livre comme livre d'images. Comme si, en Rousseau, tout avait été ouvert, conflictuellement, d'emblée et à jamais.

D'un tel tournoiement irrésolu peut-être trouve-t-on chez Barthes la ligne de fuite, le réseau utopique. Il disait, suivant Mallarmé: "J'ai une maladie: je vois le langage".<sup>19</sup> Au seuil de l'autoportrait fragmenté où il notait cela, Barthes avait placé des images personnelles, maintenues en marge, sciemment coupées de l'écriture, d'autant plus souveraines. Dans *La Chambre claire*, des photos qui le touchaient par leur "punctum", leur vertu propre d'affect, tournaient autour de l'image invisible et suprême de sa mère morte-vivante. Il y répétait qu'il avait pris parti pour la Photographie contre le Cinéma. Mais il soulignait ce moment qui l'avait ému aux larmes, dans le *Casanova* de Fellini, quand le héros danse avec la jeune automate, lui faisant ressentir un lien intime entre la Photographie et la Folie, et avec la Pitié, retrouvant Nietzsche et, sans alors le dire, Rousseau.<sup>20</sup> Peu avant, Barthes avait écrit un de ces articles cursifs dont il avait le secret, sur Voltaire et Rousseau, à nouveau.<sup>21</sup> Il y citait la *Deuxième promenade*, et insistait sur l'idée de *moment*, dans lequel l'*ego* se dissout: "C'est le moment qui est subjectif, individuel, ce n'est pas le sujet, l'individu: thème encore si obscur (tout un avenir devant lui) qu'on le voit travaillé, aujourd'hui, courageusement, par Deleuze." Il soulignait encore que la notation de Rousseau – depuis devenue un des "moments" de Boissier, quand celui-ci ignorait tout de ces remarques – relevait d'"une sorte de sur-avant garde", faisant "entendre la musique de quelque chose que nous ne connaissons pas encore". Barthes reprenait là, de façon étonnamment proche, une idée paradoxale qu'il avait tenté de cerner huit ans plus tôt à travers l'image soustraite au film arrêté: le photogramme. Il y découvrait, au-delà de la signification, un "sens obtus", de nature affective, "troisième sens", annonçant le futur "punctum". Il visait par là aussi "le filmique".<sup>22</sup> Il écrivait que "le filmique, très paradoxalement, ne peut être saisi dans le film 'en situation', 'en mouvement.' Mais "le filmique d'avenir", irréductible à la photographie comme à la peinture auxquelles manque "l'horizon diégétique", supposait cependant un mouvement singulier: plutôt qu'animation, flux et copie, "l'armature d'un déploiement permutatif". A travers le photogramme et au-delà de lui, Barthes désignait ainsi, de façon quasi impossible, un entre-deux de l'immobile et du mouvement, supposant une mutation de la lecture dans l'art des images, en écho au "plaisir du texte" dont il commençait à entrevoir le caractère de permutation généralisée.

A ces pulsions variables, obstinées, emboîtées l'une dans l'autre et devenues de plus en plus indémêlables dans l'art d'aujourd'hui, *Moments de Jean-Jacques Rousseau* vient faire écho. Continuant l'échange de discours amoureux mené depuis deux siècles entre

*La Nouvelle Héloïse* et *Werther*, cet objet de dialogue sans équivalent figure une des traces visibles d'une utopie recevant de nouvelles machines un début de réalité.

- 1 Ce texte est paru associé à celui de Jean-Louis Boissier dans la plaquette accompagnant le CD-Rom J.-L. Boissier, *Moments de Jean-Jacques Rousseau* (Paris: Gallimard, 2000). Nous le republions ici avec l'aimable autorisation des éditions Gallimard.
- 2 Le petit livre de J. Epstein portant ce titre date de 1946. Il a été repris dans ses *Écrits sur le cinéma* (Paris: Seghers, 1974).
- 3 U. Eco, *L'Œuvre ouverte* (Paris: Seuil, 1965), p. 25.
- 4 J.-J. Rousseau, "Les Confessions", Livre IV, in *Œuvres complètes*, I (Paris: Gallimard, 1959), pp. 174-175.
- 5 J.-J. Rousseau, "Ebauches des Confessions", in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1155. L'orthographe des citations de Rousseau est celui du texte de cette édition, adopté dans le CD-Rom.
- 6 R. Barthes, *La Chambre claire* (Paris: Gallimard, 1980), p. 110.
- 7 J.-J. Rousseau, "Les Confessions", op. cit., p. 174.
- 8 J.-J. Rousseau, "Sujets d'estampes", appendice de *La Nouvelle Héloïse*, *Œuvres complètes*, op. cit., II, p. 761 et suivantes.
- 9 On s'aperçoit qu'on peut en fait pratiquer un faux arrêt sur image en bougeant brusquement la souris de l'image vers le texte. Mais il ne dure pas, et ce n'est une mini-faible dans la logique du programme, qui aurait pu faire le choix d'un véritable arrêt et a préféré s'en garder.
- 10 Ce "moment" correspond à la huitième estampe de *La Nouvelle Héloïse*, "Les Monuments des anciennes amours".
- 11 R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* (Paris: Seuil, 1975), pp. 168-169.
- 12 J.-L. Boissier, "L'Hyper-estampe comme tentative", *Nouvelles de l'estampe* (janvier 2000). Les citations qui suivent viennent de ce texte.
- 13 Dans un entretien pour Canal+ (mars 2000), il parle de "Rousseau actualisé dans des modèles et des paysages."
- 14 R. Bresson, *Notes sur le cinématographe* (Paris: Gallimard, 1995). Ces citations se trouvent respectivement à pp. 112, 110, 87, 60, 100, 93, 70.
- 15 Cette installation a été montrée au Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing, 1999, et au Centre pour l'image contemporaine, Saint-Gervais, Genève, 1999.
- 16 P. Valéry, "Un Coup de dés", in *Variété II* (Paris: Gallimard, 1930), p. 180.
- 17 M. Blanchot, "Rousseau", in *Le Livre à venir* (Paris: Gallimard, 1959), p. 53.
- 18 R. Barthes, "Le Dernier des écrivains heureux", in *Essais critiques* (Paris: Seuil, 1964), p. 94.
- 19 R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 164.
- 20 R. Barthes, *Communications*, n° 36 (1982). Il y rappelle que la pitié est posée dans le "Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité par les hommes comme fondement de la science du sujet singulier" (pp. 115-116). Voir ainsi la thèse de J. Leenhardt dans son bel essai, "La Photographie, miroir des sciences humaines".
- 21 R. Barthes, "D'Eux à nous", *Le Monde* (7 avril 1978), repris dans ses *Œuvres complètes*, tome III (Paris: Seuil, 1995), pp. 822-823.
- 22 R. Barthes, "Le Troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein", *Cahiers du cinéma*, n° 22 (juillet 1970); repris dans R. Barthes, *L'Obvie et l'obtus* (Paris: Seuil, 1982).

L'emploi de la bande-vidéo s'affirme en Italie au début des années 70, avec un certain retard par rapport aux autres pays européens (l'Allemagne en particulier) et aux Etats Unis.

C'est dans ce contexte que Maria Grazia Biccocchi lance à Florence, en 1973, l'activité d'art/tapes/22, qu'elle va diriger jusqu'en 1977. art/tapes/22 est alors un centre international de production et de diffusion des différentes expressions de la culture artistique contemporaine sous forme de bande vidéo. Luciano Giacari en donne la définition suivante:

*La bande magnétique enregistrée électroniquement, constituant le support matériel de l'artiste (au même titre que le papier, la photo, le film). La bande vidéo constitue en effet l'œuvre elle-même: l'exemplaire peut être unique ou avoir un tirage plus ou moins limité.*

art/tapes/22 fut également un lieu de passage pour les artistes (comme Nam June Paik) et de permanence (comme pour Daniel Buren), à l'instar de l'Electronic Kitchen à New York. Ceci fut initié par Steina et Woody Vasulka: il était un laboratoire et un centre de production (qui réunissait aussi bien les artistes, les techniciens et les équipements) et surtout une structure ouverte, flexible et multifonctionnelle.

En ce qui concerne la diffusion de la culture vidéo, art/tapes/22 a participé à des foires internationales d'art (comme, par exemple, la Foire de Bâle) et a organisé des expositions parmi lesquelles *Americans in Florence: Europeans in Florence* en 1974 avec la collaboration de David A. Ross.

art/tapes/22 fut aussi un centre de distribution de bandes vidéo à travers un réseau de galeries (je pense notamment à la collaboration avec Leo Castelli et Ileana Sonnabend, *Castelli-Sonnabend Videofilms Corp.*), mais également un centre d'archives. En 1977, art/tapes/22 est dévolue au corpus des œuvres de l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee La Biennale de Venise, alors que la situation apparaît comme difficile et complexe. Entre la constatation de l'impossibilité économique de poursuivre l'activité de production et l'évidence des questions d'ordre esthétique et éthique (entre autres: "la non signature de l'auteur", la "propriété" de la matrice, la valorisation du corpus, la préservation pratiquée simplement comme un processus de transcription sur des supports technologiquement mis à jour, etc.), Maria Gloria Biccocchi a su garder l'identité même de l'œuvre du corpus, au-delà des idiolectes des artistes. Il s'agit d'une identité "inactuelle", "à contre temps", "anachronique" et néanmoins au plus près de ce qui se passe dans les arts visuels contemporains. Le corpus d'art/tapes/22 – dans sa

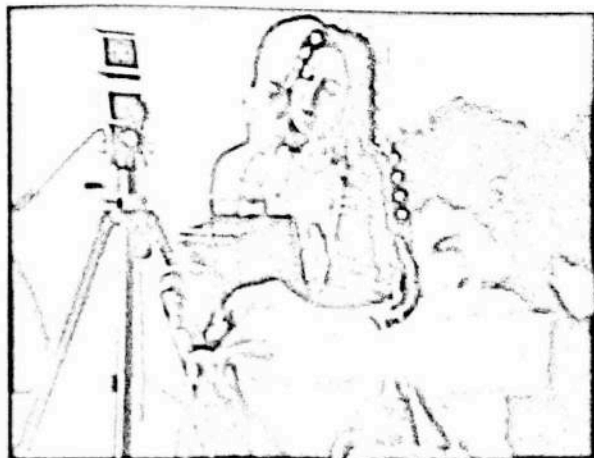


Fig. 1 - Jean Otth, *Portrait de Laura Papi* (1973)

“distance” technologique et esthétique (étymologiquement parlant, même si aujourd’hui on n’écoute ni ne regarde plus comme dans les années 60 ou 70) et surtout dans son “obsolescence” – révèle des formes d’expressivité se rapportant d’un côté à la “mémoire” – la naissance de l’art vidéo documentée par les bandes vidéo des artistes tels que Joseph Beuys, Vito Acconci, Joan Jonas, Rebecca Horn, Jannis Kounellis, Alighiero Boetti, Bill Viola, etc. – et d’un autre côté à une “présence projective” dans l’art vidéo contemporain.

Le processus d’obsolescence technologique (des supports et des appareils de “lecture”) ainsi que la couverture médiatique (je pense notamment aux modalités discutables de présentation des bandes-vidéo pendant les années 60 et 70 dans des endroits aussi importants que les musées) concèdent aux œuvres de cette période une certaine force et une capacité “d’auto connaissance” que la vidéo installe dans le domaine de l’art contemporain. Il ne s’agit pas de problématiques d’ordre historique tout court (d’une histoire de l’art), mais aussi de problématiques d’ordre philosophique (je me réfère à la dimension conceptuelle impliquée par ce que Rosalind Krauss a défini comme “post-médialité”).

Aujourd’hui, l’histoire des œuvres d’art/tapes/22 se prolonge, depuis qu’on a reconnu la nécessité de préserver les bandes vidéo de la détérioration du support magnétique, d’où l’intervention de préservation digitale du laboratoire *La Camera Ottica* de l’Université de Udine. Ce travail a pour but de rendre à nouveau “visibles” (dans le sens littéral) les bandes-vidéo d’art/tapes/22 en limitant le processus dégénératif de la matière du support (la bande magnétique) à travers la transcription des contenus audiovisuels. Ainsi, en assurant leur transmissibilité on non seulement définit l’aspect mémoriel (en tant que documents historiques), mais on a également réactualisé l’existence même des bandes vidéo (en tant qu’œuvres). C’est une actualité nouvelle du *corpus* d’art/tapes/22 à travers laquelle il a été possible de “re-voir” la présence et le rôle joué par la bande vidéo dans les domaines de l’art contemporain.





Fig. 2 - Urs Lüthi, *Self-Portrait* (1974)

La bande-vidéo a comme conséquence inéluctable la détérioration. Contrairement aux autres arts contemporains, la détérioration du support des œuvres d'art/tapes/22 est sans doute plus une limitation technologique de l'époque, qu'une composante structurale prévue et programmée par les œuvres elles-mêmes. L'intervention de l'équipe de restauration et de préservation établit également un choix qui soulève des questions de méthode, de pratique, et de protocoles différents, qui impliquent des principes théoriques divers. En ce qui concerne la recherche, le travail de préservation sur le *corpus* d'art/tapes/22 a donc nécessité non seulement d'une série d'interventions techniques et philologiques (la récupération des équipements d'époque pour la "lecture" de la bande magnétique), mais aussi de toute une série de questions et de problèmes théoriques liés à des macro thèmes historiographiques, sociologiques, technologiques, sémiotiques et esthétiques.

Sur le plan historiographique et médiatique, il faut souligner avant tout que:

- a. La bande-vidéo s'affirme à travers un usage "autre" du medium télévisuel;
- b. La bande-vidéo est liée au cinéma expérimental (notamment au "cinéma d'artiste"), au cinéma "underground" (en particulier au "cinéma structuraliste")<sup>1</sup> et aux premières recherches artistiques dans le domaine de l'art numérique;
- c. La bande-vidéo anticipe l'art vidéo.

L'art vidéo est une forme artistique née tout d'abord du dispositif de communication télévisuelle, duquel il est devenu progressivement autonome. Les premières interventions d'art vidéo ont eu pour "objet" de déconstruction les moniteurs et leurs images télévisuelles. Cette déconstruction a été physique (le geste de couper le moniteur en deux morceaux ou de couvrir l'écran avec des peintures acryliques, par exemple) et "linguistique" (la manipulation ou modification du signal, tout simplement avec un aimant sur le tube cathodique).

L'entrée de la technologie dans le domaine de l'art, annoncée par le Futurisme, peut

être interprétée de deux façons différentes: la première, qui nie la valeur expressive de la technologie, se fonde sur la tradition de la philosophie européenne de l'art; l'autre – venant des Etats-Unis et s'appuyant sur les théories de Marshall McLuhan – affirme, au contraire, la primauté du moyen technologique.

Dans cet environnement, le choix de la bande-vidéo a suivi deux directions principales: l'usage de la technologie comme "moyen" (pour Jannis Kounellis, Alighiero Boetti, etc.) et l'emploi de la technologie en tant que "langage" (Bill Viola, Les Levine, Jean Otth, etc.). Mais, il faut aussi souligner que parmi ces deux extrêmes, se trouve toute une gamme de situations intermédiaires.

Il est certain que la standardisation des technologies vidéographiques a entraîné une différence entre "haute" et "basse" définition des images qui correspond à une diversité plus nette entre emploi non professionnel et emploi professionnel, par rapport au cinéma expérimental.

La plate-forme technologique d'art/tapes/22 a été configurée avec des systèmes d'enregistrement vidéo en demi-pouce. Il s'agit, comme dans toutes les technologies non professionnelles, d'un usage qui ne permet pas le contrôle électronique du synchronisme. Dans la première phase,<sup>2</sup> celle du montage, ce manque de contrôle a déterminé l'impossibilité d'intervenir sur les images, sauf pour en ralentir ou accélérer le flux. Les techniciens et les artistes, parmi lesquels Bill Viola – qui fut le directeur de la section technique d'art/tapes/22 – montaient les œuvres vidéo "artisanalement" avec deux magnétoscopes. Les deux appareils étaient activés manuellement, les bandes vidéo étaient enroulées pour un laps du temps déterminé avant le point de montage. Tout cela était mesuré en pouces et marqué sur la bande magnétique avec un crayon gras. Il suffisait d'activer la touche d'enregistrement au moment où les deux magnétoscopes étaient en marche pour réaliser le montage. "Le montage", comme soutenait Viola, "était un art manuel".<sup>3</sup>

La qualité technique des images était inévitablement "basse" et soulignait, une fois de plus, la différence entre l'emploi amateur et l'emploi professionnel (différence due aux prix élevés des instruments de montage et de post-production).

La période comprise entre la fin des années 60 et le début des années 70 est le moment où la diffusion et l'accès aux technologies (soit cinématographiques soit vidéographiques à bas prix) a donné lieu à une complexité inter-linguistique. Celle-ci s'est manifesté, pour la première fois, entre deux formes audiovisuelles du langage, c'est-à-dire, l'intersection du cinéma expérimental et de l'art vidéo naissant.

En Italie, la perception critique des relations entre le cinéma expérimental, y compris le cinéma d'artiste, et l'art vidéo naissant, peut se résumer de la façon suivante: d'après Maurizio Calvesi,<sup>4</sup> l'art vidéo trouve son origine dans le "film d'artiste"; pour Alberto Farassino<sup>5</sup> le cinéma d'artiste, ou le "cinéma des peintres", tend à se confondre avec l'art vidéo. Silvia Bordini<sup>6</sup> de son côté, observe elle aussi une continuité entre le cinéma d'artiste et l'art vidéo. De la même façon, Vittorio Fagone<sup>7</sup> soutient que le cinéma d'artiste et la vidéo coexistent au sein des pratiques des auteurs du début des années 70. Selon Adriano Aprà,<sup>8</sup> la recherche entamée par une certaine vidéographie prolonge (bien que de façon distincte) une phase particulière de la cinématographie expérimentale. On pourrait l'apercevoir dans les migrations figurales qui occurred entre le cinéma et la bande-vidéo. Celles-ci sont illustrées soit par une dimension figurative (comme dans les cas de *Self/Portrait*, 1974, Fig. 2, de *Morire d'amore*, 1974, di Urs Lüthi, de *Girl Behind Partition*, 1975, de Ylona Aron, etc.), soit par une dimension abstraite (dans les cas de *The Queen of the South*, 1974, Fig. 3 de Alvin Lucier et de *Soundsize*, 1975, Fig. 5 de Steina et

Woody Vasulka, etc.), soit encore par une dimension d'abstraction du figuratif (significativement dans les cas de *Fenêtre 1*, *Fenêtre 2*, 1973, de Jean Oith et de *Space Walk*, 1972, de Les Levine etc.).

Pourtant, ce n'est pas la continuité du cinéma expérimental ou d'artiste avec l'art vidéo qu'il faut mettre en exergue, mais la *discontinuité des modalités d'intersection entre les deux*. D'un côté, une telle *discontinuité* annonce un système de relations; de l'autre côté, elle définit l'écart infranchissable entre les deux formes audiovisuelles. C'est en particulier le système de relations qui joue ici un rôle déterminant, car il est le "site" où l'interlinguistique et le "transtextuel" (d'après Gérard Genette) se manifestent.

Il s'agit encore d'un caractère "intermédiaire" ou, pour être plus précis, d'une capacité d'"hybridation" linguistique. Ceci avait déjà été identifié par Luciano Giaccari en 1973, dans sa thèse de classification, qui se veut une première tentative d'analyser une production jusque-là non différenciée,<sup>9</sup> production qui constitue une des possibilités intrinsèques, spécifiques à la vidéo et, *a fortiori*, à l'art vidéo.

L'art vidéo exhibe un caractère "intermédiaire", il exprime une forme textuelle hybride et il manifeste un mixage d'images et de langages différents (picturaux, performants, cinématographiques, musicaux, etc.). Mais il présente aussi un principe constitutif, c'est-à-dire l'interactivité. On a, d'un côté, une interactivité préfigurée et implicite du spectateur, induite par le discours du texte dans la forme vidéo monobande (on la trouve parfaitement dans *The Florence Tapes: Clothing, Walking, Lifting, Learning*, 1974, de Douglas Davis, qui fait partie du *corpus d'art/tapes/22*). De l'autre côté, il s'agit d'une interactivité déclarée et explicite dans la forme "élargie" de l'installation vidéo. Dans les deux cas, l'interactivité du spectateur est le *focus* sémiotique de l'œuvre.

L'art vidéo est contemporain du *pop art*, de l'art conceptuel, du Fluxus, du lettrisme, du *happening*, du *land art*, de la *performance*, du *body art* et de "l'art digital".<sup>10</sup> Dès son origine, la bande vidéo s'est constituée (en fonction "intermédiaire") en tant que dispositif d'expérimentation des langages de l'art contemporain (en particulier par rapport à l'art performance et au *body art*). On le retrouve notamment dans le *corpus d'art/tapes/22* dans les œuvres de Vito Acconci, Marina Abramovic, Arnulf Rainer, Ito Taka Jimura, Antonio Muntadas, etc.; et sur le plan théorique, technologique et expressif, premièrement, il se définit en tant que pratique de recherche et d'étude "d'auto-connaissance".

Les vidéos d'art/tapes/22 sont presque toutes en monobande, mais elles présentent des caractéristiques qui ne sont pas strictement "filmiques". En effet, elles mettent en évidence une redéfinition de l'image qui se perfectionne à travers le moyen électronique. L'art vidéo des débuts rend non seulement le langage cinématographique sans importance et ses constructions énonciatives (le gros plan, le hors-champ, l'interpellation, la caméra subjective, les mouvements de la caméra, etc.) duquel il dérive, mais il déconstruit aussi le langage même.

Les artistes ont employé la bande-vidéo selon deux modalités principales: d'une part, en tant que "matériel", "instrument", ou "moyen" que l'artiste choisit parmi les autres "possibilités" d'expression; d'autre part en tant que "moyen technologique" expérimenté par l'artiste dans sa spécificité, sur lequel on peut réfléchir et à travers lequel on peut activer le procès génératif de l'art en vidéo. Autrement dit, c'est une manière de thématiser un "dialogue" entre les moyens, les instruments, les matériels, les "corps" des artistes performeurs et les images. C'est un "dialogue" dès lequel l'artiste opère, interagit, projette son intervention et y assiste: il voit l'œuvre dans son devenir.



Fig. 3 - Alvin Lucier, *The Queen of the South* (1974)

Les artistes apprécient la "basse définition" de l'image vidéo et ambitionnent même la perte progressive de définition du signal analogique qui arrive avec chaque duplication des images, en s'appuyant sur le passage de la copie originale vers la matrice de première génération ("copie autographe") et sur le passage de la matrice pour la duplication aux copies (dans le cas d'art/tapes/22, on tirait vingt copies de la matrice).

Les artistes voient dans ce processus la raréfaction et l'instabilité de l'image vidéo, par rapport à laquelle ils interviennent parfois systématiquement a fin de déséquilibrer le signal ou pour employer l'interférence du bruit et du bruitage audiovisuel en tant que signal, en tant que source de l'image. L'interrelation entre signal vidéo et signal sonore – dans le sens où un signal audio peut définir la forme d'un signal vidéo et vice-versa – constitue un processus formel qui est à la base du "tissu" audiovisuel de plusieurs œuvres d'art vidéo. L'emploi de l'entrée audio pour générer ou altérer un signal vidéo sur un moniteur constitue un processus intermédial.

L'erreur peut également devenir un "processus expressif" comme dans le cas d'*Information* 1973 de Bill Viola:

*Information is the manifestation of an aberrant electronic nonsignal passing through the video switcher in a normal color TV studio, and being retrieved at various points along its path. It is the result of technical mistake made while working in the studio late one night, when the output of videotape recorder was accidentally routed through the studio switcher and back into own input. When the record button was pressed, the machine tried to record itself. The resulting electronic perturbations affected everything else in the studio: color appeared where there was no color signal, there was sound where there was no audio connected, and every button punched on the video switcher created a different effect. After this error was discovered and traced back, it became possible to sit at the switcher as if*

were a musical instrument and learn to "play" this nonsignal. Once the basic parameters were understood, a second videotape recorder was used to record the result. Information is that tape.<sup>11</sup>

S'interroger sur la technologie et s'y rapporter constitue un *modus operandi* évident dans le corpus de quelques artistes. L'œuvre de Steina et Woody Vasulka en particulier, constitue un bon exemple. Leurs *Random Selected Versions* (Figg. 4 et 5),<sup>12</sup> distribuées par art/tapes/22, sont un échantillonnage d'un "nouveau code visuel" qui annonce, dès la seconde moitié des années 70, l'usage du code digital<sup>13</sup> (indépendamment de l'emploi de la caméra et de la table de montage, du synthétiseur vidéo ou de l'"incrustateur").

On peut penser que "le support n'est pas l'œuvre". Cette thèse présente différentes conséquences théoriques importantes qui concernent, par exemple, la question des "copies originelles", des "versions multiples" d'une œuvre et, surtout, les formes artistiques qui par programme n'ont pas de manifestations concrètes dans le sens où elles n'ont pas "un résultat", un "reste", un "objet". En plus, ces conséquences théoriques peuvent aussi concerner des formes dont le contenu n'est pas immédiatement clair sur la superficie expressive de l'œuvre.

Néanmoins, la bande magnétique met en exergue la façon dont la "matière" de l'œuvre concourt à la définition de sa forme (au moins la détermination de ses aspects formels importants). Autrement dit, le support de présentation, qui consent la manifestation expressive audiovisuelle de l'œuvre, est aussi matière constitutive. Et c'est proprement là, au niveau de la "matière du support" que les pratiques de restauration et de préservation agissent. Afin de "lire" les dérangements du signal, l'homogénéité signal-bruit, les lacunes (d'intégrer?), les discontinuités audiovisuelles du texte, les migrations de support à support (1/2 pouce, U-MATIC, DVD), il faut consacrer une série de compétences qui doivent tenir compte de la singularité de chaque œuvre, de chaque bande vidéo, caractérisé par l'unicité de l'action artistique, par la pensée que l'œuvre suppose et déploie, par les techniques d'exécution; mais il faut aussi connaître les matériaux originaux de support et ceux de migration, la "plate-forme" technologique d'époque (les "machines" mêmes constituent une sorte de documentation historique) et le contexte de la réception du spectateur.

Le signal électronique devient matière audiovisuelle, "trame" expressive ("tissu" expressif), voire même "œuvre", même s'il s'agit d'un flux "sans images"; néanmoins, il est générateur d'images et il peut être employé comme support plastique (image abstraite), mais aussi comme support du figuratif (image iconique) selon la définition de Algirdas Julien Greimas.<sup>14</sup>

L'expérimentation des technologies ne peut avoir que des implications formelles (selon l'acception sémiotique du terme), car elle induit le système de relations du contenu de l'image vidéo avec sa propre expression et sa technique (domaine "sémi-symbolique" d'après la définition de Greimas précisée dans le cadre théorique formulé par Jacques Fontanille).<sup>15</sup> La matière expressive et les moyens technologiques sont coextensifs à l'image, à l'œuvre.<sup>16</sup> De plus, ce processus pose la question de la réception de la part du spectateur (au niveau de la perception, comme au niveau de l'intellection) et pose aussi la question de l'interprétation *a fortiori* soit pour l'analyste, soit pour le restaurateur.

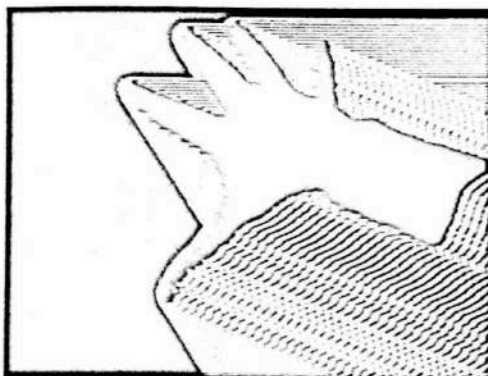


Fig. 4 - Steina et Woody Vasulka, *Random Selected Version # 1: Vocabulary* (1973)

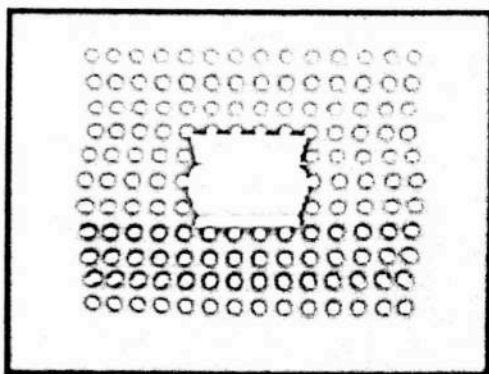


Fig. 5 - Steina et Woody Vasulka, *Random Selected Version # 1: Soundsize* (1975)

La question de l'activité d'interprétation du restaurateur se pose tout d'abord à partir de la reconstruction du tracé généalogique des bandes-vidéo, car la reconstruction relève du parcours de dérivation entre le "type" ou "copie autographe" ("master") et la "matrice pour la duplication" ("token"), qui devient à son tour un autre "type", ou type au second degré, duquel on tire un certain nombre de "copies-tokens" de seconde génération (matrices de distribution ou *dubs*), etc.: on va donc de génération en génération, de support magnétique en support magnétique, mais avec des formats différents<sup>17</sup> (ce n'est pas un cas de variabilité hétéro-médiatique, mais de transposition homo-médiatique). La pratique de reconstruction (qui emploie aussi l'analyse du texte et de ses paratextes) présente du côté esthétique le problème des "versions multiples", des variantes entre "type" et "tokens" de l'œuvre vidéo.

Il faudra donc mettre au point des procédures de comparaison entre les différentes générations de bandes vidéo, puisque dans le parcours de dérivations successives ("par-

cours de filiation") on peut voir des erreurs non intentionnelles du signal – *jitter* de cadre, *drop out*, déclenchements de cadre – qui peuvent se confondre – avec des défauts intentionnels du signal, c'est-à-dire avec un choix précis de l'artiste qui regarde la *production et aussi l'interprétation du sens*.

L'analyste restaurateur doit reconstruire une "intentionnalité" complexe et plurielle qui se constitue de l'*intentio operis*, *intentio auctoris* et aussi de l'*intentio lectoris*.

Dans le contexte des pratiques de restauration d'une œuvre d'art vidéo, même s'il s'agit simplement d'une intervention "préservative", se pose, une fois de plus, *le problème de l'interconnexion sémiotique de l'intentionnalité et de l'interprétation*, ou mieux, des limites de l'interprétation selon Umberto Eco.<sup>18</sup> Ce problème est encore plus urgent dans ce contexte où *la matière devient un élément de la forme de l'expression et du contenu* et c'est donc un procès de pertinence sémiotique comme le disent Christian Metz<sup>19</sup> et Umberto Eco.<sup>20</sup> Ainsi, on comprend le défi et l'enjeu des théoriciens et des pratiques de restauration des œuvres d'art vidéo, ainsi que de celles de la philologie et de la sémiotique.

- 1 Cfr. P. A. Sitney, *Visionary Film. The American Avant Garde, 1943 - 2000* (New York: Oxford University Press, 2002).
- 2 On emploie successivement des magnétoscopes Sony (AV 3620, AV 3670 et EV 320 CI) avec capacité de montage.
- 3 B. Viola, "La scena europea e altre osservazioni", in V. Valentini (sous la dir. de), *Cominciamenti*, Taormina Arte 1988, III Rassegna Internazionale del Video d'Autore (Roma: De Luca Edizioni d'Arte, 1988), p. 81.
- 4 Cfr. R. Barilli, M. Calvesi, T. Trini (sous la dir. de), *Gennaio 70, III Biennale internazionale della giovane pittura* (Bologna: Museo Civico di Bologna, 1970).
- 5 Cfr. A. Farassino, "A proposito degli artisti di cinema", in V. Fagone (sous la dir. de), *Arte e cinema: per un catalogo di cinema d'artista in Italia 1965/1977* (Venezia: Marsilio, 1977), pp. 3-4; A. Farassino, "Tagliateci un occhio ma non tagliateci il cinema", dans Ester de Miro (sous la dir. de), *Il gergo inquieto. Le parole degli ospiti 1. Discussione sul cinema sperimentale italiano (1977) ed europeo (1979)* (Genova: Bonini Editore, 1977-1979), pp. 69-76.
- 6 Cfr. S. Bordini, *Videoarte & arte. Tracce per una storia* (Roma: Lithos, 1995).
- 7 Cfr. V. Fagone, *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici* (Milano: Feltrinelli, 1990).
- 8 Cfr. A. Aprà, B. Di Marino (sous la dir. de), *Il cinema e il suo oltre. Verso il cinema del futuro. Film, video*, CD Rom (Pesaro: XV Rassegna internazionale retrospettiva/Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 19-24 octobre 1996); cfr. Adriano Aprà (sous la direction de), *Le avventure della non fiction. Il cinema e il suo oltre - 2*, XVI Rassegna internazionale retrospettiva, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 25-30 novembre 1997.
- 9 Luciano Giaccari avait envisagé deux situations: *I Situation de rapport direct artiste instrument télévisuel*: bande vidéo, vidéo performance, vidéo-environnement; *II Situation de rapport médiatisé artiste instrument télévisuel*: videodocumentation; vidéo-information; vidéo-didactique; vidéocritique. Cfr. L. Giaccari, intervention dans AA.VV., *Impact Art Vidéo Art 74* (Lausanne: Galerie Impact, 1974).
- 10 *Cybernetic Serendipity: The Computer and the Arts* chez l'Ica de Londres 1968 par Jasia Reichardt. Il s'agit de l'extension de l'informatique dans le domaine de l'art (en particulier dans les domaines de la musique, du cinéma et de la vidéo).

- 11 Cfr. B. Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994* (Cambridge: MIT Press, 2002 [1995]), p. 30.
- 12 *Random Selected Versions* comprend cette série de bandes vidéo: *Elements* (1971); *Space II; Vocabulary* (1973); *Home* (1973) et 1 2 3 4 (1974).
- 12 A partir d'*Artifax* (1980) des Vasulka.
- 14 Cfr. A.J. Greimas, "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", *Actes Sémiotiques. Documents*, n° 60 (1984).
- 15 J. Fontanille, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta* (Roma: Meltemi, 2004), pp. 414-417.
- 16 Il faut souligner l'importance que le concept de "matière" de l'œuvre d'art a assumé dans la théorie de la restauration. Cfr. C. Brandi, *Teoria del restauro* (Torino: Einaudi, 2000).
- 17 La largeur de la bande magnétique définit la qualité de la synchronisation automatique entre image et sons et, par conséquent, le type d'enregistrement vidéo adopté (par rapport à la vélocité dite d'écoulement de la bande-vidéo magnétique et au nombre des têtes magnétiques d'enregistrement).
- 18 Cfr. U. Eco, *I limiti dell'interpretazione* (Milano: Bompiani, 1990).
- 19 Cfr. C. Metz, *Langage et cinéma* (Paris: Larousse, 1971).
- 20 Cfr. U. Eco, *Trattato di semiotica generale* (Milano: Bompiani, 1975); U. Eco, *Kant e l'ornitorinco* (Milano: Bompiani, 1997).



# PRESERVING VIDEO ART, A WORK IN PROGRESS ART/TAPES/22 COLLECTION OF ASAC-LA BIENNALE<sup>1</sup>

Alessandro Bordina, Simone Venturini, Università degli Studi di Udine

## Introduction

The digital preservation intervention of the art/tapes/22 collection was performed at the Università degli studi di Udine, thanks to the experience of *La Camera Ottica* and *C.R.E.A.* laboratories, in the field of film restoration. At the same time, video preservation has its history and its complex geography, made of laboratories, research centres and institutions which are partly or entirely dedicated to the preservation of video heritage. Nowadays, there is a lively international debate among the most important museums and art institutes (such as the Guggenheim's, Tate Gallery, MoMA, Centre Pompidou) on the practices and methods of video art preservation; moreover, some significant restoration and preservation projects have been realized. Among the most important methodological research actions, the *Preserving Video Art* project, elaborated by the Netherlands Media Art Institute and Montevideo/Time Based from 2000 to 2003, is particularly important. This intervention included the digital preservation and the conservation of about 1700 works (created before 1993), mainly by using the Philips 1500/1700, Betamax, Video8/Hi-8, VHS/S-VHS and U-matic lowband/highband/BVU-sp supports. The protocols and methods adopted were published and they are available in *The Sustainability of Video Art work*.<sup>2</sup>

Another important intervention has been undertaken within the context of the *40yearsvideoart.de* project, organized by the Kulturstiftung des Bundes (The German Federal Cultural Foundation)<sup>3</sup> which led to the digital restoration of thirteen works of German video art with the Diamant software (Hs-Art). This project is noteworthy in that it faced for the first time the practical possibilities as well as the ethic questions related to the use of digital restoration systems applied to video.

However, from the methodological and technical point of view, such interventions are considered pilot projects still to be discussed, as the related intervention protocols and decision models are not yet final.

We consider the preservation of the art/tapes/22 collection, that will be briefly and concisely described herein, as a *work in progress*. This is not only because the project is still open in our laboratories, but also because the entire landscape of contemporary art preservation, as we mentioned above, is indeed still evolving and needs further definition.

During the critical examination of the tapes, the historical and present technologies, and the texts and documents, we have found that film restoration processes, categories and theoretical principles permit, on the one hand, to resolve many of the problems of video preservation, on the other hand, they are hindered by some concrete cases.

To anticipate some conclusions, this is due to the contents, the *material* and the identity of video art.

The aim of our intervention on the art/tapes/22 collection has a strictly preservation function. This means that its main goal is to propose some conservation indications suitable for the archive's materials; to develop some intermediates of conservation that would document and "replay" the original piece as faithfully as possible (with all the necessary reservations and the technical and practical cautions); to develop the access copies. Preservation in the cinematic field has been defined as an

*"Active conservation" action geared to guarantee the transmission to posterity of the article's content. In its current meaning, preservation indicates a mere intervention of duplication, done without modifying (e.g. editorial modifications) the original material.*<sup>4</sup>

We would like to integrate this definition with another one:

*The complex of procedures, criteria, techniques and practices that are necessary for maintaining the integrity, for restoring the content and for organizing the intellectual experience of a moving image in a permanent way [...]. Duplication, restoration, conservation, reconstruction (if necessary), access and exhibition in the most appropriate conditions, these are the basic elements of the moving image preservation activity.*<sup>5</sup>

It is well-known that the duplication process is not neutral at all. However, the intervention has been done "without modifying (e.g. the editorial modifications) the original materials, other than in minimal part and only with regard to the access copies."

Preservation, as it is seen in English speaking countries, seems to be a complex and multilevel system. However, the revision and control of the original materials, their manipulation and reversion to digital form necessitates some choices: the principle of selectivity, that is so close to the restoration theory, is already at work.

Most probably, *each intervention* on the original piece aimed at changing the state of the preserved material – physical examination, tape restoration and despooling, cooking, washing, conversion/duplication – has to be considered as *one dimension of the restoration*.

We may then consider preservation as a *primary articulation of the restoration*.

We consider the Digital Intermediate of Conservation the result of a first level of the material's restoration, even though it is located within the system and within the complex actions derived from the previously agreed definition of preservation. Instead, we consider the production of Access Copies as a second level, a second articulation of the restoration.

And so today we are inclined to consider restoration as the result of two distinct actions: obtaining maximum preservation of materials in context, which is a priority that must be guaranteed (through the preservation project). This includes calculating an amount of new quality materials; this will be considered ideally as added value within the context of contemporary project culture. Restoration can therefore be redefined as the sum of two actions: *Restoration = preservation of existing materials (overall value) + planning for new materials (added value).*<sup>6</sup>

Briefly, this second level in production of access copies coincides with *the planning of the new* that implies, even with a minimum level of action, a series of editorial interventions that are defined and evaluated within the order and the substance of aesthetic, historical and use values which we attribute to the preserved works.<sup>7</sup>

### The Planning of the New: The Work on Access Copies

Following the above, we are going to illustrate briefly where and in what way we intervened by modifying the nature of the original document in the access copies:

1. Segmentation of the works. In the copies held in the art/tapes/22 collection, each tape often contained several works. For this reason it was necessary to define the text limits and the consequent determination of the *mark ins* and *mark outs*.
2. Reconstruction of separated works. When the works copied were "separated", divided and partially present on more tapes, we proceeded by restoring their textual integrity. This was done after verifying their belonging and/or their derivation from the same occurrence and the same copy.
3. Initial signs. Whenever their intelligibility had been spoiled by the tape's wear, by signal decay or by errors in past duplications. In the case of works produced by art/tapes/22, that action has been carried out respecting the nature of the document realized by a factory which produced and distributed its products and which was claiming its productive and distributive paternity. Our intention was to reproduce the edition as a whole.
4. Crop levels for the web edition. The examples of video art in this collection, when they become accessible in our historic and cultural present era, are and will be perceived mainly through rather different display media than those they were invented for. The monitor image, a television display, to be precise, cuts, that is, makes invisible one part of the picture, by superimposing a second "framing". Digital displays and, consequently, the DVD and WEB access copies would show things invisible in the past. That is why we have chosen to crop the image in order to make it similar to the display format of the past. In order to understand the ways to recover these works, we have to consider first of all that these works were visualized on monitors and small or medium sized television sets (considering the possibilities and the technologies available in the past) The works were not made to be video screened, except for a few cases (we mean the ones to be included in a performance context and those translated in video language even though originally "written" on film, albeit in the 16 mm format).

Thus access copies show how a "simple" work of preservation is inevitably to be transformed into a "planning of the new", making these works current and functional, thanks to their cultural and aesthetic value, and thanks also to the user value we attribute to them.

### The Video Art Material

The material we worked on was a magnetic support (1/2 or 3/4 inch wide) subject to more or less rapid decay. One tape is composed of three main layers: a recording mag-

netic surface; a binder that puts together the magnetic paste and the third main element, the base.

The tape, according to its origin, preservation and structural composition (format, year of production, sensitive layer, brand), contains an audiovisual signal that is destined to decay in time, more or less rapidly. In a way, the consciousness of the aesthetic, historical and cultural duration value attributed to the action and artistic process recorded in the video-registration, can be summed up by the time duration of the videographic material, which clashes with and penetrates such consciousness.

We have noticed in our copies that, in addition to the decay of the layer and the signal, the past duplication work was often superficial, naïve and did not adopt the registration standards. The latter reveals a sort of technical amateurism, that can be found by analyzing the tapes (master and copies). Such amateurism contrasts with the "professionalism" in implementing and editing the tapes in the contemporary broadcast context. This fact underscores that even if there were some artists who were extremely conscious of the technological nature of the medium (e.g. Bill Viola) and some technicians used and able to video record (e.g. Andrea Giorgi), the tapes – master or copies – store information that often lacks the most elementary rules of standard audiovisual recording.

Moreover, in many cases the naïve duplication has introduced editorial failures, gaps and errors in the works. In addition, this duplication has copied some visible forms of signal decay present in the original copy.

Figure 1 shows a graph that divides our materials according to support (U-matic, 1/2 inch); brand (individuating implicitly their mechanical, physical and chemical characteristics); and according to the generation, gleaned from the documents' information, and therefore sometimes misleading.

generation	total
Duplicato [Dupe]	4
Matrice [Master]	8
Matrice da film [Master from film]	1
Riversamento Videofilm (Ginevra 1978) [duplication]	26
absent indication	29
<b>Total</b>	<b>68</b>

Brand	Total
Dupont Colwyn KC10	1
Fuji Film BERIDOX KCA-60	1
JVC U-VCR KC-30	1
MEMOREX CROMEX U60	1
Memorex UCA60	2
Scotch UC-30	1
Sony KC10	2
Sony KC-10	4
Sony KC-15	3
Sony KC-20	2
Sony KC30	2
Sony KC-30	13
Sony KC-40	1
Sony KC-60	4
Sony KCA30	1
Sony KCA60	29
<b>Total</b>	<b>68</b>

Fig. 1

As can be seen, there is a series of materials that are heterogeneous in terms of both generation and physical, chemical and mechanical characteristics.

Most of the treated and examined material is in U-matic format. As far as the cultural history and the generation of these copies are concerned, in our collection there are 1/2 inch originals, which are duplicated in U-matic format or, in the case of "the Geneva subsection", they are duplicated in third generation 3/4 format.

The information derived from this subdivision was confronted and cross examined with the contemporary technique owned by the art/tapes/22 of Florence.

## The U-matic Format

In this brief report, we are going to examine the U-matic support. The U-matic format was developed by Sony in 1969 and it was the forerunner of all video formats for domestic use. The format was designed for professional use and that is why it contained some advanced characteristics from the very beginning, which made it fully functional in the editing phase. There are three different versions (LB, HB and SP) that differ from each other on the basis of the different subcarrier frequencies that were used for the luminance and chrominance recording. The tapes we worked on are of the LB type, used in the 1970s.

## The Action Protocol

We are going to describe now, using a diagram and synthetic descriptions, the working phases. Namely, we will describe the way we have processed the tapes in order to preserve and make them accessible. The preservation process phases are as follows:

### Phase 1 - Control of the physical state and tape baking:

- a. Allocation of the identification number, control of the preservation state of the support, cataloguing.
- b. De-assembling of the U-matic cassette and first tape despooling (U-matic/open reel).
- c. First baking of the tape.
- d. Second despooling.
- e. Second baking of the tape.
- f. U-matic re-assembling and open reel rewinding

### Phase 2 - Signal equalizing and transfer on the conservation support:

- a. Loading and sliding test on the player.
- b. Analysis and tracking of the audio/video signal.
- c. Translation on the "Cinewave" workstation.
- d. Replacement of the tape into the original holder.
- e. Making of a check/answer copy for technical and textual analysis.
- f. Implementing of the conservation copy (digital intermediary).

### Phase 3 – Output of access copies:

- a. Results of the technical analysis and the textual analysis.
- b. Location of the in/out points.
- c. Corrective actions.
- d. Exporting of the audio/video file into mpeg2 and mpeg4 codes.
- e. Authoring DVD.
- f. Stamping

Each of the points mentioned above contains a series of actions and subprocesses that redefine and translate – in terms of consequential actions and cross-checks – the logics that we illustrated in the previous slide.

We are not going to describe each phase of the process; it is more interesting to face some crucial points of the action protocol that we elaborated and to illustrate some concrete examples that pick up the most common and, last but not least, the most significant problems of video art preservation.

The first step, obviously, was the review of materials, which – in film restoration – corresponds to the first phase of “the critical examination of materials”. However, as in film restoration, the operator is immediately able to observe the image and to examine the quality of its preservation and the levels of decay.

In our case we have a situation, concerning materials, that puts together videographic and audio restoration. In other words, the “review” is no longer literal and total, even if the tape’s physical and chemical state allows us to make hypotheses with regard to the signal’s decay and the loss of the information, on the basis of physical and chemical features, if any.

Below are some examples of what we did, through a list of “the inspection criteria” proposed by Jim Wheeler:<sup>8</sup>

- Type of container the tape is in (cardboard, cheap plastic, shipper, etc.).
- Check for damage that compromises the structural integrity of the container itself.
- Check the interior of the container and the edges of the tape for patterned black, brown, or mustard colored contamination that can suggest the presence of fungus.
- Establishing the tape format.
- Correspondence of the label on the tape with the label on the container.
- Note the brand of the tape.
- For open reel tapes; is the end-of-tape secured?
- Check the tape edge for white powder or crystalline residue and check the interior of the container for black/brown flakes of oxide.
- Check reel condition. A badly, or loosely wound reel must be rewound.

Because of these aspects and in order to manage all the information a database was created.

In order to verify and manage the possible problems deriving from the *sticky-shed* syndrome, we have preventively done a test of tape baking, then we have proceeded with a washing test for the same reason, in order to ensure the absence of dirt and adhesive deposits.

The tests done on U-matic tapes revealed the almost total absence of the *sticky-shed*

syndrome and the absence of signal improvement through washing. However, the washing appeared useful in order to eliminate the dirt that would partially obscure the signal reading.

Figure 2 shows a transfer diagram; as can be seen, before the making of the conservation copy and access copies there is a parallel controlling process, the analysis and the verification of the technical and textual level by the means of the reference copy. The aim of the first analytical step of the reference copy is to identify and individuate damages, if any. More generally, it allows to verify the single and particular validity of the adopted transfer chain and to modify it, if necessary, in accordance with the detected problems.

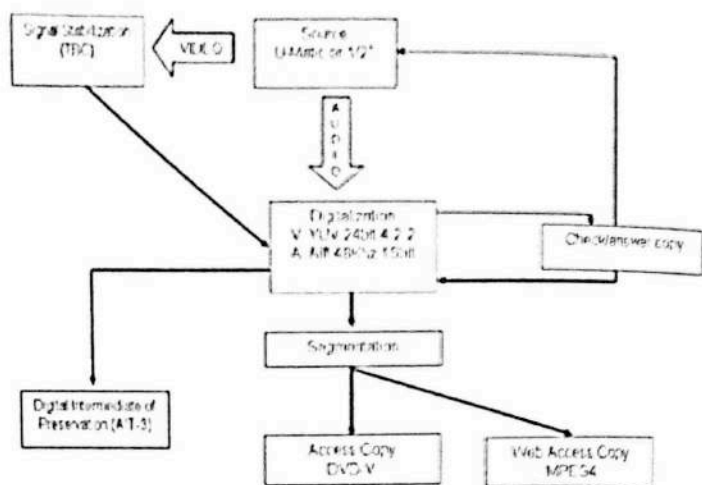


Fig. 2

The most common visible failures related to signal decay may be summarised in the following main four typologies:

- **Dropouts.** This means the loss of one or more lines. This kind of error occurs due to the lack of the signal not only during the reading phase, but also during recording. Almost always, dropouts are caused by the presence of dust or other elements which obstruct the correct reading of the signal.
- **Impulsive noise.** It has the same characteristics as the dropouts, but with infinitesimal dimensions. The defect can be seen as a white point with an appendix which looks like the tail of a comet. The treatment of the signal by the TBC (time base corrector), if any, would transform the point and its tail into a white or grey line.
- **Picture jitter.** The picture jitter is an error occurring during the reading phase of the horizontal synchronisms, the defect is seen as a waving.
- **Unhooking the picture (V Sync).** The unhooking of the picture is a TBC compensation, not a player's defect. We would not have unhooking of the board without the TBC, we would have synchronisms unhooking and loss of the picture instead.

- Synchronisms' unhooking (H/V Sync). This means a total loss of the image. There is no chance to recover the image in almost all cases.

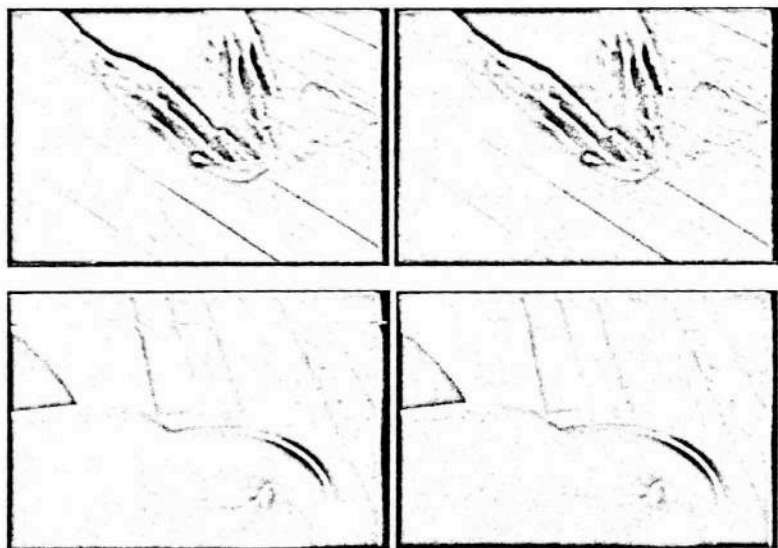
By creating a technical report for every tape, we were able to verify the tape's quality in a simple way, on the basis of the interferences and errors found.

A cross-examination of such reports with the other collected data, makes it possible to interpret and define the state of every single tape, in relation to its physical and chemical conditions, its brand, its generation and it also helps to understand the whole collection's condition.

### Some Case Studies

Finally, we would like to present some significant examples of the concrete experience of intervention developed by our laboratory and then a series of cases which illustrate some persistent problems made evident by certain works. The first one comes from *Actions*, by Antonio Muntadas. There are two copies of *Actions* in the ASAC archive. Figure 3 shows two frames of *Transformation* (one of the two parts of *Actions*) coming from the two copies. As can be noted, both of them show the same error, which is the result of the previous generation: we may define it a *subjunctive error* in philological terms.

The second case comes from *Friction* (a part of *Actions* as well). As shown in Figure 4, there are two different types of video signal corruption in the same frame taken from the two copies. These corruptions underscore how signal decay makes the elements unique. These elements are, however, theoretically based on reproducibility and exact copying principles.



Figg. 3. 4



Another example is in *Italian Interview* by Alexis Smith (an interview with the artist Chris Burden). There is a "wave" effect that characterises the image. In other words, there is a loss of information due to the compensation process implemented by the TBC, in its attempt to reconstruct and replace the lost *data packets*. As shown in Figure 5, the two TBCs (the BVT800P and the Frame Grabber) work in a similar way. The examined tape belongs to a section of the collection which we previously defined the "Genève section" because these tapes come from a duplication process carried out in the Videofilms laboratory in Geneva in 1978.

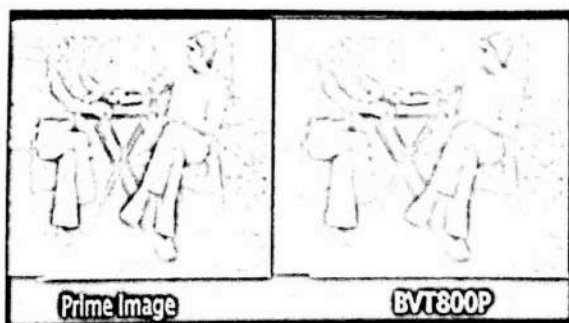


Fig. 5

Figure 6 reports a duplication tree from 1978 preserved in the art/tapes/22 collection. During the duplication of *Italian Interview* by Alexis Smith an *error* occurred. Because of the technological system used for reading or while recording the 1 inch tapes, a series of information was lost during the recording on the 1 inch (II) or during the recording from 1 inch to 3/4 inch (III). Consequently, this duplication error was "printed" on the material we now have (the 1978 U-matic). Moreover, thank to this tree, we are able to understand why the majority of our works are in the 3/4 inch format.

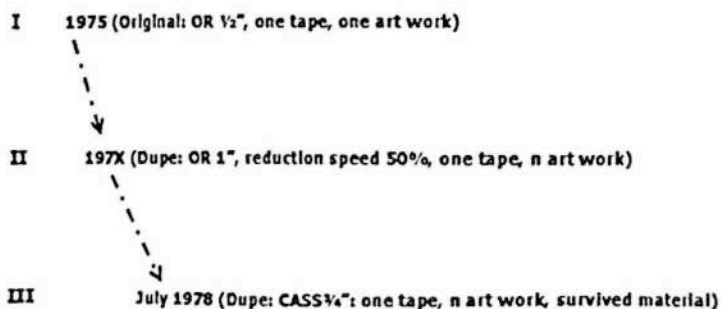


Fig. 6

Given the cultural and material history of these copies, there seem to be two feasible solutions.

The first one is to "go back up the tree" to the search for the lost 1 or 1/2 inch tapes and, at the same time, to search for the other copies of this work, which means starting a large review phase. The second one is to apply the algorithms and digital instruments to the access copies, considering our code as a *codex unicum*, in order to repair or reconstruct the lost information.

As regards the second approach, Figure 7 offers a comparison between the digitally restored and non-restored versions of Lucio Pozzi's *Portrait of Maria Gloria*. With the *Revival* digital restoration software, we were able to reconstruct and repair some kinds of signal corruption (e.g. the *dropouts*).

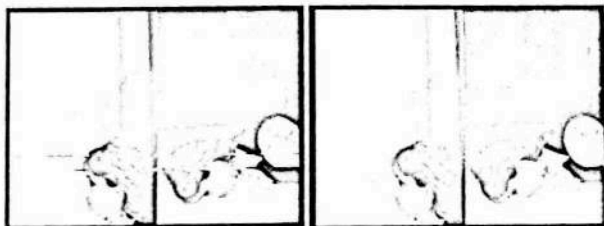


Fig. 7

The examples described above belong to a relatively well-known tradition of preserving methods and practices. In some cases we have found various problems caused by the "nature" of the audiovisual contents.

The first example concerns Gerald Minkoff's *Chulk Walk* made in 1974 and distributed by art/tapes/22. Our copy is a master copy derived from the original tape, a KC10 Sony U-matic cassette. As shown in the *frame* in Figure 8, we have saturation of the signal level. Even taking into account possible errors in duplication, the saturation effect seems intentional. The waveform monitor appearing on the screen shows how the author is driving the signal level towards saturation. We compared the waveform monitor shown in the video with an identical waveform monitor owned by our laboratory in order to demonstrate how the configurations of the signal levels are similar.

Another example comes from Jean Otth's *Limite E*. Figure 9 shows a *frame* from this work. There are two drop lines which we should consider as signal corruption. Actually, the drop is only the upper one, the lower line is an intentional white line that constitutes the main meaning of Otth's work.

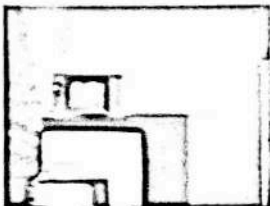


Fig. 8

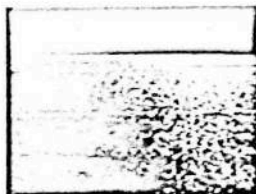


Fig. 9



Fig. 10

The last example we consider comes from *Theme for a Race of Survival* by Marco del Re. The interference seen in Figure 10 is actually caused by the intentional use of the *slow motion* by the author. The player used was inevitably making such interference. We must then consider these interferences as technological limits of the time and that is why we must preserve them.

These examples and many others show that only the critical examination of the materials, the textual analysis (and the textual critique) and the collection and interpretation of data may offer adequate preserving solutions for the *material* and the *identity* of the tapes.

(Translated from Italian by Maria Stropkovicová)

- 1 The "Introduction", "The Projecting of the New: The Work on the Access Copies" and "The Video Art Material" paragraphs were written by Alessandro Bordina; paragraphs "The U-matic Format", "The Intervention Protocol", and "Some Case Studies" were written by Simone Venturini.
- 2 Anon., "The Sustainability of Video Art: Preservation of Dutch Video Art Collections," in *Netherlands Media Art Institute Montevideo Time Based Arts* (2003), <http://www.montevideo.nl/en/index.html> (May 2, 2006).
- 3 The first part of the project was finished in June 2005; for further information see <http://www.40yearsvideoart.de> and the book by R. Frieling, W. Herzongerath, *40yearsvideo Art. Digital Heritage: Video Art in Germany from 1963 to the Present* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2006).
- 4 N. Mazzanti, "Note a piè di pagina. Per un glossario del restauro cinematografico," in L. Comencini, M. Pavesi (eds.), *Restauro, conservazione e distruzione dei film* (Milano: Il Castoro, 2001), p. 21. Cfr. G.L. Farinelli, N. Mazzanti, "Il restauro: metodo e tecnica," in G.P. Brunetta (ed.), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, *Teorie, strumenti, memorie* (Torino: Einaudi, 2001), p. 1121: "Active preservation action aimed at ensuring the transmission in time of the preserved object's contents. In practice, the movie is copied on a new support. In its current meaning, preservation indicates simply the copying, without any alterations (e.g. editorial alterations) to the original material."
- 5 P. Cherchi Usai, "La cineteca di Babele," in G.P. Brunetta (ed.), *op. cit.*, p. 1037.
- 6 Report by M. Dezzi Berardeschi, in B. P. Torsello (ed.), *Che cos'è il restauro* (Venezia: Marsilio, 2005), p. 39.
- 7 For the theory of values, see A. Riegl, "Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi," in S. Scarrocchia (ed.), *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti* (Bologna: Gedit, 2003 [Bologna: CLUEB, 1995]), pp. 171-236 of the first edition; see also M. Dvořák, "Culto dei moderni e sviluppo artistico," in S. Scarrocchia (ed.), *op. cit.*, pp. 359-373.
- 8 J. Wheeler, "Videotape Preservation Handbook," *AMIA* (2002), <http://www.amianet.org/publication/resources/guidelines/videofacts/about.html> (May 2, 2006).

BANDE A PART



## LE MOUVEMENT DES IMAGES

Philippe-Alain Michaud, Centre Georges Pompidou

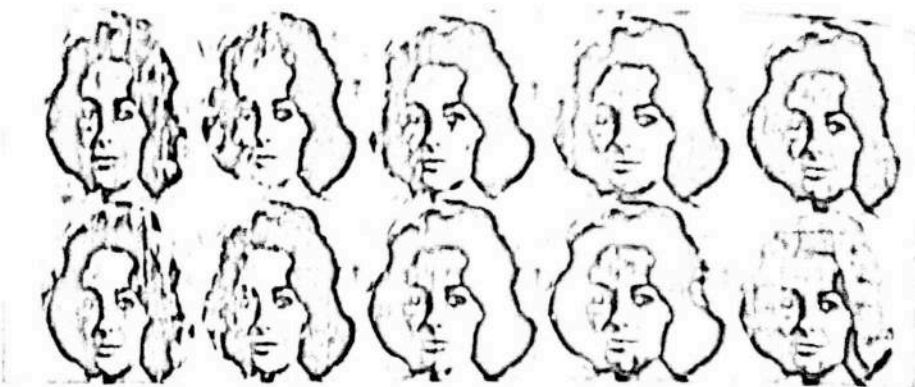
Ce n'est pas le cinéma qui naît, à la fin du XIXe siècle, de la rencontre d'un ensemble d'innovations industrielles et techniques (les émulsions rapides, le support de nitrate de cellulose souple et transparent, la perforation) mais la projection publique qui allait, durant tout le XXe siècle, rester l'horizon de l'histoire du cinéma. Le cinéma ne se confond pas avec le spectacle que permet la projection des images en mouvement: il est d'abord une conversion dans la manière de penser et de produire les images, non plus à partir de la fixité et de l'immobilité, mais en repartant de la pluralité et du mouvement.

En ce sens, il existe des techniques pour mettre en mouvement les images indépendamment de la technologie spécifique de l'enregistrement et de la projection, et l'on retrouve, dans tous les arts réputés statiques, des formes d'expression qui n'évoquent pas le cinéma mais sont, en tant que telles, pleinement cinématographiques: phénomènes de montage dans les papiers découpés de Braque ou de Picasso, de projection dans la redéfinition, par Moholy-Nagy ou Brancusi, de la sculpture en termes de champ à partir des interactions de la lumière et de la masse; des phénomènes de défilement naissent de l'usage de la sérialité dans la sculpture minimaliste (Donald Judd) ou dans la peinture pop (Andy Warhol) et comme le soulignait Robert Smithson, on assiste à un grand retour de la narration cinématographique dans le travail des plasticiens à partir des années 60.

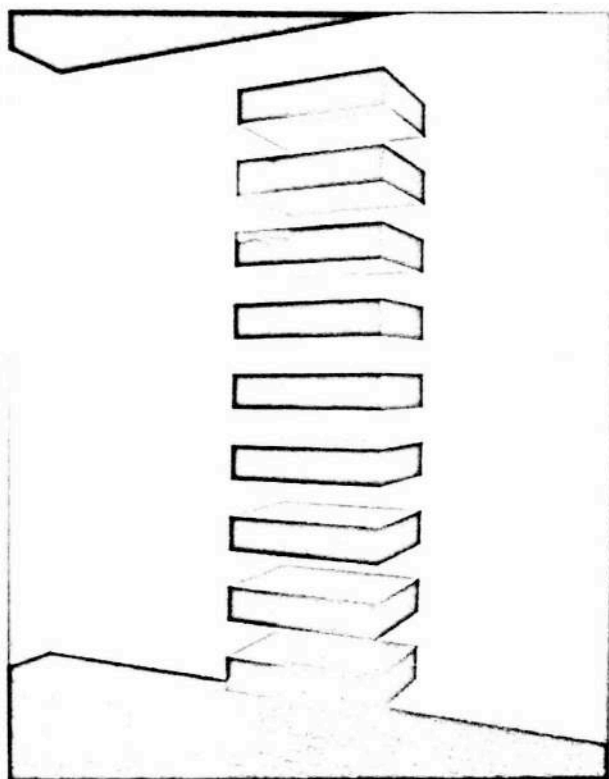
Tout minoritaire qu'il soit, le cinéma expérimental sera resté, tout au long du XXe siècle, la trace de cet élargissement de l'horizon et de la définition du cinéma à des formes d'expression qui lui semblaient *a priori* étrangères: il ne peut, en tant que tel, se définir à partir du médium avec lequel il s'est confondu pour un temps mais doit faire appel à d'autres histoires et à d'autres champs artistiques: aux arts plastiques, mais aussi aux arts appliqués, ou encore à la musique. Et c'est aujourd'hui, alors que se produit un large mouvement de migration du cinéma vers les salles d'exposition, qu'il devient possible de repenser l'histoire du cinéma autrement, comme un épisode à l'intérieur d'une histoire élargie qui se confond avec l'histoire de l'art. Si aux cinémathèques revient la tâche de conserver et de montrer l'histoire du cinéma *stricto sensu*, c'est aux collections d'images en mouvement des musées qu'il revient de construire cette histoire élargie du cinéma, en ouvrant celle-ci à ses contre-champs et en l'accompagnant dans ses déplacements et ses changements encore imprévisibles.

Défilement, montage

De quelques dispositifs visuels envisagés du point de vue du cinéma

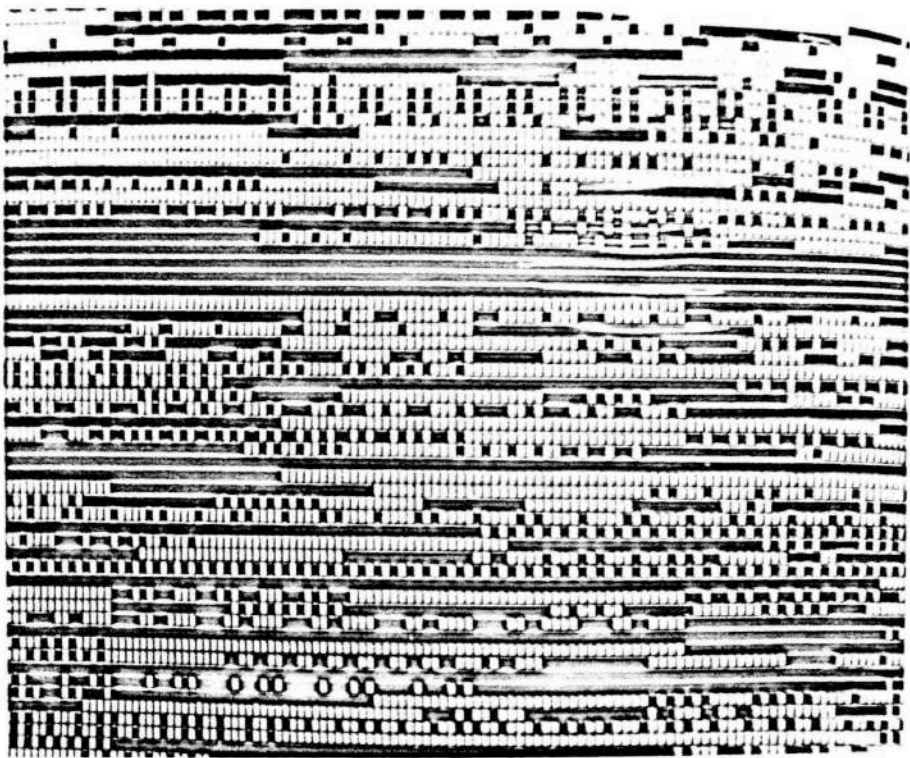
1. Andy Warhol, *Ten Lizes*, 1963

Sur un plan formel, le découpage régulier du support en unités distinctes et répétitives évoque la division du ruban filmique en photogrammes et la discontinuité du défilement; sur un plan matériel, la couleur de la toile renvoie à la composition argentique de l'émulsion tandis que les noircissures, les griffures et les effacements – la seule variante à l'intérieur des images – sont l'analogie de l'usure et de la décomposition de la pellicule; sur un plan figuratif enfin, simultanément réelle et fictive, les Lizes donnent à voir l'énigme de la transformation d'un corps en image. Le visage de la star, tels les portraits des saints byzantins réputés produits par émanation directe du modèle, sans intervention de la main, est déposée sur la toile par impression sérigraphique et démultipliée de copie en copie, transposant ainsi sous forme sérielle la logique fétichiste de l'icône à l'ère de la reproductibilité technique.

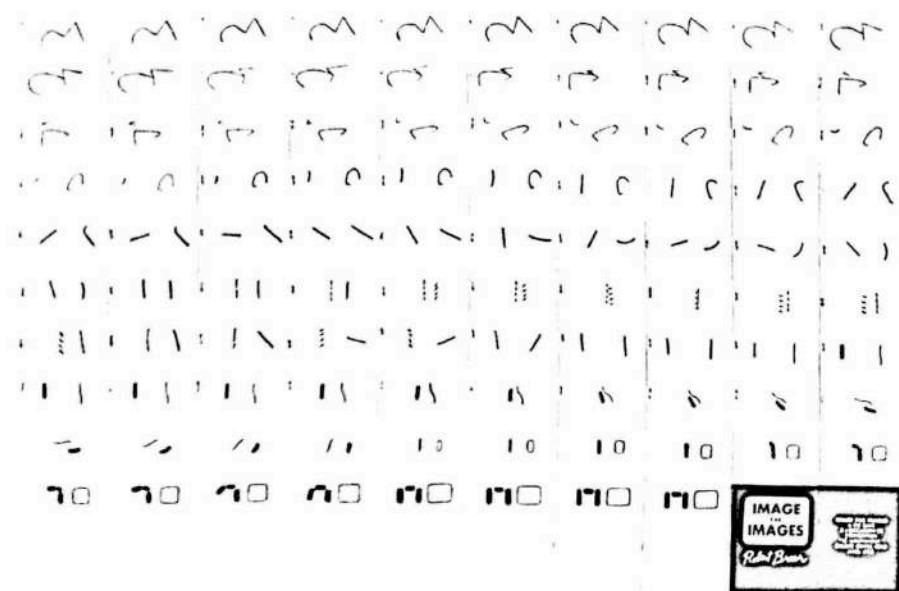
2. Donald Judd, *Stack*, 1972

Pas d'intervention de la main non plus dans les *stacks* de Donald Judd, dont les éléments sont produits industriellement: ces volumes géométriques aux surfaces réfléchissantes sont disposées sériellement sur le mur dans une alternance régulière de pleins et de vides (ou de positifs et de négatifs) que seul interrompent les limites du plan d'inscription – le sol et le plafond.

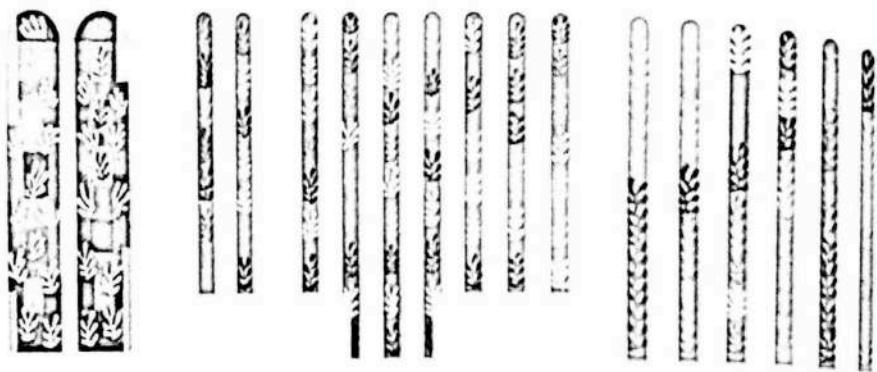


3. Peter Kubelka, *Arnulf Rainer*, 1958-1960

Avec *Arnulf Rainer*, le cinéma bascule du côté de la musique ou de la sculpture et s'émanche de la photographie. Composé d'amorce transparente ou noire et d'une bande-son saturée ou vide, réalisé sans caméra ni table de montage le film peut-être exposé autant que projeté. En clouant son film directement sur le mur, Peter Kubelka rend au film sa dimension matérielle en même temps qu'il permet une saisie synoptique de sa composition réalisée, comme une pièce de musique, à partir d'une partition. Le film cependant ne saurait se réduire à son agencement métrique. Pour décrire ces images noires et blanches, Kubelka parle aussi d'obscurité et de la lumière: avec *Arnulf Rainer*, il crée un dispositif démiurgique qui lui permet, vingt-quatre fois par seconde, de passer de la nuit au jour et du jour à la nuit.

4. Robert Breer, *Image par images*, 1955

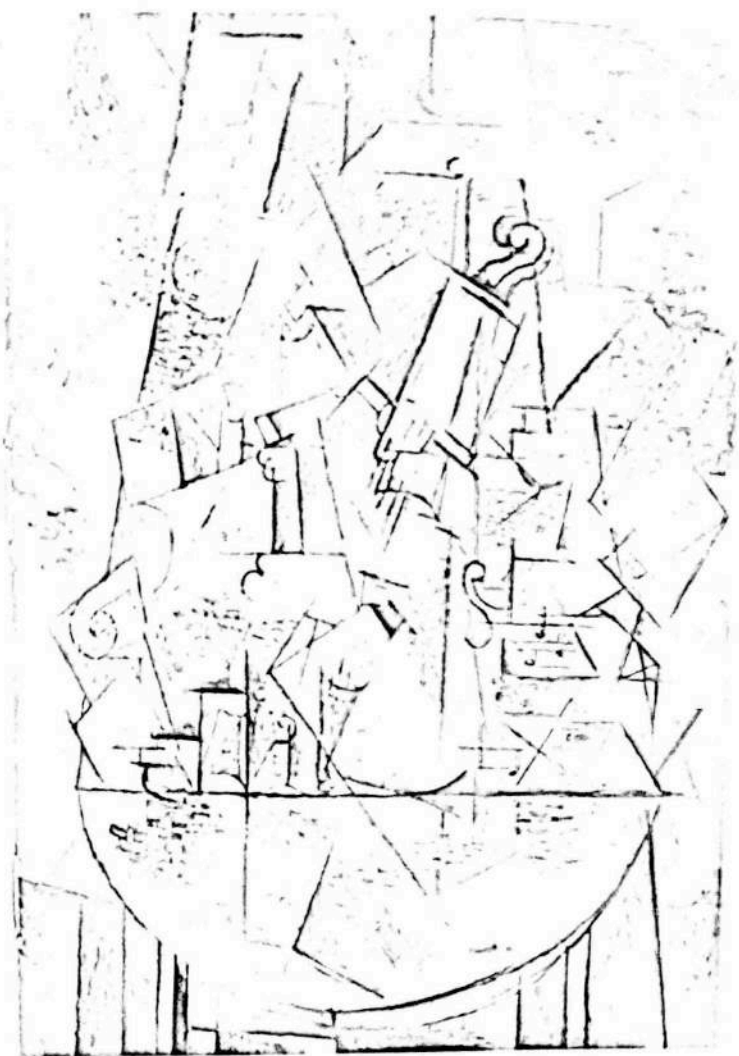
En 1955, à l'occasion de l'exposition d'art cinétique *Le Mouvement* présentée à Paris à la galerie Denise René en 1955, Robert Breer faisait paraître un *flip book* intitulé *Image par images*. En 1959, l'artiste déclarait : "En 1954, j'ai fait l'expérience suivante: j'ai filmé image par image deux mètres de film, comme on a l'habitude de le faire en animation, mais avec cette importante différence: j'ai fait en sorte que chaque image ressemble le moins possible à celle qui la précédait. Le résultat donnait deux cent quarante sensations optiques de nature totalement différente, compressées dans dix secondes de projection. En collant bout à bout les deux extrémités du film pour en faire une boucle, je pouvais le projeter et le reprojeter pendant longtemps. J'eus la surprise de découvrir que cette répétition n'engendrait pas la monotonie, parce que l'œil découvrait sans cesse de nouvelles images. Ce n'est qu'aujourd'hui que je prends pleinement conscience de cette expérience grâce à laquelle, finalement, j'ai découvert le moyen de préserver l'intégrité de compositions dans l'espace, tout en les modifiant dans le temps". De même que la peinture sur rouleau avait servi, au commencement des années 20 à Viking Eggeling et Hans Richter, de véhicule pour passer de l'univers de la picturalité à celui du cinéma, le *flip book* sera pour Robert Breer, dans les années 50, l'instrument d'une mise en mouvement des images sans recours au dispositif technique du cinéma.

5. Henri Matisse, *Vitrail bleu pâle (Etude 1, 2e état)*, 1948-19496. Stan Brakhage, *Chartres Series*, 1994

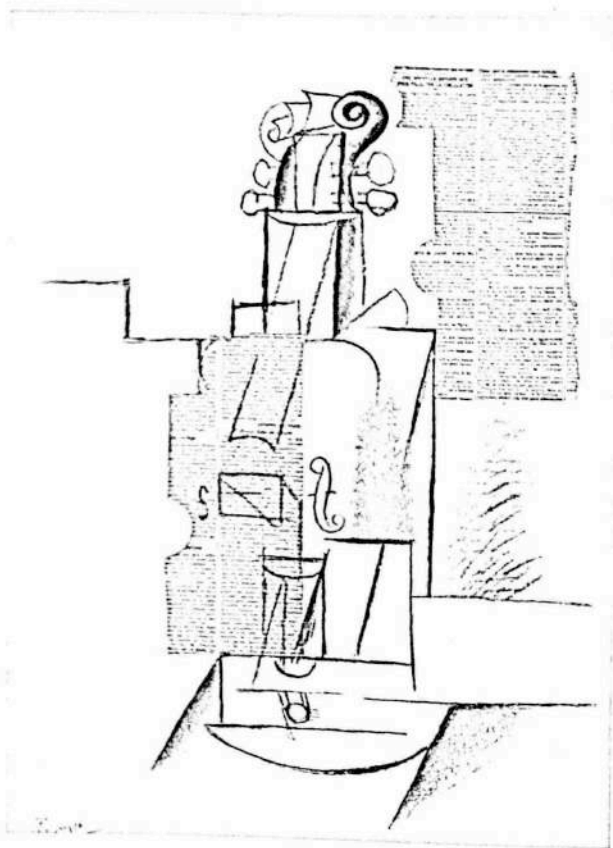
A propos des dessins préparatoires pour la chapelle de Vence auxquels il travaille d'octobre 1948 à décembre 1949, Matisse écrit: "Ce seront des formes de couleur pure, très brillantes. Pas de figures, rien que le patron des formes. Imaginez le soleil se déversant à travers le vitrail – il lancera des reflets colorés sur le sol et les murs blancs, tout un orchestre de couleurs".<sup>1</sup> *Chartres Series*, film peint par Stan Brakhage directement sur la pellicule d'après les vitraux de la cathédrale de Chartres, permet de percevoir ce qu'il a de cinématographique dans les dessins préparatoires de Matisse: la lumière qui éclaire le vitrail et se résout en halos colorés dans l'espace de la chapelle est semblable au faisceau lumineux du projecteur qui traverse la pellicule et envahit l'écran: analogiquement, le passage du dessin au vitrail reproduit la dématérialisation du film et sa transformation en projection.

7 a. Fernand Léger, *Le Réveil matin*, 19147 b. Fernand Léger, *Contraste de formes*, 1913

Fragmentation de la surface picturale, distorsion de l'espace perspectif et contraste de dimensions, privilège accordé à la vision périphérique ou rapprochée, écrasement des volumes, disparition de l'arrière-plan qui fait se déployer tout le contenu du tableau sur un seul plan... La présentation de l'objet ou de la figure selon plusieurs points de vue contradictoires et simultanés produit une impression de révolution de l'objet sur son axe. Dès le commencement des années 10, Léger engage en peinture une procédure de fragmentation systématique de l'intégrité formelle du motif, procédure à laquelle il ne donera une expression directement cinématographique qu'en 1923, avec *Ballet mécanique*.

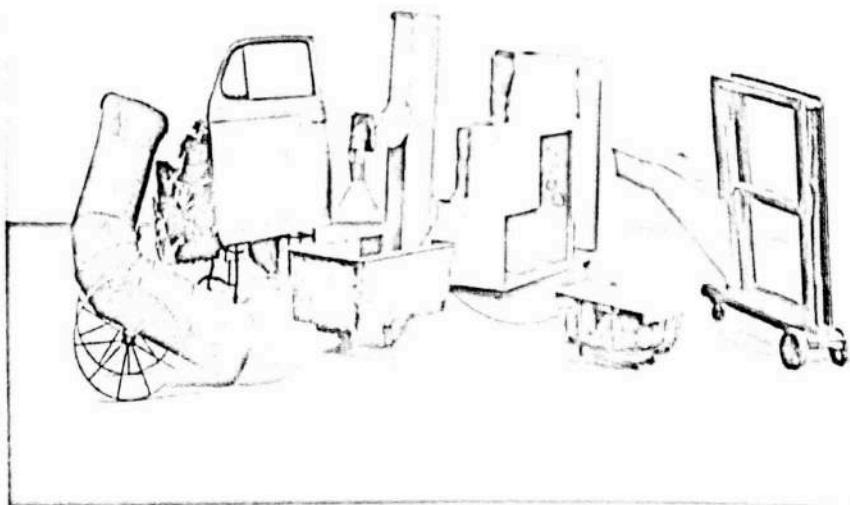


Décrivant l'effet d'éclatement provoqué par le *Guéridon* de Braque, Malevitch écrit: "Il est impossible d'élucider dans quelle position et de quelle manière est posé le violon sur la table, nous ignorons aussi dans quelle position se tient la table par rapport au violon. Et toutes les tentatives pour insérer les indices donnés des objets dans leur image totale ne donnent aucun résultat. Nous voyons dans le tableau présent que l'image de l'objet a disparu totalement, que nous pouvons voir seulement les indices de ses éléments qui sont à leur tour déformés, dispersés sur toute la surface de l'œuvre."<sup>2</sup> Selon Malevitch, Eisenstein ou Dziga Vertov n'auraient fait que reconduire les anciennes valeurs de la théâtralité au moyen du cinéma: selon lui, le véritable art cinématographique doit être cherché dans la peinture, ou plus encore peut-être, dans l'art de l'affiche.

9. Pablo Picasso, *Violon*, 1912

Les ciseaux sont l'instrument des papiers découpés comme ils sont ceux du montage: les morceaux de journal du *Violon* ont une double fonction qui constituent deux des ressorts du langage cinématographique: ils se surimpriment au dessin, associant deux niveaux de réalité hétérogène; ils procèdent par prélèvement direct, à la manière de la saisie photographique qui conditionne l'expérience du cinéma "réaliste".

10. Robert Rauschenberg, *Oracle*, 1962-1965



Déployant à l'échelle de l'installation la technique de prélèvement des papiers collés cubistes, *Oracle* est un condensé de la vie urbaine: les fragments disparates – une baignoire, une cheminée, un escalier, un montant de fenêtre, une portière de voiture... qui le constituent ont été prélevés dans la métropole newyorkaise: la collision des sons provenant de radios réglées aléatoirement et associées à chacun des éléments complètent cette reconstitution en forme de collage du paysage urbain contemporain.

1 H. Matisse, *Ecrits et propos sur l'art* (Paris: Hermann, 1972), pp. 262-263.

2 K. Malevitch, "Le Nouvel Art et l'art figuratif", in J. C. et V. Marcadé (sous la dir. de), *Les Arts de la représentation* (Lausanne: L'Age d'homme, 1994), pp. 41-42.

NEW STUDIES





## LES ARCHIVES DE LA PLANÈTE: UN ATLAS CINÉMATOGRAPHIQUE<sup>1</sup>

Teresa Castro, Université de Paris III

Cet article a un double objectif. J'aimerais d'une part présenter un corpus extraordinaire de films de non fiction produits entre 1912 et 1931 et, d'autre part, avancer l'hypothèse d'un croisement peut être inattendu entre les formes cartographiques et les formes cinématographiques. De ce croisement, une nouvelle forme émergerait: celle de *l'atlas cinématographique*. Les atlas constituent une des façons possibles de représenter le monde en tant que totalité; ils illustrent aussi une méthode particulière d'agencement des images qui ne se limite pas au domaine géographique. Ici, j'avance l'idée que les *Archives de la Planète* d'Albert Kahn constituent un des premiers exemples d'un atlas cinématographique. Fondées en 1912 dans le but d'inventorier le monde par l'image, elles constituent a) un recueil méthodique d'images; b) une forme de connaissance et de transmission du savoir; et c) une méthode particulière d'agencement des images. Un tel projet, encyclopédique et utopique, illustre ainsi comment le "dispositif atlas" peut prendre corps dans et à travers le cinéma.

### Qu'est-ce qu'un atlas?

En 1594, Gerhard Mercator (n. 1512), géographe flamand, meurt à Duisbourg sans finir l'ouvrage auquel il travaillait depuis 1569: une collection de cartes originales représentant l'ensemble de la Terre. Le travail de Mercator, bien qu'original (les cartes ont été pour la première fois expressément conçues et réalisées pour le projet) n'est pas sans précédent: il devait beaucoup à Abraham Ortelius (1527-1598), marchand, collectionneur et humaniste, qui en 1570 avait publié à Anvers un recueil comprenant 53 cartes sous le titre *Theatrum Orbis Terrarum*. La contribution de Mercator est surtout reconnue aujourd'hui en raison du titre qu'il a donné à son travail: *atlas*.

Ce très court récit des origines nous apprend donc qu'un atlas constitue un ensemble de cartes, réunies selon un plan préconçu, visant la complétude, et réduites au format d'un livre maniable et consultable. Il faut peut-être souligner qu'il n'y aura pas d'atlas sans *imprimerie* (on dirait sans reproduction mécanique), même si la cartographie manuscrite témoignait au début d'une connaissance plus précise. Les atlas constituent de vrais projets éditoriaux: ils sont voués à un public particulier et leur but est autant (si non plus) d'ordre commercial que d'ordre scientifique. Si les atlas se veulent exhaustifs, intégraux, ils se distinguent tout de même des *mappemondes*, où le monde nous est offert d'un seul coup, illustrant un regard synoptique qui anticipe les photographies par satellites. L'atlas permet le passage de la contemplation du particulier à la méditation sur l'universel (et vice-versa). C'est, selon Christian Jacob (historien et théoricien

de la cartographie), "un dispositif qui permet de concilier le tout et le détail"; "régie par une logique cumulative et analytique"; et qui se prête "à une forme différente de maîtrise du monde, plus intellectuelle et encyclopédique."<sup>2</sup>

La première édition d'un grand atlas mondial moderne remonte à 1817: c'était l'atlas Stieler, de la firme Justus-Perthes de Gotha (en Allemagne orientale). Depuis le Stieler, il y en a eu d'autres, relevant d'ambitions plus ou moins géographiques et teintés de couleurs plus ou moins symboliques. Plus que tout, on s'est familiarisé avec la notion d'atlas: ainsi, elle s'est répandue vers d'autres zones de la connaissance et de la création. En ce qui concerne l'histoire de l'art, l'idée d'atlas a été reprise par l'historien de l'art allemand Aby Warburg (1866-1929). Le fameux projet *Mnemosyne*, l'atlas d'images (*Bilderatlas*) que Warburg, à l'instar de Mercator, n'a pas fini avant sa mort, consistait à disposer des images sur de grands cartons noirs afin d'illustrer la "survivance de l'Antiquité" (*Nachleben der Antike*) et ainsi surprendre la "migration des images" (*Bilderwanderung*). Les grands cartons noirs ont été remplacés plus tard par des grands écrans de toile noire où les images (cartes, photographies d'œuvres d'art, timbres poste, coupures de presse, etc.) pouvaient être plus facilement déplacées à l'aide de petites pinces. Au moment de la mort de Warburg, l'atlas comptait presque un millier de ces images, disposées sur plusieurs dizaines de planches. Dispositif ouvert et plastique, cet atlas avait la capacité de donner forme à sa pensée. Ainsi, chaque planche de *Mnemosyne* constitue, pour citer Philippe-Alain Michaud, "le relevé cartographique d'une région de l'histoire de l'art envisagée simultanément comme séquence objective et comme enchaînement de pensées".<sup>3</sup>

Au lieu de m'attarder sur les thèses warburgiennes, j'aimerais me concentrer sur un aspect fondamental de l'atlas *Mnemosyne*: celui de mécanisme de pensée. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le mot "atlas" dénote déjà "tout recueil de planches, de tableaux, de dessins joints à un ouvrage."<sup>4</sup> Suivant l'essor du développement des techniques de reproduction graphique et de la mise en place de nouvelles disciplines (l'anthropologie, l'histoire de l'art, la linguistique, etc.), les atlas à caractère "scientifique" se multiplient. La désignation s'élargit ainsi à tout inventaire ou recueil méthodique d'images, eux aussi, comme les atlas géographiques d'auparavant, ancrés dans un ensemble de techniques de reproduction mécanique. La mise en ordre visuel de ces éléments graphiques (son classement taxinomique) s'organise en vue de la transmission d'un certain savoir et rend possible une forme de connaissance particulière, articulée autour des associations à établir entre ces éléments. On parlerait donc d'un "savoir-mouvement des images", voire d'un "savoir-montage",<sup>5</sup> qui serait proche, selon quelques critiques, du cinéma.<sup>6</sup> L'"ère des empires"<sup>7</sup> trouve aussi dans les atlas un dispositif visuel majeur.

Je voudrais insister sur cette notion d'atlas en tant que dispositif ouvert et flexible, gouverné par une logique spécifique. Selon Christian Jacob, cette logique serait "analytique et cumulative". L'argument de l'auteur peut se résumer de la façon suivante: toute composition d'un atlas passe par une pensée de la progression et du découpage. Découpage dans la mesure où les atlas détachent un espace déterminé (des continents, des pays, des régions) du continuum spatio-temporel. Ce découpage délimite, circonscrit, impose un cadre et un point de vue; il institue aussi une progression, "dans l'espace comme dans le livre". Cette progression obéit à une logique particulière, la succession de planches n'étant jamais laissée au hasard, et elle est marquée "par des rythmes propres, de ralentissement ou d'accélération."<sup>8</sup> Pour Jacob, l'atlas est lui aussi facteur

lieu et exemple de mise en mouvement de l'image et il parle même des atlas en termes de "cinématographique".<sup>9</sup>

Au-delà de ce rapprochement surprenant entre deux dispositifs visuels apparemment si distincts, la question avancée plus haut reste toujours sans réponse. Les atlas peuvent-ils prendre forme dans et par le cinéma? A quoi ressembleraient-ils? Je suggère que les *Archives de la Planète* d'Albert Kahn en sont un exemple majeur.

### Albert Kahn et les *Archives de la Planète*

Les *Archives de la Planète* ont été fondées en 1912 par Albert Kahn, banquier et homme d'affaires d'origine alsacienne, qui va vouer sa fortune à un vaste projet humaniste de mécénat. Né en 1860, il subit l'expérience d'un exil "volontaire" à Paris, suite à l'annexion de l'Alsace et une partie de la Lorraine par l'Allemagne en 1871. Employé dans une banque, Albert Kahn se fait vite remarquer par ses talents financiers. En 1898, après avoir fait fortune grâce à la spéculation sur les actions des sociétés d'exploitation du diamant et de l'or d'Afrique du Sud, il crée sa propre banque. Trois ans auparavant, il s'était installé à Boulogne, dans les alentours de Paris, où il avait commencé la composition de ses fameux jardins qu'il fait parcourir à tous ses hôtes, et où se distingue le jardin japonais. Le jardin dans sa globalité – où coexistent harmonieusement modèles français, anglais, japonais, forêt vosgienne et forêt de cèdres – semble donner corps à l'utopie d'Albert Kahn: "Exprimer son rêve d'un monde réconcilié."<sup>10</sup> Cette utopie, consacrée au rapprochement entre les peuples, inclura la création de bourses de voyage pour des jeunes agrégés, la fondation de diverses sociétés et cercles de débat, le financement d'une activité éditoriale prolifique et la création des *Archives de la Planète*.

Les *Archives de la Planète* comprennent 4000 plaques stéréoscopiques, 72 000 plaques autochromes et 183 000 mètres de film (équivalant à plus de 100 heures de projection) concernant une cinquantaine de pays dans tous les continents (sauf l'Océanie). Les films ont été tournés entre 1912 et 1931 par cinq opérateurs au service des archives, lesquelles sont dirigés depuis le premier moment par Jean Brunhes, géographe. Aux prises de vue tournées par les opérateurs des *Archives de la Planète*, s'ajoutent presque 17 000 mètres de pellicule achetés aux Sociétés Gaumont et Pathé. Le propos d'Albert Kahn était de créer "une sorte d'inventaire photographique de la surface du globe occupée et aménagée par l'Homme, telle qu'elle se présente au début du XXe siècle."<sup>11</sup>

La plus grande part du fonds filmique se présente sous la forme de *rushes* – séquences brutes non montées. Les films vont des genres scientifique et ethnographique aux actualités et genres pré-documentaires. On signalera, à titre d'exemple, le seul témoignage cinématographique du Congrès de Tours (25-30 décembre 1920), célèbre car la scission au sein de la Section Française de l'Internationale Ouvrière qui y eut lieu serait à l'origine du Parti Communiste Français; ou encore les films biologiques en accéléré ou au ralenti du Docteur Jean Comandon.<sup>12</sup> Il s'agit donc d'une collection dont la valeur historique est extraordinaire. Par l'extrême richesse des thèmes représentés, les *Archives de la Planète* constituent une source majeure pour l'histoire des années 10 et 20; elles représentent aussi une entreprise pionnière, dans la mesure où le film devient finalement matériel d'archives.

## Un atlas "cinématographique"

Pourtant, mon but ici n'est pas de discuter la valeur exceptionnelle de ce fonds documentaire unique au monde, mais de démontrer comment les archives d'Albert Kahn peuvent constituer un atlas cinématographique. Au-delà de la coïncidence heureuse de leur nom et du fait qu'elles allient cinéma et géographie, les *Archives de la Planète* constitueraient un atlas cinématographique dans la mesure où elles représentent a) un recueil méthodique d'images; b) une forme de connaissance et de transmission du savoir; et c) une méthode particulière d'agencement des images.

Je vais donc me concentrer sur le projet dans sa globalité et non pas sur des films particuliers. En ce qui concerne ces derniers, et de façon à signaler quelques unes de ses qualités proprement filmiques, plusieurs éléments peuvent être soulignés. Tout d'abord, ces films semblent s'identifier avec ce que Tom Gunning nomme l'"esthétique de la vue".<sup>13</sup> Celle-ci se caractériserait par sa ressemblance à l'acte de regarder et par un mode descriptif fondé surtout sur la succession de prises individuelles. Comme j'ai déjà signalé, la plupart des films se présentent sous la forme de *rushes* – séquences brutes non montées. Nous observons tout de même une complexité progressive dans les films tournés pendant les années 20: ils incluent des plans à échelles très différentes, plusieurs mouvements de caméra et des séquences organisées qui révèlent un sens rythmique très accentué et les stades initiaux d'un ordre discursif (une partie des films "montés" contient des intertitres qui imposent une logique aux séquences). En ce qui concerne les sujets des films, les scènes de la vie quotidienne et les vues urbaines sont clairement les thèmes choisis. A ce propos, on a pu remarquer que les *Archives de la Planète* anticipent plusieurs thèmes du cinéma documentaire à venir.<sup>14</sup>

### Un recueil méthodique d'images

Pour retourner à la problématique qui me préoccupe, je rappelle que les *Archives de la Planète* constituent un atlas cinématographique dans la mesure où elles représentent un recueil méthodique d'images. Cet aspect est lié au propos déjà cité d'Albert Kahn: "Créer une sorte d'inventaire photographique de la surface du globe occupée et aménagée par l'Homme, telle qu'elle se présente au début du XXe siècle."<sup>15</sup> Sa collection constitue effectivement un essai structuré de documenter la planète. Chaque mission était soigneusement préparée par Jean Brunhes, directeur des archives. Un total de onze collaborateurs, entre photographes et cinéastes, reçoit chacun un exemplaire de son livre *La Géographie humaine* (publié en 1910). Dans l'absence d'un programme détaillé, ce livre constitue notre source principale pour comprendre la philosophie du projet. Selon Brunhes, et conformément aux principes scientifiques de l'époque, la géographie humaine était une affaire éminemment visuelle et la photographie, comme outil descriptif, y jouait un rôle majeur.

Dans ce contexte, il n'est donc pas surprenant de constater l'importance accordée par Brunhes à la collection d'autochromes des *Archives de la Planète*. Le procédé, dont le brevet avait été déposé en 1903 par Auguste et Louis Lumière, permet, à travers le filtrage trichrome de la lumière, d'obtenir des photographies en couleurs sur plaques de verre. Malgré les inconvénients de transport et la longueur du temps de pose exigé par les autochromes, leur richesse de détails justifie pour Brunhes l'investissement. Le ciné-

matographe, capable de reproduire le mouvement, "c'est-à-dire le rythme de la vie",<sup>16</sup> va compléter les images statiques. Brunhes demandait à ses opérateurs de faire attention à l'environnement et à l'habitat des gens, ainsi qu'aux scènes de la vie quotidienne. Malgré l'absence d'un modèle rigide, on peut quand même remarquer la mise en place d'une grammaire filmique qui va permettre aux opérateurs de filmer des sujets semblables d'une façon similaire. Ceci est évident dans les vues urbaines tournées dans des villes arabo-musulmanes. Les images nous donnent à voir le Caire, Jérusalem, Istanbul, Ankara, Fez, Rabat, Casablanca et Marrakech, en instituant un effet de série fondé sur une logique de répétition-variation minimale des gestes de l'opérateur. Les éléments constitutifs du système de représentation, les choix qui forment cette logique, ne sont pas, je crois, le fruit d'une coïncidence, mais la conséquence d'un vrai processus de rationalisation de l'espace urbain. Pour résumer, en procédant de façon méthodique, chaque vue illustre un aspect du paysage urbain arabo-musulman, l'ensemble des vues devant l'archive visuelle d'un espace, la somme de ses parties.

### Une forme de connaissance et de transmission du savoir

Si les images sont réunies et assemblées d'une façon méthodique, c'est la conséquence de l'origine de projet d'Albert Kahn: la création d'une archive visuelle de la planète au début du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, les *Archives de la Planète* constituent un projet documentaire audacieux, animé par la même conscience positiviste qui a stimulé la constitution des archives modernes. Le propos d'Albert Kahn était, je le rappelle encore une autre fois, de "fixer une fois pour toutes des aspects, des pratiques et des modes de l'activité humaine dont la disparition fatale n'est plus qu'une question de temps."<sup>17</sup> Les images étaient réunies et assemblées en fonction de leur intérêt en tant que documents historiques; elles sont supposées illustrer un monde rural et précapitaliste ainsi que les changements occasionnés par le processus de modernisation ou les effets dévastateurs de la Première Guerre Mondiale. Leur objectif utopique de servir comme mémoire du monde représente effectivement une tentative de maîtrise symbolique de ce monde; ce n'est pas une coïncidence que les archives prennent forme dans une époque d'expansionnisme colonial (pour ne pas mentionner le développement du capitalisme moderne qu'Albert Kahn illustre si bien).

Chaque nouvel élément, que ce soit une autochrome ou un film, vient ajouter quelque chose à cette collection sans fin; il constitue aussi une unité qui décrit une réalité différente, comme dans une encyclopédie. En effet, l'inventaire exhaustif de toutes les connaissances humaines entamé par Diderot et d'Alembert, fondé lui aussi sur l'idée d'une puissance descriptive des images, n'est pas loin des ambitions d'Albert Kahn. En ce qui concerne les *Archives de la Planète*, Kahn aurait même pu partager l'espoir de d'Alembert: "Que l'Encyclopédie devienne un sanctuaire où les connaissances des hommes soient à l'abri des temps et des révolutions."<sup>18</sup> Comme une encyclopédie ou un atlas, les *Archives de la Planète* résultent de l'articulation du tout avec ses parties. J'ai déjà cité Christian Jacob qui considère l'atlas "un dispositif qui permet de concilier le tout et le détail" et qui se prête "à une forme différente de maîtrise du monde, plus intellectuelle et encyclopédique."<sup>19</sup> Leur structure est immuable, mais en principe l'atlas, les archives et l'encyclopédie sont infiniment extensibles en détails. Ils constituent une souvenance durable et, à la limite, un monument. Dans ce sens, ils constituent une

forme de connaissance et de sa transmission, comme n'importe quel atlas, de l'exemple pionnier de Mercator aux tentatives originelles du XIXe siècle.

### Une méthode particulière d'agencement d'images

Finalement, les *Archives de la Planète* illustrent comment le dispositif atlas peut prendre forme dans et par le cinéma parce qu'elles relèvent d'une méthode particulière entre les images. Ce dernier argument tient de la "logique cumulative et analytique" qui régit les atlas et le mode filmique descriptif dont il est ici question. Pour retourner à l'exemple des films arabo-musulmans, ce que l'on peut observer, c'est la succession de vues d'un aspect particulier de la ville: panoramiques de ses alentours, plans progressivement plus rapprochés des remparts, des portes d'accès et des différents repères urbains (monuments), et vues tournées dans la rue. Tout ça semble illustrer l'idée d'"esthétique de la vue" avancée par Tom Gunning, où des vues "descriptives" isolées sont organisées en fonction d'une logique plus large. En ce qui concerne ces films, nous pouvons remarquer que la logique d'ensemble qui organise chaque série de prises de vue d'une ville est régie par des éléments éminemment spatiaux: une progression de la périphérie vers le centre et du général vers le particulier; délimitation d'un "hors" et d'un "dedans"; reconnaissance des points de repère architectoniques; et subordination à une logique (fonctionnelle) de circulation. Cette logique est aussi une logique *cumulative*, c'est-à-dire une logique qui procède par l'accumulation d'images: ces images se succèdent, s'offrant à notre regard et effaçant celles qui venaient avant. Elles se suffisent en tant que propositions descriptives: elles nous montrent ce qui est considéré important d'être montré. Comme dans un atlas, la logique d'accumulation de points de vue qui régit les films des *Archives de la Planète* s'effectue à travers une progression dans l'espace (et dans le temps) dictée par un rythme propre. Cette progression relève d'une "clarté didactique" – la description de l'espace urbain – qui passe autant par "un ordre d'exposition" – la séquence de motifs analysés – que par "un ordre de vision" – la progression du général au particulier (du panoramique de la ville à la rue en tant que lieu de scène). Rassemblées, ces images contribuent à la description d'un espace plus large: la ville arabo-musulmane; l'image filmique devient ainsi une unité mnémonique dans un système plus vaste, la façon de décrire et d'archiver "le monde en voie de disparition".

Pour conclure, il semble donc que les *Archives de la Planète* d'Albert Kahn constituent un atlas cinématographique. En pensant l'atlas en tant que dispositif – c'est-à-dire un ensemble d'éléments d'ordre matériel et structurel qui conditionnent notre rencontre avec l'image – nous pouvons réévaluer quelques questions posées par le problème d'une vision globale du monde. Si les *Archives de la Planète* sont inévitablement marquées par les préoccupations impérialistes de leur époque, leur considération en tant qu'atlas cinématographique (c'est-à-dire en tant que façon de penser sur et avec les images) nous permet de reconsidérer ce problème. Depuis presque cinq siècles que les atlas constituent une des façons privilégiées de maîtriser symboliquement le monde et de le mettre en image. En tant que dispositifs visuels, les atlas posent beaucoup de questions concernant le rôle et la puissance des images, comme le confirme la pratique de beaucoup d'artistes contemporains. Est-ce donc possible que les *Archives de la Planète* ne constituent qu'un exemple parmi beaucoup d'autres d'un atlas cinématographique? L'"appel cartographique" traverserait-il le cinéma?

- 1 La recherche pour cet article a été rendue possible grâce à une bourse de la Fundação de Ciência e Tecnologia, Portugal. Cet article constitue une version traduite et révisée de l'article "Les Archives de la Planète: A Cinematographic Atlas," *Jump Cut*, n° 48 (2006).
- 2 Ch. Jacob, *L'Empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire* (Paris: Albin Michel, 1992), p. 97.
- 3 Ph.-A. Michaud, "Zwischenreich. Mnemosyne, ou l'expressivité sans sujet", *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 70 (Hiver 1999-2000), p. 45.
- 4 *Le Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1960)* (Paris: CNRS, 1974).
- 5 G. Didi-Huberman, "Préface. Savoir-Mouvement (L'Homme qui parlait aux papillons)", in Ph.-A. Michaud (sous la dir. de), *Aby Warburg et l'image en mouvement* (Paris: Macula, 1998), pp. 11-12.
- 6 La connexion entre l'atlas *Mnemosyne* et le cinéma a été explicitement formulée, entre autres et pour le cas français, par Ph.-A. Michaud (sous la dir. de), *Aby Warburg et l'image en mouvement, op. cit.*, p. 239. Voir aussi le travail de Didi-Huberman, qui a avancé la notion de "montage" à propos de la méthode de Warburg dans, G. Didi-Huberman, *Devant le Temps. Histoire de l'art et anachronisme des images* (Paris: Minuit, 2000), pp. 111-127; G. Didi-Huberman, *L'Image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (Paris: Minuit, 2002), pp. 452-514. La notion de montage de Didi-Huberman n'est pas cinématographique dans le sens de "création factice d'une continuité temporelle à partir de 'plans' discontinus agencés en séquences"; elle est "au contraire, une façon de déplier visuellement les discontinuités du temps à l'œuvre dans toute séquence de l'histoire". G. Didi-Huberman, *L'Image survivante, op. cit.*, p. 474.
- 7 Expression que je reprends de l'historien Eric Hobsbawm. L'"ère des empires" s'étendrait de 1875 à 1914.
- 8 Ch. Jacob, *op. cit.*, p. 107.
- 9 *Ivi*, pp. 106-109.
- 10 M. Bonhomme, "Les Jardin d'Albert Kahn: une hétérotopie?", in J. Beausoleil, P. Ory (sous la dir. de), *Albert Kahn (1860-1940). Réalités d'une utopie* (Boulogne: Musée Albert Kahn, 1995), p. 97.
- 11 Albert Kahn cité par Emmanuel de Margerie, lettre à Jean Brunhes, 26 janvier 1912, reproduite in J. Beausoleil, M. J.-B. Delamarre, "Deux témoins de leur temps: Albert Kahn et Jean Brunhes", in *Jean Brunhes: Autour du monde, regards d'un géographe/regards de la géographie* (Boulogne: Musée Albert Kahn, 1993), p. 91.
- 12 Jean Comandon (1877-1970), médecin et biologiste, pionnier du cinéma scientifique et de la microphotographie. Il réalise notamment *La Croissance des végétaux* (1929), film qui restitue en accéléré la croissance des végétaux et qui constitue un des films les plus régulièrement projetés par Albert Kahn dans les réunions du CAM.
- 13 T. Gunning, "Before Documentary: Early Non-fiction Films and the 'View Aesthetic'", in D. Hertogs, N. de Klerk (sous la dir. de), *Uncharted Territory: Essays on Early Non-fiction Films* (Amsterdam: Nederlands Filmmuseum, 1997), p. 22.
- 14 P. Amad, "'Cinema's Sanctuary': From Pre-documentary to Documentary Film in Albert Kahn's Archives de la Planète (1908-1931)", *Film History*, Vol. 13, n° 2 (2001), p. 146.
- 15 Albert Kahn cité par Emmanuel de Margerie, lettre à Jean Brunhes, *op. cit.*
- 16 J. Brunhes, *La Géographie de l'histoire. Introduction à la seconde année du cours de Géographie Humaine*, Collège de France, 1913-1914, in *Revue de Géographie annuelle*, VIII, fasc. 1 (Paris: Delagrave, 1914), p. 7.
- 17 Albert Kahn cité par Emmanuel de Margerie, lettre à Jean Brunhes, *op. cit.*, p. 92.



18 J. D'Alembert, "Discours préliminaire", in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts, et des métiers* (Paris: Flammarion, 1986), p. 176.

19 Ch. Jacob, *op. cit.*, p. 97.

## CRITICAL EDITIONS OF FILMS ON DIGITAL FORMATS<sup>1</sup>

Natascha Drubek-Meyer, FAMU, Praha – Nikolai Izvolov, Research Institute for the Art of Cinema, Moskva

Since antiquity, critical editions of historical sources and literary texts have customarily been accompanied by editorial commentaries. In contrast, the public dissemination of cinema, whether in the form of a documentary, an acted film or historical footage, has been deprived of what might be termed scholarly critical editions. Indeed, the concept of an "edition" is rarely applied to the cinema.<sup>2</sup>

With the appearance of new formats (VHS cassettes, CD, DVD, the internet, and to these we can now add HD-DVD and Blue-Ray) on which a film may exist, anyone so wishing can study the history, culture and art of cinema on his own. Cinema history and theory have become part of our general education and, in the consciousness of an educated person, many films play no less a role than the classic works of literature. The release of a film on DVD is already redolent of the publication of a book, yet any serious discussion as to the possibilities offered by a more technologically advanced scholarly commentary about cinema is only just beginning.

The main problem encountered in preparing a critical edition of a film is that there are still no academic standards in this area, although without them the discipline of film studies itself cannot properly function. Until such standards are established, this academic field will always be less highly regarded than one grounded in the study of a scholarly edition of a text prepared on the basis of a thorough *textological* analysis.<sup>3</sup>

### The Current Presentation of Films on DVD

The universal application of academic standards would address the most common weaknesses we have identified in current DVD releases. Firstly, we have observed that there is often an attempt to present in one space (i.e., the limited area represented by the screen) as much historical, technical or other information as possible. For example, some current releases have attempted to combine several moving objects (e.g., an extract from a film as a "PIP" or a "Picture in Picture") within a single frame. In some instances, subtitles with background information appear whilst a character in the film or the commentator is speaking (imitating the visual appearance of a footnote in an edition of a written text).

Secondly, our experience of often sophisticated audio commentaries on interactive DVDs would suggest that it is preferable for the content of an oral commentary also to be presented in writing so that it may subsequently be cited or referred to in written and other publications.<sup>4</sup> For a long time, technical difficulties hindered the development of commentaries on art forms which operate within the dimension of time, such as the cinema or theatre. Until the appearance of digital formats such as DVD, which allow us to

use moving and static images equally freely, it was impossible for different types of commentary (textual and visual) to accompany a film as it was being shown. Until their appearance, the most frequent means of commenting on a film was the talking head of a film critic.<sup>5</sup> This archaic form of commentary has endured and even now oral commentary, albeit in a slightly different form, is the dominant form of commentary on DVDs. However, a written commentary is a very important element in a critical edition. It will help raise the cinema's status to that of a subject worthy of such an edition and it is this discursification of an audio-visual work that forms the basis for its further study.<sup>6</sup>

Thirdly, an editor's or a publisher's commentary always exists on a meta level and is authoritative. Its inherent authority should never be abused, if a critical edition of a film is to be scholarly and truly objective. It is sometimes enhanced, however, by the use of very personal oral commentary. Here, one needs to be aware of what Patrick Vonderau has called the "emotional factor" of a DVD. For example, classical cinema is usually made more accessible when it is personalised. Often it is a well-known film critic, the director himself or a film historian who is given the task of personalising a work. Although the emotional factor may attract a greater number of viewers (and purchasers of the DVD), such personal commentaries should not be the only form of commentary found in the academic presentation of a film.

### The Methodology for a Critical Edition

So, how might the approach taken in philological textology (textual criticism) and publishing be applied to a film?

In textual criticism, a manuscript text is traditionally analysed in terms of two distinct categories:

- 1 *The textus* – i.e., the text that is recognised as being "canonical" with its variant readings.<sup>7</sup> In editions which reflect current thinking, the central text has typically been supplemented by equally valuable variants comprising different authorisations and editions.<sup>8</sup>
- 2 *The apparatus* – i.e., a commentary on the *textus*.<sup>9</sup>

This distinction may be applied to an edition of a film, although we should note that the making of a film differs in certain important respects from the writing of a work of literature.

Firstly, there is a huge number of factors influencing the final decisions taken in the production of a film. For example, the opinions of members of the film crew, the influence of the producer, the financial limitations and technical problems which were encountered are all of relevance. However significant a particular director might be, a film is rarely the creative product of an individual. Hence, a discussion of a director's authorship (such as that encountered in literature) is perhaps not always appropriate. In a number of respects, a critical edition of a film would seem, in the absence of the documented authorship of an individual, to be more suggestive of a scholarly edition of ancient manuscripts than that of a literary text of a modern author. The question then arises as to whether a single canonical (authorised) version of a film is necessary. Such a canonical version is undoubtedly needed by film museums and by cinemas organs

ing screenings of reconstructed films. However, now that film history is accessible digitally, there is no real need, outside cinema theatres, for a single canonical, "officially blessed" version or reconstruction of a film. Instead, we need a carefully prepared edition of the *textus*, in its entirety, accompanied by an academic commentary.

The second difference between the making of a film and the writing of a text, especially a modern text, is that film-making is a very structured affair. The life of a film is more determined by the manner in which it was produced than is the writing of a literary work. It is in this presence of a production scheme that we can identify one advantage of commentaries on films over commentaries on literary texts. While the history of a literary text's creation can be traced, there is no such evolution in the case of a film's creation. There is often only the history of its alterations.

In the course of its life (i.e., before it is archived), a film goes through the following stages:<sup>10</sup>

- *The idea* – i.e, the proposal;
- *The script* (and its variants);
- *The filming* (with any variants of participants and scenes);
- *The editing process* (with any variants, discarded and restored scenes);
- *The recording of the soundtrack* (with any variants of the musical or voice accompaniment of silent films, any variants of sound films [the substitution of performers, the re-recording of the soundtrack, the loss of the physical soundtrack itself] and films released in both silent and sound versions);
- *The final cut of the negative (in sound films) of the version selected to be shown to cinema-goers.* This is the point when work on the film is complete. In the case of silent cinema, the equivalent is the final cut of the positive. In other words, the original edited negative constitutes the starting point for a reading of a sound film, and the original edited positive (if it has survived) constitutes the same for a silent film. It is at this juncture that a "montage list" is compiled – i.e., a detailed frame-by-frame description of the dialogue and shots of a film;
- *Distribution versions of a film.* These depend on whether a film was reworked for its re-release or for its release abroad, e.g., changes of title, a re-recording of the soundtrack, cuts by the censor or editor or the inclusion of additional shots. Each new version would have its own montage list;
- *The distribution of a film and any accompanying materials.* E.g., posters, leaflets, newspaper announcements, lists of titles, montage lists, advertising stills, trailers, press reviews or audio and video interviews;
- *The archive life of a film.* Here we should consider the extent to which a benchmark version was available when the film was archived, a description of the archival work and technical operations performed, the quality and condition of the colour, image and sound of the film and the celluloid;
- *Variant copies in different archives.* I.e., the potential for a reconstruction of a fuller version. Another consideration is the likelihood that a film will be transferred on to different formats.

Despite the above mentioned differences, the fundamental issue which arises with a film's critical edition, as is the case with a literary text, is the analysis of what belongs to the *textus* and what belongs to the *apparatus*.

## The Scheme for a Critical Edition

It is the editor of a DVD who selects the materials for inclusion on a disk. In making this selection, he needs to strike a difficult balance between what is "necessary" and what is "sufficient". This is a very important question even in such an advanced academic field as philology. We have outlined below our proposed universal scheme for a scholarly critical edition of a film which contains information not only for the uninitiated public, but also for the specialist.

### The *textus*

To our understanding, the *textus* should consist of all the key variants of a film which could be considered complete. These include distribution versions, a "director's cut" (which could have been in his possession) or a version where the film's production was completed by others (for example, after the dismissal or death of the director).<sup>11</sup> Where required, subsequent reconstructions of a lost film or a director's unrealised project could also form part of the *textus*. The range of variants available to a contemporary DVD "publisher" may be endless. Here are only a few examples:

- a. There are films which have survived in one canonical variant.
- b. There are "lost" films which have no historically authentic variant - e.g., *Engineer Prait's Project* (L. Kuleshov, 1918) - i.e., the official distribution version has not survived, or perhaps never existed at all.<sup>12</sup>
- c. There are films which have two or more variants. In such cases, it is possible to include on a DVD both a variant which existed prior to a reconstruction and one after a film's reconstruction.
  - *The Battleship Potemkin* (S. Eisenstein, 1925). The original Soviet version shown at the film's premiere in the Bolshoi Theatre has not survived. However, there are later versions in existence, such as the "Berlin version" prepared in 1926 which was partly edited by Eisenstein himself.
  - *Metropolis* (F. Lang, 1926). There is the well known attempt by Enno Patalas to assemble a benchmark version from the many distribution and censored copies available.
  - There may be silent and sound versions of the same film - e.g., *Blackmail* (A. Hitchcock, 1929).
  - There may be multiple language versions or MLVs.<sup>13</sup> Well-known examples would be *Mary, oder, Sir John greift ein* (A. Hitchcock, 1930), a German language version of *Murder* with a German cast, the English language version of *Der blaue Engel* (J. von Sternberg, 1930) or Spanish language version of *Dracula* (G. Melford, 1931) filmed contemporaneously with Tod Browning's English language version.
  - *Michurin* (A. Dovzhenko, 1948). The film was subject to a large number of corrections by the censor which distorted the director's original idea to such a degree that Dovzhenko refused to acknowledge the film as his work. Other notable instances of cuts imposed by the censor can be found in American cinema following the introduction of the Motion Picture Producers and Distributors Association of America, Inc.'s Motion Picture Production Code in 1930 - e.g., the nude scenes cut from *Tarzan and His Mate* (C. Gibbons, J. Conway, 1934).
  - *The Ilich Gate* (M. Khutsiev, 1961). Certain scenes were re-filmed which gave the

author the opportunity to finish the film as he had intended it, although this was done under the watchful eye of the censor. All the same, this later version remains authorial and was well-known. For a long time, it existed under the title *I Am Twenty* (1965). This is partly also the case with *The Passion of Andrei* (A. Tarkovskij, 1966), an earlier variant of his *Andrei Rublev* (1969).

- There are films which exist in the form of a “director’s cut”<sup>14</sup> or in one or more studio cuts (especially cuts prepared for the re-release of the film) – e.g., *A Star Is Born* (G. Cukor, 1954).<sup>15</sup> Perhaps the most notable example of studio interference is *Heaven’s Gate* (M. Cimino, 1981). The running time of the director’s original version was 5 hours and 25 minutes. Cimino’s recut version lasted 3 hours and 40 minutes but this was withdrawn from circulation after the first screening and the studio then cut a further 70 minutes. A director’s cut of *Heaven’s Gate* was released in Europe in 2004 and America in 2005. A recent example of a questionable director’s cut would be *Donnie Darko* (R. Kelly, 2001).<sup>16</sup>
  - Orson Welles left behind a substantial number of unfinished projects which were abandoned at the stage of isolated takes of film scenes and edited versions which were never completed or distributed.
  - *Napoléon* (A. Gance, 1927). This has been restored by Kevin Brownlow on three occasions – in 1980, 1983 and 2000. The 2000 reconstruction, lasting 5 hours and 31 minutes, included the celebrated triptych finale and involved authentic process dye bath colour tints and toning by the National Film and Television Archive in the UK.
  - The films of Jacques Tati, George Lucas (see the special edition of his *Star Wars* series prepared in 1997) and Francis Ford Coppola (see the re-release of his 1979 film *Apocalypse Now* as *Apocalypse Now Redux* in 2001). What is noteworthy here is that scenes were filmed many years later which were incorporated into an existing version which had already been in distribution. These are cases of an authorial reworking of a film, distributed as having the same value as the original version.
- d. There are also digital releases which appeared shortly after the cinema distribution copies. For example, the DVD releases of *Goodbye Lenin* (W. Becker, 2003) and *Moulin Rouge!* (B. Luhrmann, 2001) were published by the authors themselves or with their involvement.
- e. Finally, pirate or bootleg video and DVD versions appearing before the official premiere of a film are a curious example. It is quite possible that they differ significantly from the official version.

#### The apparatus

The *apparatus* primarily includes everything that did not make the final version of the film or was cut from it. In addition, it would include documents and other materials relating to the history of a film and the annotations and commentaries of the film’s publishers.

A critical edition of a film requires a commentary comprised of indexed “footnotes” having two forms. The first type of footnotes is textological and archeographic.<sup>17</sup> These are footnotes relating to the physical formats or copies of a film. Places requiring commentary are marked – for example, *lacunae* in a copy of a film, external marks on the celluloid which were the cause of a restorer’s work on a copy, technical additions made by a reconstruction specialist or those points in a film which were envisaged in the different variants of the author’s vision of a film or affected by distribution cuts and/or

replacements. The second type of footnotes is conceptual. These comment on the meaning or the visual side of the *textus*. They could include background explanations as to the everyday life portrayed, fragments from other films commenting on the *textus* and an explanation of a film's place in the creative life of its director and its evolution.

Regardless of their character, either of these two types of footnotes would consist of written text, video, audio or photo extracts in all possible combinations and could form large syntagmatic lines in the commentary similar to those in the director's and cameraman's storyboards which constitute the basis of a film.

#### The archeography and textology of a film

Of primary importance here, unquestionably, is the archive life of a film (e.g., the technical data relating to the original copy). Much depends on how detailed the archive catalogue is and how precise are the data contained therein. An archeographic description of a film must contain all the available information about its physical format. Such information should cover:

- The processing work carried out on a film in the archive and a description of the technical operations performed;
- An analysis of the condition of the colour, image and sound of the film and also of the celluloid;
- A description and systemisation of any external markings and symbols on the celluloid: (a) start numbers and the numbers marking each foot of film, (b) notes made by the editors, (c) markings made by a film's authors indicating the order in which the frames should be edited and their colouring, (d) any data as to the celluloid manufacturer, (e) any traces of the making of contratypes or the film's transfer onto another format (for example, from nitrate to acetate), (f) title inserts for foreign distributors of silent cinema and (g) any traces of mechanical damage.

Without such a preparatory archeographic description, any textological analysis is impossible and, for a critical edition (i.e., the release) of a relatively "ancient" film, a thorough textological study is the only means of demonstrating the validity of the steps taken by the DVD publisher.

#### Documents and materials relating to the history of a film

As a rule, the making of a film is documented at each stage of the process. It is these documentary stages that form the framework structure which may be completed with all types of surviving documentation of interest to historians. Amongst them, for example, could be the following (in square brackets we have indicated the possible ways in which these documents could be presented on a DVD):

- A script proposal (or libretto) and a contract with the authors [as a text or photograph];
- A literary script (if it is of key significance) [as a text];
- A director's script, i.e., the director's<sup>18</sup> or cameraman's storyboard,<sup>19</sup> if it existed (the differences between the storyboards and the final product can tell an attentive historian a great deal. They can be assembled to run more or less parallel to the film, enabling the viewer to study the extent to which the film corresponds to the initial

- concept) and a shooting plan (such as that sometimes used by Vertov and generally found in documentary cinema) [as photographs];
- Materials relating to the shooting of the film (test photos of different actors for the same role, variations of *mise-en-scène*, sketches for sets, costume drawings, behind the scenes footage, reports and interviews on the set and shooting diaries, [as photographs, video and audio tracks or as a text];
  - Differently edited versions of scenes and takes of episodes which the author did not intend to be included in the final cut [as a video track];
  - The soundtrack -
    - a) In the case of a silent film:  
Variations of the musical and/or vocal accompaniment for a film: e.g., a recording on gramophone records, a musical recording derived from the original score, notes, musical scores or scripts for the accompanying music.
    - b) In the case of a sound film:  
Variations of the soundtrack (e.g., a replacement of the phonogram, a re-recording of the soundtrack, the loss of the physical soundtrack itself or the film's dubbing into other languages) [as video tracks];
  - A montage list [as a text or photographs];
  - The distribution life of a film – e.g., posters, leaflets, announcements in periodicals, lists of titles, advertising photographs, press reviews and post-filming interviews [as photographs and video tracks];
  - Literary memoirs, audio recordings, documentary and TV films [as text, audio and video tracks].

#### Biographies and Filmographies

Biographies and filmographies are only needed when the relevant data cannot be found in other reference works. Otherwise, it would seem sufficient to refer to bibliographies, as a text. Information about changes made to a film's name could also be included (e.g., variations of working titles in contemporary press coverage or a change to the title for foreign distribution), as a text or photographs.

Hence, a film's critical edition must, of necessity, be multi-layered. We have the film itself as an object (often itself already multi-layered) and the meta-level consisting of academic commentary. Between these layers there are materials concerning the history of the film demonstrating how it operated within the culture of its time and its place in history.

The relationship between these three, non-hierarchical levels will become clear and distinct only when linked by the unifying principles of indexing which create non-linear hypertexts out of the three levels. Curiously, this has been technically possible for several years already,<sup>20</sup> but no one has, so far, applied this approach to the academic commentary of moving images.

#### Film as Hypertexts. A Network of Indexes

Despite the apparent variety of forms which the *apparatus* and the *textus* may take, they can, nonetheless, be condensed into a very simple and practical indexing scheme which will enable a viewer to navigate this sea of abundant information. If a simple,



intuitive system of indexing and navigation is used, the abundance of documents will not be psychologically off-putting. Every DVD user, from the professional to the student, or simply an interested layman, can easily find in a critical edition whatever he needs.

We need to move away from the labyrinthine system in existence today for which a viewer needs a mnemonic "guiding light" to recall the route taken from a DVD's table of contents to a particular point in a film or a particular extra. The solution can be found in the system of indexed footnotes and cross references that has been established over centuries. These allow a reader easily and, importantly, visually to find his way through the diverse commentary.

Prepared in accordance with a film's structural biography, indexed footnotes will be visually familiar to anyone who has seen an annotated book, and will enable the systematic, academic work of a commentator to be compatible with the need to search for information simply and quickly. Film viewers need a reconstructed film which is accompanied on a DVD by conclusive arguments of both a textual and conceptual nature. The question as to the limits of commentary then falls away, as everything that a publisher considers necessary may be included on a DVD. Furthermore, there is nothing preventing each footnote (a photograph or an audio, video or text extract) from having its own index allowing a DVD user to:

- Return to the film;
- Return to the main menu;
- Continue in a chosen syntagmatic sequence (or path);
- Move to a different, yet semantically related, syntagmatic sequence in either the *textus* or the *apparatus*.

Obviously, a viewer (i.e., the user of a DVD) must independently be able to activate any block of information as and when he wishes or requires. Under no circumstances should any amount of information that is psychologically difficult to absorb be forced upon a viewer. The viewer must be able to choose.

### The Principles of Indexing

It is interesting to note that the principles of indexing have, so far, never been applied to critical editions of film classics, although they have been actively employed in certain DVD releases of contemporary films on which the authors themselves – the director, the script writer or the cameraman – have been involved, rather than a third party publisher. For example, the German DVD release of Luhrmann's *Moulin Rouge!* has a link in the form of a fairy on which a viewer may click to access behind the scenes footage of the same scene; and Becker's *Goodbye Lenin* has links which appear on the screen as red stars. These lead the viewer to different types of ethnographic commentary informing him, slightly humorously, about the everyday realities of life in the former GDR.

Clearly, the use of an index is still perceived by DVD publishers as being part of a game, although an index is the most precise, economic and least troublesome way of annotating a particular aspect of a film (for example, a particular editing cut, a detail within a particular frame or the use of sound). The advantage of indexing lies in the fact

that it links the "horizontal" (temporal, syntagmatic) level of a film on a DVD with the "vertical" (paradigmatic) commentary level, offering an endless variety and richness of content. It allows each DVD user to devise his own path through an interactive DVD. Furthermore, the footnotes on a DVD can themselves become a free standing text (resembling a coherent, logical commentary and constructing a spiders' web of links between distant points in a film and its milieu) or a group of audio-visual annotations.

In such a case, the footnotes can operate without any need for the film itself to be watched at the same time. The footnotes will have their own numbering system, according to which a viewer, or rather the reader, can progress without any need to return to the film itself. If the reader works at a computer, he could export and copy these texts together with the illustrations and cite them, indicating the number of the particular footnote.

### The Principles of Navigation

"Indexing" and "navigation" are not interchangeable concepts. By indexing we mean that a DVD should show the viewer those places in the *textus* which must be commented upon. Navigation is instead concerned with the general structure (or scheme) according to which a viewer may move around the *textus* and *apparatus*.

The conventional system of DVD navigation in use today follows the same principle as the table of contents of a book. At first this looks familiar, but it is an inconvenient method. We have only directions to the beginning of chapters (being rough sections or episodes, artificially imposed on the film by an often anonymous compiler). The principle of annotating footnotes is not used at all. As a result, a DVD viewer must always return to the start when searching for a particular section. The resulting labyrinth, which recalls a computer's filing system with an obligatory home directory, is of no use when a viewer needs to locate information quickly and accurately.

### In Place of an Epilogue

With the arrival of digital formats, it was widely thought that the CD or DVD would soon replace, for example, the publication of encyclopaedias in book format or even books themselves.

The compactness and speed with which one can search and other advantages of digital information formats are undoubtedly important. However, mankind has continually added to the variety of cultural forms in existence, and has not necessarily reduced their number for the sake of standardization and unification. Only the technological parameters of cultural forms have been standardized and unified, something that has been necessary for the rapid expansion in their possible applications. Cinema did not kill off the theatre, television did not kill off cinematography and the internet did not kill off television. The forms in which these media are used are simply modified.

Electronic information formats will not replace the book. A cultural form's application has a very important psychological aspect, namely the ability of its user to imagine the object or subject in its entirety. A book allows a reader to do this, but a text on the screen of a computer does not. Turning the pages of a book, a reader can grasp immedi-

ately the volume of text, the number of footnotes, the principle according to which they have been compiled and other features needed to work with the book. On a computer screen, none of these things are indicated. Any text is "one size only." It stretches to infinity; its very presentation is not suggestive of a coherent whole. That is why an interactive DVD with a systematic navigation facility could combine the advantages of the prevailing book culture with the new opportunities offered by digital formats for the presentation of audio-visual material.

In addition, most modern formats for digital information revolve (i.e., they are disks). To use them, additional equipment is required. We need a means of transforming them into an optical state capable of being appreciated by the human eye.

The rapid development of non-rotating (immobile) formats, such as today's memory cards or flash cards, might easily mean, in time, that it will be possible for a thin magnetic strip requiring no external energy source to be stored on any optical surface. Maybe there will then be books with moving illustrations or with an infinite volume of text. In any case, there will be objects of an optical nature needing no additional mechanisms or devices in order for them to be used, and which are instantly comprehensible.

DVD is far from being the evolutionary acme of audio-visual information storage. It is difficult to say now what will replace the DVD disk but, for the moment, there is nothing better.

In the critical editions of films on DVD we have advocated, the most important element is the use of non-linear hypertexts permitting a viewer to work with marked (or indexed) sections of the linear *textus*. The chief distinction between the critical edition of a film on DVD and the search function capability of the internet is that, when using a hypertext on a DVD, we are not offered random information selected on the basis of a common factor. Instead, by adopting the rigorous approach outlined above, we will have information that has been carefully selected by the editor and commentator, has been academically argued and has the widest range of uses.

(Translation by James Mann)

1 The present essay is a revised edition of the former: "Kommentirovannoe izdania fil'mov na DVD: neobchodimost' naučnykh standartov," *Kinovedčeskie zapiski*, no. 72 (2005); and "Kritická vydání filmů v digitálních formátech," *Iluminace*, no. 3 (2005). We would like to express our gratitude to Ian Christie, James Mann, Sergey Kapterev and Erich Sargeant for their valuable comments and suggestions.

The research of Natascha Drubek-Meyer was supported by a Marie Curie Intra-European Fellowship within the VI European Framework Program.

2 How an "edition" of a film might look on DVD was first discussed seriously at the *Celluloid Goes Digital. Historical-Critical Editions of Films on DVD and the Internet* conference in Trier, Germany in 2002 which was attended by archivists, historians, lecturers in film studies and representatives from DVD companies (curators, editors and commentators). See the proceedings of the conference: M. Loiperdinger (ed.), *Celluloid Goes Digital. Historical-Critical Editions of Films on DVD and the Internet* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2003).

3 "Textology" was a term first used by the Soviet school of textual criticism and, in particular,

- by Dmitrii Likhachev who specialised in the methodology of editions of texts derived from several manuscripts. See D.S. Likhachev, *Tekstologija. Na materiale ruskoj literatury X-XVIII vekov*, second edition, revised and expanded (Leningrad: Nauka, 1983).
- 4 Cf. P. Vonderau, "The DVD – Study Centre of Today?," in M. Loiperdinger, *op. cit.*, pp. 43-52, in which the scholar refers to the difficulty of quoting an audio-commentary.
  - 5 See Rostislav Iurenev's introduction to the 1967 short reconstruction of Sergei Eisenstein's *Bezhin Meadow* (released on DVD by Image Entertainment with that introduction and without additional commentary).
  - 6 One further argument against the use of an oral commentary is that it cannot be included in the hypertexts on a DVD. An oral commentary cannot form part of this network of indexes because it belongs to the same type of media as a film: it is linear in form. Evidently, such audio fragments (oral commentary) may, however, form a substantive part of the "footnotes" contained on a DVD.
  - 7 "Theologians mean by this term the text of canonical books which is officially accepted by the Church. [...] The canonical text of a classical literary work is understood to be a text which is once and forever fixed and established for all publications, a text which is robust, stable and definitive for all publications." D.S. Likhachev, *op. cit.*, p. 498.
  - 8 The *textus* is the result of the selection of all relevant (significant) variants of a work by collating (*recensio*) a text, analysing it (*examinatio*) and reconstructing it (*emendatio*) through the genealogy (the "stemmatology") of all available manuscripts, known as "witnesses" in textology (in the case of a film, these would be any available copies). This means that a *textus* should not be a collated construct of surviving witnesses: "It is completely unacceptable in any publication to mix different texts, different textual layers, different editorial versions. Collated texts in which the text is supposedly reconstructed in its original or authorial form, should be decisively rejected..." D.S. Likhachev, *Tekstologija. Kratkij ocherk* (Leningrad: Nauka, 1964), p. 76.
  - 9 We will leave aside the terminological debate as to whether a film is a "text" or not. We would suggest that the *textus* of a film is studied as a certain construct that we can comment upon using methods developed in philology and, partly, textology.
  - 10 Here we refer only to feature films. The scheme for a documentary film or an animated film may differ slightly.
  - 11 It is debatable whether the *textus* should include all available "angles" from the shooting of a film.
  - 12 The British Film Institute is to release an academic edition of *Engineer Prait's Project*. A pilot DVD which included versions of the film before and after reconstruction was presented by the authors in Berlin in November 2004 and in Prague in January 2005.
  - 13 For a recent discussion of MLVs, see P. Szczepanik, "Undoing the National: Representing International Space in 1930s Czechoslovak MLVs," *CINÉMA & Cie*, no. 4, *Multiple-language Versions/Versions multiples*, edited by N. D'urovičová, in collaboration with H.-M. Bock (Spring 2004), pp. 55-65.
  - 14 It has been suggested that this term was first used by J. Harvey who in the 1980s screened original versions of Bernardo Bertolucci's *1900*, Sergio Leone's *Once Upon a Time in America* and *Heaven's Gate* on Z Channel, a Californian cable TV channel.
  - 15 The studio cut the film after its premiere by 30 minutes despite the objections of the director and producer. In the early 1980s the missing footage was reinstated, though it partly had to be reconstructed on the basis of production stills.
  - 16 This version not only includes additional scenes and changes to the film's soundtrack, but is

also an interesting example of material being taken from the "extras" section of the initial DVD release and incorporated into a new cut of the film on the second DVD release. By incorporating pages from "Philosophy of Time Travel," previously only accessible as a DVD extra, this new cut blurs the distinction between the *textus* and the *apparatus*. See <http://www.imdb.com/title/tt0246578/alternateversions>.

- 17 "An archeographic introduction [...] differs from a textological study. Only archeographic information is cited in it: information as to where manuscripts are kept, as to the handwriting, as to watermarks on the paper and, on the basis of the study of this information, a classification by edition and form is made. An archeographic introduction has the quality of a reference work: it must be convenient to use when making inquiries and, consequently, short, laconic and clear. There should be no elements of scholarly research in the archeographic introduction. They must be in the textological introduction." D.S. Likhachev, *Tekstologija*, *op. cit.*, p. 538.
- 18 Examples of a director's storyboard could be the preliminary frame by frame drawings (made prior to the commencement of filming) for Aleksandr Medvedkin's films such as *Happiness* (1934), which are kept in the Cinema Museum in Moscow, or the well known working sketches of Sergei Eisenstein, Alfred Hitchcock or, more recently, Tim Burton.
- 19 The storyboards of Sergei Urusevskii (*The Cranes Are Flying* [1957], *The Letter Which Was Not Sent* [1959]) are an example of a cameraman's storyboards which are available for study.
- 20 Patrick Vonderau notes this important advantage for DVDs – i.e., the ability to index or mark up a film.

## PROJECTS & ABSTRACTS



## UNIVERSITE DE LA SORBONNE NOUVELLE - PARIS III

IRCAV

INSTITUT DE RECHERCHE SUR LE CINEMA ET L'AUDIOVISUEL

## Présentation générale

L'Institut de Recherche sur le Cinéma et l'AudioVisuel (IRCAV) a le statut officiel d'une Equipe d'Accueil reconnue (EA 185) intégrée à l'Ecole Doctorale ASSIC (ED 267) de l'Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III.

L'IRCAV est actuellement dirigé par Laurent Creton. Il regroupe près d'une quarantaine de Directeurs de recherches (Professeur et Maîtres de conférences, de Paris III et d'autres universités) ainsi qu'une centaine de chercheurs associés (jeunes docteurs, doctorants, etc.).

## Objet général des recherches

Les travaux développés dans le cadre de l'IRCAV relèvent de plusieurs disciplines dans l'approche du Cinéma et de l'Audiovisuel, notamment l'esthétique, la philosophie, l'histoire de l'art, l'histoire, l'archivistique, l'économie, la science politique, la sociologie, la psychologie, la psychanalyse, le cognitivisme, la sémiologie, la rhétorique, la communication, etc. Les objets de recherche couvrent l'ensemble du champ cinématographique et audiovisuel: du cinéma des premiers temps aux productions numériques, du cinéma de fiction au documentaire, d'Hollywood aux films asiatiques, du film de famille au cinéma expérimental, de la télévision à la vidéo, de la photographie aux installations multimédias, de la production en studio aux salles de cinéma, de la publicité aux films d'art et essai.

## Structuration de l'IRCAV: trois centres de recherche et un pôle transversal

L'IRCAV se compose de trois Centres de Recherches principaux, organisés chacun autour d'une dominante disciplinaire et pouvant parfois comporter chacun plusieurs équipes de chercheurs. A ces trois Centres structurés, il convient d'ajouter également un pôle transversal qui rassemble actuellement quatre équipes travaillant plutôt thématiquement selon des approches diversifiées du cinéma et de la télévision.

*Le CRECI - Centre de Recherche en Esthétique du Cinéma et des Images*

Le CRECI existe depuis plus d'une douzaine d'années à Paris III. Il est dirigé par Jacques Aumont et Philippe Dubois.



*Le CRHC - Centre de Recherches en Histoire et/du Cinéma*

Le CRHC est actuellement constitué de deux groupes de recherches: le groupe de recherche "Histoire et Cinéma: Images et politique", dirigé par Sylvie Lindeperg; et le groupe de recherche sur "Le Film pluriel" dirigé par François Thomas et Michel Marie.

*Le GRECA - Groupe de Recherche en Economie du Cinéma et de l'Audiovisuel*

Créé en 1992, le GRECA est dirigé par Laurent Creton.

*Un pôle d'approches transversales du cinéma et de la télévision*

Ce pôle réunit les quatre groupes de recherche thématiques suivants:

- *Théâtres de la mémoire* (responsables: Christa Blümlinger, Michèle Lagny, Sylvie Lindeperg, François Niney, Sylvie Rollet).
- *Télévision, art populaire* (responsable: Guillaume Soulez).
- *Sport, cinéma et télévision* (responsables: Chantal Duchet et Charles Tesson).
- *Sociologie et métiers du cinéma* (responsable: Kristian Feigelson).

*Le CRECI*

*Centre de Recherche en Esthétique du Cinéma et des Images*

Responsables: Jacques Aumont et Philippe Dubois

*Membres*

Le CRECI est une structure à géométrie variable selon les programmes de recherche pluriannuels sur lesquels ses membres travaillent. En général, chaque programme de recherche occupe les membres pendant 2, 3 ou 4 ans. Globalement le CRECI compte une trentaine de membres, permanents ou associés:

Paris III: Jacques Aumont, Nassim Abouddrar, Christa Blümlinger, Philippe Dubois, Gérard Leblanc, Barbara Lemaître, Luc Vancheri.

Paris I: Nicole Brenez, Anne-Marie Duguet, Michel Poivert.

EHESS: Georges Didi-Huberman, André Gunthert.

CNRS: Raymond Bellour.

Musées: Dominique Païni, Philippe-Alain Michaud.

Jeunes Docteurs: Emmanuel Siety, Teresa Faucon, Mathias Lavin, Eric Bulloz.

Doctorants actuels: Paul-Marie Battestini, Cyril Beghin, Teresa Castro, Eugénie Giannouri, Sylvie Hepp, Joana Hurtado, Sou-yeung Kim, Emeric De Lastens, Anaël Pigeat, Marc Plas, Clara Schulman, Jonathan Thonon, Jennifer Verraes, Sun-jung Yeo.

*Historique de l'équipe de recherche.* Le CRECI de Paris III fonctionne depuis une douzaine d'années au sein de l'IRCAV. Le Centre regroupe, sous la direction de Jacques Aumont et Philippe Dubois, un ensemble d'enseignants-chercheurs (de Paris III et d'ailleurs) et d'étudiants-chercheurs (doctorants et post-doctorants) autour de réflexions et de problématiques liées à l'esthétique des images en général et du cinéma en particulier.

L'équipe entretient des liens de travail avec divers partenaires institutionnels comme l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, le CNRS, la Cinémathèque française, certains Musées ou écoles, d'autres universités (Paris I), etc.

Au cours des années antérieures, le CRECI a travaillé sur les problématiques suivantes:

l'esthétique de la couleur, le cinéma et les dernières technologies, l'œuvre de Chris Marker, les *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard, la Figure et l'analyse figurale, la description, les rapports entre cinéma et art contemporain.

Ces différents thèmes de recherches ont, la plupart du temps, abouti à des résultats concrets et visibles: soutenances de thèses de doctorat, participations à des colloques internationaux, publications d'ouvrages, collectifs ou individuels, sur chacun de ces thèmes:

- J. Aumont (sous la dir. de), *La Couleur en cinéma* (Milan-Paris: Mazzotta-Cinémathèque française, 1995)
- F. Beau, Ph. Dubois, G. Leblanc (sous la dir. de), *Cinéma et dernières technologies* (Bruxelles: De Boeck, 1998)
- J. Aumont, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard* (Paris: POL, 1999)
- Ph. Dubois (sous la dir. de), *Recherches sur Chris Marker, Théorème*, n° 6 (2002)
- Ph. Dubois (sous la dir. de), *L'Analyse figurale de films* (Bruxelles: De Boeck, à paraître)

#### *Quelques thèses soutenues depuis 2003*

- Emmanuel Siety, *Fictions d'images*, 2003
- Loig Le Bihan, *Du film au souvenir. Esquisse d'une théorie des processus psychiques du spectateur de films*, 2003
- Samra Bonvoisin, *Figures de l'énergie et dynamiques de l'action dans le cinéma de Maurice Pialat*, 2004
- Sophie-Isabelle Dufour, *Imaginem Video. L'image vidéo dans "l'histoire longue" des images*, 2004
- Mathias Lavin, *La Parole et le lieu: le cinéma selon Manoel de Oliveira*, 2004
- Kyomi Ishibashi, *Etude sur l'imaginaire numérique au cinéma*, 2005
- Hye-shin Kim, *La Poéticité cinématographique et l'acte de création (Rimbaud-Carax)*, 2005

#### *Programme de recherche en cours (années 2005-2008): "Cinéma, art contemporain"*

Le plus important dans ce titre, c'est sans doute la virgule, qui fait pivot entre "cinéma" et "art contemporain". Cette virgule laisse ouvert dans tous les sens le lien entre les deux pôles. Et c'est cette ouverture qu'il s'agira d'aborder tout au long de ce programme de recherche collective. Depuis une vingtaine d'années environ, avec une intensité qui ne cesse de croître, le cinéma et l'art contemporain ont en effet manifesté l'un envers l'autre des formes de rapprochements mutuels et variés. La plus évidente de ces formes de rapprochement est sans doute la présence de plus en plus fréquente, dans les espaces d'exposition de l'art contemporain, d'œuvres ou d'images cinématographiques, convoquées par l'intermédiaire d'installations, de projections, de dispositifs divers recourrant tantôt littéralement à des films ou fragments de films, ou transférant des photogrammes, ou empruntant des éléments sonores, ou reconstituant même, en les jouant, des films connus (ou non), tantôt, plus indirectement et même parfois sur des modes franchement métaphoriques, s'élaborant par parallélismes, allusions, coïncidences, analogies, le tout usant de connexions, de métamorphoses et d'hybridations en tous genres. D'autre part, on constate aussi, symétriquement, qu'au sein même de l'industrie et de l'institution cinématographique, de nombreux cinéastes manifestent désormais une conscience croissante des enjeux de la scène artistique (penser le film comme musée par

exemple) et vont jusqu'à ouvrir leur travail de cinéaste à des expériences de figuration ou de présentation visuelle nouvelle (les "installations de cinéastes"). Enfin, il importe de ne pas oublier que depuis un temps certain, deux domaines, déjà bien constitués historiquement, ont particulièrement servi de "passeur" entre les deux grands territoires: d'un côté, le domaine dit du "cinéma expérimental" qui, il y a longtemps déjà, a instauré le principe du "cinéma élargi" (*expanded*) en faisant éclater le dispositif classique de la salle de projection et qui, plus récemment, a développé toutes les figures de reprise et de remploi d'images par le biais de ce qu'on a pris l'habitude de nommer le *found footage*, et de l'autre côté, le domaine dit de "l'art vidéo" qui a littéralement introduit l'image mouvement dans les musées et galeries d'art (par le biais du moniteur d'abord, puis de la vidéoprojection grand écran) – ces deux domaines historiques s'affirmant comme pleinement à l'intersection des milieux de l'art et du cinéma.

Il s'agira dès lors, à partir de ce triple constat et sous ces trois angles, de se reposer les questions fondamentales liées à l'artisticité du cinéma et inversement à la cinématographicité de l'art – en envisageant le tout dans sa dimension historique autant qu'esthétique.

Prévu sur au moins trois années (2005-2008), ce travail collectif réunira, selon un rythme d'environ dix séances par an, une trentaine de participants stables. Les séances consisteront en exposés (de membres du CRECI, professeurs ou doctorants, mais aussi d'invités extérieurs, artistes ou critiques) et en discussions approfondies. Le groupe participera également à des activités extérieures (colloques, séminaires, etc.) et en particulier sera associé étroitement à la Spring School de Gradisca d'Isonzo (Italie) lors des années 2006-2008. Plusieurs publications résulteront de ces travaux.

CRECI (Centre de Recherche en Esthétique du Cinéma et des Images)

Contact: Philippe Dubois, [phduboisup3@yahoo.fr](mailto:phduboisup3@yahoo.fr)

#### *Le CRCH*

*Centre de Recherches en Histoire et/du Cinéma*

#### *Groupe de Recherche "Images et Politique"*

Responsable: Sylvie Lindeperg

Le Groupe de Recherche "Images et Politique" s'est donné comme but d'explorer les problématiques qui mettent en lien la politique et les images dans une acception large (depuis le cinéma militant féministe des années 70 jusqu'à la dimension subversive dans le cinéma burlesque américain).

Dans un premier temps, le groupe a fonctionné comme un espace de réflexion où chacun des membres venait échanger sur ses thématiques de recherches (2004-2005). Après ces discussions, l'idée est venue d'organiser des ciné-conférences: projection d'un film à la Cinémathèque de Censier (Paris III) suivie d'une conférence menée par un ou deux membres du groupe (2005-2006). Pour le premier semestre 2006, nous souhaiterions organiser plusieurs ciné-conférences. Sylvie Lindeperg et Pauline Gallinari présenteront *Le Point du jour* (Louis Daquin, 1948) afin d'évoquer la représentation et à la construction d'une figure voulue mythique par le PCF, à savoir celle du mineur. Sonia Bruneau et David Faroult

animeront une séance sur Mai 68 et ses représentations à travers la projection d'*Actualités Eclair*, d'un film militant fait à chaud CCP (réalisation collective) et d'un film qui critique les dévoilements de sens de Mai 68, *D'un Bout à l'autre de la chaîne* (Nicolas Stern, Cinéthique). En 2007, en fonction de la disponibilité de chacun, plusieurs ciné-conférences sont envisageables, que ce soient autour du cinéma américain de propagande pendant la deuxième guerre mondiale, autour de la représentation de l'Indochine dans le cinéma français, autour des problématiques de fiction et de réalité dans *Punishment Park* ou autour de la dimension subversive dans les films d'Harry Langdon.

CRCH (Centre de Recherches en Histoire et/du Cinéma)  
Contact: Sonia Bruneau, [sobruneau@yahoo.fr](mailto:sobruneau@yahoo.fr)

### Groupe de Recherche "Le Film pluriel"

Responsables: François Thomas, Michel Marie

Qu'un même film soit diffusé dans plusieurs versions concurrentes, c'est la règle et non l'exception. Films muets tournés à plusieurs caméras (d'où des négatifs différents selon les pays de diffusion), versions multiples des débuts du parlant, remontages soviétiques remaniant l'idéologie des films, versions censurées, versions d'exportation écourtées ou allongées, repentirs tardifs des metteurs en scène, versions feuilleton télévisé coexistant avec une version cinéma, versions en relief et versions "plates"... des dizaines de cas de figure s'ajoutent à ceux-ci. La coexistence de plusieurs versions peut figurer dans le projet initial. Souvent aussi les versions surgissent après coup, à l'initiative des fabricants comme des diffuseurs, ou bien l'on exhume des copies provisoires qui trouvent *a posteriori* une légitimité qu'elles n'avaient jamais eue. Sans oublier les restaurations qui proposent en réalité de nouveaux états, tantôt philologiques, tantôt entraînant des déformations graves.

Voilà un phénomène de plus en plus mis en évidence par les festivals spécialisés, par l'expansion des restaurations, et aujourd'hui par le DVD. Du reste, la multiplication des modes de diffusion ne peut qu'encourager les repentirs et les refontes, donc l'apparition de nouvelles versions.

L'interrogation "Quel film voyons-nous?" est un préalable à l'analyse des œuvres ou à leur prise en compte historique, et elle ouvre de nombreuses pistes de réflexion. Les versions concurrentes sont une illustration des pouvoirs du montage. Elles posent la question de l'auteur de film. Outre l'évaluation esthétique, elles conduisent à se pencher sur le statut juridique des films, et sur leur réception.

Ce programme de recherches, créé en février 2006 par Michel Marie et François Thomas, a réuni à ce jour trois séances de travail avec des communications notamment de Rick Altman, Pierre Berthomieu, Olivier Curchod, Laurent Le Forestier et Violette Rouchy sur des sujets allant des deux *Hamlet* de Kenneth Branagh ou de la refonte américaine de *La Reine Margot* de Patrice Chéreau aux variétés américaines du film pluriel. Quatre séances sont annoncées pour 2006-2007, avec la participation de doctorants comme d'enseignants-chercheurs de diverses universités.

*Activités à venir.* Le "Film pluriel" organisera un colloque international à la Cinémathèque de Toulouse les 31 janvier et 1<sup>er</sup> février 2007 sur "Les versions réalisateurs". La publication des travaux est prévue.

*Le GRECA (Groupe de Recherche en Economie du Cinéma et de l'Audiovisuel)*

Responsable: Laurent Creton

Le GreCA se consacre principalement à l'étude des activités cinématographiques et audiovisuelles dans leurs dimensions économiques, sociales et institutionnelles. Créé en 1992, il est fondé sur l'association de chercheurs ayant des ancrages disciplinaires différents (économie, sociologie, politique et histoire, notamment) qui se retrouvent autour d'objets communs grâce à l'élaboration de problématiques transversales.

Les recherches réalisées au sein du GRECA accordent une attention particulière aux stratégies des acteurs qui interviennent au sein des filières du cinéma et de l'audiovisuel, et aux dynamiques industrielles correspondantes. Elles portent notamment sur la relation cinéma-marché, les publics, la distribution et l'exploitation, les activités de production-réalisation dans leur dimension de gestion de projet, les finances, le droit d'auteur, le système télévisuel, l'espace publicitaire, le multimédia, l'impact des technologies nouvelles, les stratégies d'innovation et les politiques de régulation. Les travaux se consacrent pour une large part à la période contemporaine, mais l'histoire économique du cinéma et de la télévision constitue également un axe de recherche important au travers de coopérations avec la BIFI, l'INA et l'AFRHC.

L'équipe se compose de 6 enseignants-chercheurs de Paris III et de 22 membres associés, enseignants-chercheurs dans d'autres universités ou professionnels impliqués dans les programmes de recherche.

*Thématiques de recherche*

- L'économie de la filière cinématographique et ses évolutions
- L'économie du cinéma dans le monde: approches comparatives
- Spectateurs, publics et marchés du cinéma et de l'audiovisuel
- L'histoire économique et institutionnelle du cinéma
- Les politiques publiques en matière de cinéma et d'audiovisuel
- Cinéma, télévision et industries de la communication
- Stratégies d'acteurs et dynamiques industrielles
- Les métiers du cinéma et de l'audiovisuel
- Publicité, promotion et produits dérivés
- Les stratégies des chaînes de télévision
- Les processus et les stratégies d'innovation

*Activités de recherche récentes (colloques, séminaires et journées d'étude et publications)*

Le GRECA organise régulièrement des colloques et journées d'étude. Quelques exemples, ci-dessous.

- *L'Odyssée du cinéma grec* - Colloque franco-grec organisé par le Centre Culturel Hellénique et le GRECA-IRCAV, "L'industrie du cinéma en Grèce: histoire, état du marché et perspectives stratégiques", Maison de la Grèce, Paris, décembre 2004.
- *New Medias and Cultural Exception in an Era of Globalization* - Séminaire indo-français, Indian Council of Social Science Research, le GRECA-IRCAV (Paris III) - MSH, qui s'est tenu à l'université de Jawaharla Nehru, ICSSR, New Dehli, 5, 6 et 7 septembre 2005.
- *Les Films européens aux États-Unis: circulation, diffusion et exploitation* - Colloque

international organisé par le GRECA-IRCAV (Paris III) et la MSH, à l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), le 8 décembre 2005.

Le GRECA organise depuis le début des années 90 un séminaire réservé aux membres de l'équipe et à quelques invités en fonction des thèmes abordés. Plusieurs fois par an sont organisées des journées d'étude. En 2005 et 2006, les journées d'étude ont essentiellement été consacrées à la recherche commune qui porte sur les stratégies d'acteurs dans le champ cinématographique et audiovisuel et va déboucher sur un ouvrage collectif publié en 2007.

#### *Thèmes des Journées d'étude du GRECA*

- Les stratégies dans le secteur de la distribution
- La valeur du scénario dans le cinéma français
- Les fonds d'investissement et les industries culturelles
- Les stratégies d'acteurs en direction de la télévision locale
- Le Tax Shelter et le financement des films
- Analyse comparative des stratégies des deux groupes Vivendi et Pathé
- Films et salles: des affinités électives?
- Scénaristes, partenaires et concurrents
- La fabrique filmique
- Quel marketing pour le cinéma?
- Performance commerciale des films français et modélisation: réflexions méthodologiques

#### *Publications*

Les chercheurs du GRECA réalisent de nombreuses publications sous la forme d'articles dans des revues et de contributions à des ouvrages collectifs. Pour information, ci-dessous, des ouvrages collectifs représentatifs du travail de recherche réalisé.

- L. Creton (sous la dir. de), *Le Cinéma à l'épreuve du système télévisuel* (Paris: CNRS, 2003)
- L. Creton (sous la dir. de), *Histoire économique du cinéma français. Production et financement. 1940-1959* (Paris: CNRS, 2004)
- L. Creton, M. Palmer, J.-P. Sarrazac (sous la dir. de), *Arts du spectacle, métiers et industries culturelles. Penser la généalogie* (Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005)
- L. Creton (sous la dir. de), *Les Stratégies dans les secteurs du cinéma et de l'audiovisuel* (Paris: Dunod, 2007)

#### *Orientations de la recherche*

Pour le plan quadriennal 2005-2008, le nouveau programme collectif de recherche du GRECA s'intitule "Les stratégies d'acteurs dans les secteurs du cinéma et de l'audiovisuel". L'ambition est de théoriser les stratégies d'acteurs dans les secteurs du cinéma et de l'audiovisuel, en s'appuyant sur les cadres offerts par le management stratégique, la sociologie des organisations et la communication organisationnelle. Il s'agira d'étudier des entreprises de production, de distribution et d'exploitation cinématographiques, sans oublier les industries techniques, les chaînes de télévision et les entreprises de l'audiovisuel.

Un colloque sera organisé, et un ouvrage collectif publié en fin de contrat, qui comportera à la fois les avancées théoriques résultant de ces recherches, et les études de cas qui permettront d'approfondir la compréhension des démarches stratégiques des entreprises, en termes d'analyse, de décision et de mise en œuvre. Dans le cadre de ce plan quadriennal, plusieurs recherches spécialisées seront menées, notamment sur l'exportation et la distribution des films français aux États Unis.

### *Approches transversales du cinéma et de la télévision*

#### *Groupe de recherche "Télévision, art populaire"*

Responsable: Guillaume Soulez

#### *Présentation de l'équipe*

Ce "projet innovant" (reconnu par le conseil scientifique de Paris III) vise à analyser l'émergence de nouveaux objets télévisuels qualifiés d'"originaux", "intéressants", "artistiques" dans le cadre de la télévision des années 1990-2005).

Il s'agit de:

1. construire un cadre théorique pour approcher la construction sociale et esthétique de ces objets par les spectateurs;
2. décrire le contexte économique et professionnel de l'innovation et de la création télévisuelle – analyser les processus qui favorisent ou entravent l'innovation et la création;
3. étudier les interactions entre les dimensions professionnelles, culturelles et la réception télévisuelle.

#### *Les thématiques de recherche*

Les nouvelles formes télévisuelles: feuilleton documentaire, séries "innovantes", docu fictions, clips, dispositifs alternatifs. Les lieux et les nouvelles règles du jeu de la production et des métiers: HBO, Arte, le nouveau rôle des producteurs, la transformation des métiers, etc. Les diverses formes de reconnaissance et de consécration des objets télévisuels aujourd'hui (l'INA et le patrimoine, les sites, la critique, les festivals, etc.).

#### *Activités récentes 2005-2006 (séminaires, colloques, publications)*

- Séminaire février 2004 juin 2006: 18 intervenants sur les thématiques ci-dessus.
- Journée d'étude internationale (Brésil-Italie-Etats-Unis-France) le 16 juin 2005: "Ouvrir la sérialité", plus spécialement consacrée aux séries télévisées et à leur contexte de production et réception.

#### *Programme d'activités pour 2006-2007 (séminaires, colloques, publications)*

Le projet est désormais dans une phase de bilan et publications:

- un numéro hors série de la revue *MédiaMorphoses*, co-dirigé avec Eric Maigret (UP III): *Les nouveaux territoires des séries télévisées* (plus d'une trentaine de contributions, sortie janvier 2007);
- une journée d'étude commune avec le Centre d'Étude des Mouvements Sociaux (EHESS CNRS) sur la production télévisuelle aujourd'hui pour approfondir la dimension économique de la recherche (co-organisée avec un autre groupe de recherche de l'IRCAV, le GRECA) fin 2007;
- la mise au point d'un ouvrage issu du groupe de recherche (sortie 2008).

*Equipe*

Membres du "projet innovant": Guillaume Soulez (responsable), Gilles Delavaud, Chantal Duchet, Raul Grisolia, Christophe Lenoir, Éric Maigret, Thomas Schmitt, Érika Thomas.

Autres membres du groupe de recherche: Th. Baubias, S. Chalvon-Demersay, L. Creton (PR, UPIII), K. Feigelson, Ch. Ferret, W. Guynn, F. Jaziri, M. Lagny, R. Odin, F. Papin, P. Sorlin, S. Thouard.

Associés: sont venus présenter leurs travaux en lien avec la thématique: M. Dagnaud, D. Dayan, F. Jost, G. Lochard et Ch. Tesson.

Professionnels participants aux travaux: Christian Bosséno (critique), Laure Doyonnax (séries françaises, TFr), Thierry Garrel (Arte), Patrick Jeudy (réalisateur), Olivier Szulzynger (scénariste).

Groupe de recherche "Télévision, art populaire"

Contact: Guillaume Soulez, Guillaume.Soulez@univ-paris3.fr

*Groupe de Recherche "Sociologie et métiers du cinéma"*

Responsable: Kristian Feigelson

Ce groupe de recherche est parti d'un constat: trop peu de travaux consacrés aux métiers du cinéma, champ de recherche fécond où les universitaires semblent démunis sinon peu outillés pour appréhender l'arrière-plan de l'écran en lui préférant l'analyse filmique. Les études et recherches de cinéma ont globalement mis l'accent ces trente dernières années sur la notion d'oeuvres et d'auteurs (survalorisant une position esthétique) au détriment de la chaîne collective de fabrication.

Ce séminaire mensuel a donc réuni depuis un an sous forme d'ateliers mensuels à l'INHA (Institut National d'histoire de l'art) différents chercheurs ou doctorants pour décrire directement les rouages du quotidien des tournages vécus par les techniciens et analyser différents métiers clés (directeurs de production, monteurs, chef opérateurs, photographes de plateaux, etc.). Occasion aussi de revisiter les enjeux méthodologiques de recherches de terrain en cours et d'esquisser des grilles d'analyses susceptibles d'expliquer certaines problématiques d'organisation du travail au cinéma. Le séminaire a aussi permis d'organiser des lectures critiques d'ouvrages récents parus sur la question avec leurs auteurs respectifs (*Arts du spectacle, métiers et industrie culturelle, les artisans de l'imaginaire...* etc).

Analyser le cinéma comme *activité spécifique* ou *intermittente* permet donc de rendre compte d'un système d'emploi particulier construit quasiment dès les débuts du cinéma sur une idée d'activité ponctuelle, dans des logiques relativement décentralisées ou maintenant délocalisées.

La sociologie des professions permet de repenser les questions de l'organisation du travail. Mais, la distinction métiers et professions au cinéma oblige à s'interroger sur les instances de légitimation, la construction d'une compétence dans des logiques de réseaux ou de systèmes de cooptations, les conventions régissant l'univers artistique repensé ici comme activité ordinaire.

Ce séminaire en 2006-2007 sera l'occasion de poursuivre ces pistes de réflexion, de confronter aussi certains modèles théoriques (pertinence ou non de la notion de champ,



formule des réseaux...), ou approches historiques (le syndicalisme des techniciens, l'évolution de la distribution des films...) pour analyser ces questions des métiers au cinéma dans une perspective pluridisciplinaire. Ce séminaire continuera à s'appuyer en 2007 sur différents réseaux de chercheurs (groupe "Ethnographie des pratiques artistiques" à Paris I), séminaire du Cesta / CNRS à l'EHESS.

Une publication devrait être proposée à la revue *Quaderni* en 2007 autour d'une typologie de métiers au cinéma.

### Activités à venir

Un colloque sur le thème "Cinéma et villes" sera organisé à Istanbul au printemps 2007 avec la coopération de l'Institut français d'études anatoliennes, le festival international de cinéma d'Istanbul et les universités de Bacesehir et Marmara.

### Groupe de Recherche "Théâtres de la mémoire"

Responsables: Christa Blümlinger, Michèle Lagny, Sylvie Lindeperg, François Nincy, Sylvie Rollet

Créé en 2003, le groupe de recherches est né du désir d'explorer les relations entre cinéma, histoire et mémoire, en réunissant des chercheurs en études cinématographiques (enseignants, jeunes docteurs et doctorants) dans une perspective permettant une approche pluridisciplinaire (esthétique, histoire, sociologie).

Longtemps, le fonctionnement de la mémoire a été analysé à partir de la fonction indexicale des images, liée à leur "devenir-archive". Il est désormais évident qu'il doit aussi être pensé à partir de la manière dont la diversité des types d'images ou de technologies, comme celle des dispositifs d'exposition ou de projection construisent des expériences temporelles différentes qui engagent des processus mémoriels distincts. Il y aurait, en effet, des formes spécifiques de la mémoire liées aux images techniques.

Confronté, dans le contexte de la montée en puissance des médias, à des nouveaux modes d'événementialité comme à la refonte des catégories historiques, le cinéma apparaît, plus spécifiquement, comme un médium susceptible d'inventer de nouvelles formes d'historiographie. L'écriture cinématographique présente, en effet, un certain nombre de traits qui lui sont propres: conjugaison de plusieurs temps virtuels dans les images, redondance ou écart entre le dit et le montré, la voix et l'image, nouveaux modes de emploi d'images etc.

Les 12 et 13 mai 2006 ont eu lieu des journées d'études internationales sur le thème "Mémoire, temporalité et images techniques", qui ont associé les conférences de chercheurs étrangers (Mary Ann Doane, Trond Lundemo, Phil Rosen) et français (Raymond Bellour, Anne Marie Duguet, Michel Frizot) et des tables rondes réunissant des docteurs en cinéma.

En 2006-2007, outre les réunions mensuelles du séminaire, sont prévues en mai 2007, en collaboration avec des institutions partenaires, de nouvelles journées d'études autour d'une "poétique de l'archive". La question devrait permettre la confrontation de plusieurs approches disciplinaires (historique, philosophique, esthétique).

### Membres

Diane Arnaud, France Demarcy, Pietsie Feenstra, Kristian Feigelson, Clotilde Simond.

## Contact

Christa Blümlinger: Christa.Blumlingner@univ-paris3.fr

Michèle Lagny: lagrym@club-internet.fr

Sylvie Lindeperg: Sylvie.Lindeperg@univ-paris3.fr

François Niney: fr.niney@wanadoo.fr

Sylvie Rollet: sylvie.rollet@univ-paris3.fr

*Groupe de Recherche "Sport, cinéma et télévision"*

Responsables: Chantal Duchet, Charles Tesson

*Objet, bilan et perspective du groupe de recherche*

Le groupe de recherche "Comment filmer le sport au cinéma et à la télévision", existe depuis 1996 et a son implantation à Paris III, même s'il utilise parfois les locaux et installations de l'Inatèque de France pour certains séminaires, et ceux de l'INA. Il a lieu une fois par mois.

Il a pour particularité d'être composé d'enseignants-chercheurs en cinéma et audiovisuel, et de professionnels des milieux sportifs, ainsi que d'étudiants travaillant sur le sport et les images du sport.

Le but de ce groupe de recherche est resté inchangé depuis sa création: permettre à chacun des membres d'échanger ses connaissances et son savoir-faire afin de faire évoluer sa propre problématique et ses hypothèses. En ce moment le groupe est en cours de recomposition en raison des nombreux étudiants qui, soit ont terminé leurs recherches, soit sont entrés dans la vie active, et de certains collègues qui ont préféré faire un groupe spécifiquement dédié à un seul sport (Guy Lochard pour le rugby).

Le travail de ce groupe a débouché sur des ouvrages, individuels ou collectifs, et sur la participation à de nombreux colloques sur ce thème en association avec des partenaires tels que l'INA, le CNC, le CSA, Eurosport, l'INSEP, etc. Pour l'année 2006-07, il participera d'une part à l'élaboration du programme de recherche de l'INSEP, et d'autre part à la mise en place de programmes de recherche sur les sports de haut de gamme et de peu de visibilité sur les écrans télévisuels en collaboration avec une chaîne de télévision internationale dédiée au sport.

*Publications*

Œuvres collectives:

- B. Leconte (sous la dir. de), *Le Sport à la télévision: regards croisés* (Paris: L'Harmattan, 2000)
- L. Véray, P. Simonet (sous la dir. de), *Montrer le sport: photographie, cinéma, télévision, Cahiers de l'INSEP*, hors série (mars 2000)
- J.-F. Diana, G. Soulez (sous la dir. de), *Télévision, transformation, théorie* (Paris: L'Harmattan, à paraître)
- J.-F. Diana, G. Lochard (sous la dir. de), *La Médiatisation du sport: écriture et esthétique, enjeux institutionnels, identités et didactique* (Paris: INA, 2004)
- Ch. Tesson (sous la dir. de), *Filmer les Jeux Olympiques* (Turin: Centre Culturel Français de Turin, à paraître)

*Rapports de recherche et études*

- Ch. Duchet, *Les Dispositifs télévisuels des tournois internationaux de tennis*, Eurosport International (janvier 2003)
- F. Papa, L. Collet, *Sport et technologies de l'information et de la communication*, contrat de recherche CED&PIC-Université Stendhal / France Télécom Recherches & Développement
- Mathieu Dhordain, *Sport et diffusion télévisuelle*, mémoire de DEA, 2001

*Articles*

- F. Papa, "L'Information sportive, une marchandise ou un droit?", *Les Cahiers du Journalisme*, n° 11 (décembre 2002)
- Ch. Tesson, "Eloge du curling", *Cahiers du cinéma*, n° 555 (mars 2001)
- Ch. Tesson, "Plans de coupe" *Cahiers du cinéma*, n° 570 (juillet-août 2002)
- Ch. Tesson, "Coupe du monde 2006", *Panic* (à paraître)

IRCAV (Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel)

Centre Censier

13, rue Santeuil

75231 Paris Cedex 05

Tél. Secrétariat: 01 45 87 79 88

Fax: 01 45 87 48 94

UNIVERSITE DE LA SORBONNE NOUVELLE - PARIS III  
 THESES DE DOCTORAT SOUTENUES - 2003-2006

2003

Arnaud, Diane, *Figures d'enfermement dans les œuvres de David Lynch et d'Alexandre Sokourov. Perspectives esthétiques du cinéma contemporain* (dir. M. Gagnebin)

Aubert, Natalie, *Usage et réception du thème de l'antiquité dans le cinéma muet italien (1905-1930)* (dir. M. Lagny)

Carvalho Da Nova, Christiane, *L'Histoire en transe. Le temps et l'histoire dans l'œuvre de Glauber Rocha* (dir. M. Lagny)

Frechin, Véronique, *Teo Hernandez: l'éveil des sens et la quête du sens* (dir. M. Gagnebin)

Gerber-Cahuzac, Chloé, *Le Corps réinventé: sens et enjeux de la modélisation du corps humain par le cinéma* (dir. F. Ramirez)

Kitsopanidou, Kira, *L'Innovation technologique dans l'industrie cinématographique hollywoodienne. Le cinéma spectacle des années 50: une mise en perspective des stratégies liées à l'Eidophor et au CinémaScope* (dir. L. Creton)

Le Bihan, Loig, *Du film au souvenir. Esquisse d'une théorie des processus psychiques du spectateur de films* (dir. J. Aumont)

Mancip-Mannoni, Laurent, *L'Enregistrement du mouvement au XIXème siècle: les méthodes graphique et chronophotographique* (dir. M. Marie)

Mauro, Didier, *Du cinéma documentaire. Etude sociologique d'un art entre rébellions et aliénation* (dir. M. Marie)

Rhee, Soue-Won, *L'Autre visible dans l'œuvre de Jacques Tourneur de 1942 à 1948* (dir. J.-L. Leutrat)

Siety, Emmanuel, *Fictions d'images* (dir. J. Aumont)

Thiéry, Natacha, *Photogénie du désir. Les films de Michael Powell et Emeric Pressburger: 1945-1950* (dir. J.-L. Leutrat)

Trocnet, Dominique, *Identités et altérités dans l'image documentaire* (dir. R. Odin)

2004

Bernard De Courville, Florence, *Problématique du double cinématographique dans Œdipe Roi de Pier Paolo Pasolini, Hiroshima mon amour d'Alain Resnais et dans les analyses critiques d'André Bazin* (dir. J.-L. Leutrat)

Bonvoisin, Martine, *Figures de l'énergie et dynamiques de l'action dans le cinéma béant de Maurice Pialat* (dir. J. Aumont)

Dufour, Sophie-Isabelle, *Imagem video. L'image vidéo dans l'"histoire longue" des images* (dir. Ph. Dubois)

Gantheret, Lise, *Quête et traversée dans les documentaires de voyages* (dir. R. Odin)

Lavin, Mathias, *La Parole et le lieu: le cinéma selon Manoel de Oliveira* (dir. J. Aumont)

Miller, Anne-Sophie Janus, *Hiatus Projectifs: une esthétique de la crise chez Robert Aldrich* (dir. J.-L. Leutrat)

Ricciareli Malquouri, Cecilia, *Le Cinéma cubain après la révolution* (dir. M. Marie)

Sill, Bärbel, *Le Star system, du cinéma hollywoodien classique (1930-1960) à sa renaissance dans les années 80* (dir. J.-L. Bourget)

2005

Ahn, Hyeon-joo, *Le Cadrage du ciel dans les films d'Eisenstein* (dir. J. Aumont)

Ishibashi, Kyomi, *Etude sur l'imaginaire numérique au cinéma* (dir. J. Aumont)

Kim Hye-shin, *La Poéticité cinématographique et l'acte de création* (dir. J. Aumont)

Layerle, Sébastien, *Le Cinéma à l'épreuve de l'événement. Mémoires croisées de quelques pratiques militantes en Mai 1968* (dir. J.-P. Bertin-Maghit)

Lee, Yun-Yeong, *Rôles et exploitations des œuvres picturales dans l'interprétation du cinéma d'Andrei Tarkovski* (dir. J.-L. Leutrat)

Previti, Simona, *Insularité et création cinématographique. Le cinéma de l'île et du désert*, Université de Paris III et Université de Sienne (dir. Ph. Dubois)

Raymond, Hélène, *Aspects du cinéma politique en France, 1950-1975* (dir. J.-L. Leutrat)

Steinlein, Almut, *Une esthétique de l'authentique: les films de la Nouvelle Vague*, Université de Paris III et Université de Regensburg (dir. M. Marie)

Toulza, Pierre-Olivier, *La Question de la transmission dans les films de Clint Eastwood* (dir. M. Marie)

2006

Broda, Jonathan, *L'Auteur imaginaire, comme un palimpseste du cinéma français* (dir. G. Leblanc)

Deprez, Camille, *Le Cinéma populaire indien: bilan d'une décennie (1992-2002). Principes et limites de l'interculturalité ou les enjeux d'une confrontation au cinéma-monde* (dir. L. Creton et K. Feigelson)

Mercier, Claire, *Généalogie de la fable cinématographique* (dir. J.-L. Leutrat)

Nguéa, Annette, *La Production cinématographique camerounaise: l'implication de l'État et du secteur privé* (dir. L. Creton)

Pichon, Alban, *L'Expérience du déjà-vu dans l'œuvre de Leos Carax* (dir. J.-L. Leutrat)

UNIVERSITE DE LA SORBONNE NOUVELLE - PARIS III  
THESES DE DOCTORAT DEVANT ETRE SOUTENUES - 2006-2007

Acs, Bernadette, *Le Cinéma muet hongrois* (dir. M. Marie)

Azambuja, Renata Ribeiro, *Une décennie de cinéma au Brésil: les limites de la régulation (1995-2005)* (dir. L. Creton)

Bastide, Bernard, *Agnès Varda entre documentaire et fiction, Cléo de 5 à 7* (dir. M. Marie)

Bruneau, Sonia, *Les Cinéastes insurgés en Mai 68: naissance et mort d'un rôle collectif* (dir. S. Lindeperg)

Canonville, Christian, *Les Formes cinématographiques du silence* (dir. G. Leblanc)

Chan, Sibyl, *Le Corps comme figuration du temps* (dir. Ph. Dubois)

Charrieras, Damien, *Risque, théorie de la décision et production cinématographique* (dir. L. Creton)

Coltelloni, Anne, *Le Documentaire comme forme symbolique* (dir. Ph. Dubois)

Dhordain, Mathieu, *Les Stratégies des groupes de communication en termes d'offre liée au spectacle sportif* (dir. Ch. Duchet)

Fallin, Christophe, *Le Passage au parlant dans le cinéma chinois* (dir. M. Marie)

Fernandez, Itzia, *Images d'archives et montage. L'œuvre de Peter Delpout* (dir. M. Marie)

Gourdon, Annick, *Télévision: nouveaux supports, nouveaux acteurs* (dir. L. Creton)

Guéneau, Catherine, *Le Dispositif cinématographique face au numérique: nouvelles perspectives* (dir. G. Leblanc)

Karadzha, Ksenia, *Analyse comparée du système d'exploitation cinématographique en France et en Russie (1995-2005)* (dir. L. Creton)

Lenoir, Christophe, *Télévision et convergence des médias: vers un nouvel espace public?* (dir. Ch. Duchet)

Leonardi, Francesca, *Les Premiers Films américains distribués dans l'Europe de la Libération* (dir. M. Marie)

Mary, Nathalie, *La Communauté politique dans le cinéma de Chris Marker* (dir. Ph. Dubois)

Pasternak, Laurette Emilie, *Le Paysage comme écriture dans l'œuvre de Walter Salles* (dir. J.-L. Leutrat)

Petillot, Agnès, *Dogme 95 et le cinéma danois contemporain*, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle et Université de Copenhague (dir. J.-L. Leutrat)

Pieri, Jean-Etienne, *Hollywood et Hong Kong: transferts culturels de 1979 à nos jours* (dir. J.-L. Bourget)

Poupou, Anna, *L'Image d'Athènes dans le cinéma grec (1945-1960)* (dir. M. Marie)



## LE CINÉMA POPULAIRE INDIEN: BILAN D'UNE DÉCENNIE (1992-2002). PRINCIPES ET LIMITES DE L'INTERCULTURALITÉ OU LES ENJEUX D'UNE CONFRONTATION AU CINÉMA-MONDE

Camille Deprez / Ph.D. Thesis Abstract

Université de Paris III

Titulaire d'une maîtrise d'histoire, Camille Deprez a suivi un cursus d'études indiennes à l'INALCO avant de rejoindre l'UFR Cinéma et Audiovisuel de Paris III en 2000-2001 pour préparer un DEA sous la direction de Kristian Feigelson. Son mémoire, intitulé *La Télévision indienne: un modèle d'appropriation culturelle*, a reçu le Prix de l'Inathèque en 2004, et il sera publié prochainement aux Éditions INA de Bœck.

Pour sa thèse de doctorat, Camille Deprez a poursuivi dans la même lignée, en focalisant sa recherche sur le cinéma populaire indien afin de penser les processus par lesquels un cinéma national et des cinémas régionaux parviennent à exister face au cinéma-monde, dans une relation faite à la fois de confrontation et d'hybridation. Elle montre comment un nouveau cinéma indien, à la recherche de débouchés internationaux et de reconnaissance dans les festivals, tente d'établir des passerelles entre les traits culturels de l'Inde et ceux des sociétés occidentales, langue anglaise et langue hindi, images rêvées de l'Inde et images marquées par le consumérisme. Elle analyse comment les films de Bollywood s'élaborent par le jeu d'emprunts, de transpositions, de reconfigurations ou de parodies, une multiplicité de figures possibles émergeant de la mise en relation de la culture occidentale contemporaine et de cultures locales largement marquées par la tradition.

Pour mener à bien un tel projet, Camille Deprez a mobilisé des ressources scientifiques diversifiées. Un travail ambitieux a été mené si l'on considère la multitude des références et des cadres d'analyse mobilisés. Économie, esthétique, sociologie, histoire et anthropologie sont les principales disciplines auxquelles il est fait appel, et la réussite du projet de recherche résulte largement de la pertinence d'une problématique suffisamment affûtée pour rendre possible une véritable transversalité.

Outre les défis de la pluridisciplinarité, les travaux de cette nature sont confrontés aux risques liés à l'utilisation de notions aussi vagues et connotées que "mondialisation" ou "globalisation". Ces termes couramment utilisés dans les médias contribuent généralement davantage à obscurcir le débat qu'à l'éclairer. Il faut pourtant pouvoir rendre compte de phénomènes qui relèvent de dialogues complexes entre le local et le global, et c'est ce qu'étudie avec beaucoup de finesse Camille Deprez dans sa thèse de doctorat. Une expression claire, précise et nuancée, servant une argumentation solide et charpentée, contribue grandement à la qualité de ce travail. La valeur et l'originalité de cette recherche résultent pour une large part des sources documentaires difficilement accessibles qui ont été examinées et d'un remarquable travail d'enquête réalisé en Inde, dans les lieux de production et aussi dans des centres urbains et des villages où les modalités de réception ont pu être étudiées. Sérieux du travail de terrain, pertinence de l'approche pluridisciplinaire et qualité d'analyse se conjugent pour apporter des contributions nouvelles et utiles à la connaissance du cinéma et de l'audiovisuel en Inde.

Laurent Creton

## L'INDUSTRIALISATION DU MODE DE PRODUCTION DES FILMS PATHE ENTRE 1905 ET 1908

Laurent Leforestier / Ph.D. Thesis Abstract  
Université de Paris III

L'histoire du cinéma est une discipline apparue dès les débuts du cinéma lui-même. Les grandes histoires généralistes émergent dans les années 30, après la disparition du cinéma muet. Les thèses consacrées au cinéma en provenance d'historiens chercheurs s'intéressent d'abord au rapport cinéma-histoire (exemple: le cinéma et le Front Populaire), à la manière dont le cinéma a représenté l'histoire (exemple: *La Marseillaise* de Renoir). Ce n'est que dans la dernière période que les recherches historiques se recentrent sur les questions économiques, institutionnelles et esthétiques.

La thèse de Laurent Leforestier, *L'Industrialisation du mode de production des films Pathé entre 1905 et 1908* appartient incontestablement à ce nouveau courant. Elle est consacrée à une période courte (1905-1908), ancienne mais déterminante pour les bouleversements quelle a entraîné dans tous les secteurs de cette industrie naissante. Elle met au premier plan l'analyse économique et institutionnelle, et démontre comment le mode de production détermine les options esthétiques: le tournage en studio, la mise en place des séries, les fortes contraintes de la prise de vue et du bout à bout. Elle s'appuie sur des sources inédites; la presse corporative bien évidemment, mais aussi les sources internes de la société, du moins celles qui existent encore et qui sont disponibles aux chercheurs.

L'idée directrice de la thèse est la suivante.

Entre 1905 et 1908, la branche cinématographique de la société Pathé (officiellement la Compagnie générale de phonographes, cinématographes et appareils de précision) connaît une forte industrialisation. Ce phénomène se traduit notamment par la maîtrise de l'intégralité de la chaîne de production: peu à peu, Pathé se met à fabriquer sa propre pellicule, à salarier ses metteurs en scène, à contrôler le tournage, à développer ses films, à les colorier et à s'occuper de leur exploitation, par l'ouverture de salles fixes, le passage à la location et la création de sociétés concessionnaires. Mais ce n'est là qu'un aspect d'une stratégie économique globale qui ne se perçoit clairement qu'à la lumière du contexte concurrentiel. Exposée à des compagnies rivales de plus en plus ambitieuses, Pathé tente de protéger sa situation oligopolistique. Pour ce faire, elle opère un passage à la production de masse, en même temps qu'une diversification des genres abordés par ses films. Elle envahit le marché, tant quantitativement que qualitativement.

La thèse est exemplaire par sa rigueur, le choix de son objet et les résultats obtenus qui renouvellent complètement les connaissances de cette période, et plus largement de l'industrialisation de la France des années 1900-1910, en période pré-tayloriste.

Cette thèse va paraître en septembre 2006 aux éditions L'Harmattan, dans une collection dirigée par Pierre Lherminier. Laurent Le Forestier est actuellement maître de conférences en cinéma et audiovisuel à l'Université Picardie - Jules Verne d'Amiens.

Michel Marie

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE, MILANO  
DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELLA COMUNICAZIONE  
E DELLO SPETTACOLO  
RESEARCH PROGRAMS

### Introduction

The Department was set up back in November 1999, following the success of the Media and Communication Research Institute created by Prof. Gianfranco Bettetini in 1982, which carried on the tradition of the Centre for Excellence in Journalism and Audiovisual Media (currently known as "Centre for Excellence in Media, Arts and Communication") established – back in 1961 – by Mario Apollonio, Professor of Philology and drama historian.

### Structure and activities

The Department operates in the centres established in Milan and Brescia.

#### *Scientific and professional work*

The scientific work is the result of the convergence of different theoretical and empirical research trends and expertise, focusing on historical, semiotic, sociological and anthropological guidelines.

Particular interests pertaining to this background are: intersemiotic translations; technology and media culture; representation forms and film consumption; representation forms and TV consumption.

The Department contribution plays a central role in the educational programs within several Faculties: Humanities, Modern Languages, Social Sciences and Education. Its aim is to develop connections with other research centres and cultural backgrounds. This is achieved thanks to seminars, meetings and conferences organized both nationally and internationally.

TV, cinema, press and communication professionals are also involved in the research work, or lecture on a fixed term contract for different BA and postgraduate study programmes. The Department is proud to rely on some of the best professionals who are currently working in the communication fields in Italy.

#### *Ph.D. projects*

The Department also organizes two Ph.D. projects:

- Communication cultures
- Philosophy, Arts and Theatre (in association with the Philosophy Department and the History of Art Institute).

The Ph.D. in *Communication Cultures* assigns great relevance within a media context to communicative acting as well as to the receiver role in order to understand the processes of transformation of the media system and its social roots. Research fields are consequently also media contents and forms, the cultural networks, which give sense to communicative acting, both as production and consumption modes, and the ontological, anthropological and ethical foundations of this acting.

The Ph.D. in *Philosophy, Arts and Theatre* combines widespread competences in Philosophy and Aesthetics with a higher level training in methodology of theatrical criticism and drama historiography. Preferential issues of research are life performances; particular interests referring to this background are: theatre within the Milan surrounding through the 17th and 18th centuries; "Theatre of pity" in medieval Europe; the European dramatic canon: history ad texts; the intersection between Performing Arts and the other arts.

### *Publications*

The Department provides two publishing collections.

The series *Media, spettacolo e processi culturali* is published by the official University publisher Vita e Pensiero, as a periodic update of the analyses carried out within the same Department.

The four-monthly review *Comunicazioni sociali* is also published by Vita e Pensiero and features monographic studies reporting on specific research areas and issuing in-depth discussions on mass communication, media studies, ethics and cultural anthropology.

### *Other Activities*

Also connected with the Department's activities are

- a postgraduate school, the "Centre for Excellence in Media, Arts and Communication", offering higher education and training for media studies, business communication, cultural, social and media events;
- a media and communication research centre, OssCom. Set up in 1994, OssCom focuses on the processes of transformation within cultural industry and the media in Italy. Offering a wide range of methodological approaches, OssCom succeeded as a bridge between academic research and professionals and offers an educational training for junior researchers.

### Research Fields

Four main areas define the research and are the backbone of the overall Department organization:

- Media Theory and Practice
- Film Studies and TV Studies
- Drama and Performing Arts Theory
- Semiotics

### *Media Theory and Practice*

The main research issues for *Media Theory and Practice* are:

- on a macro basis the Department's research work is characterized by a socio-historical approach to the media effects within society and the chief related theoretical topics;
- on a micro basis the Department's research work focuses on consumption backgrounds and groups (i.e.: family), both from a theoretical and empirical perspective;
- on an intermediate level the Department's research work carries out analyses of the text/context relationship.

These issues have developed specific research trends:

- theoretical approach based on aesthetic and hermeneutic instruments and applied to the most important examples of contemporary drama production;
- research work focusing on the national broadcaster in Italy;
- analysis of TV schedules in relation to social times and national identity issues;
- historical and socio-semiotic approach to the study of cultural industries;
- study of the linguistic and technological penetration of new media;
- media studies and interculturality: analysis of the relationship between traditional and new media and cultural identities;
- media and immigration: integration and discourse;
- ethics and communication; communication and politics in Europe;
- music and TV; TV and consumption habits: reconstructing family values.

#### Recent publications

F. Aroldi, *La Tv risorsa educativa. Uno sguardo familiare sulla televisione* (Milano: San Paolo, 2004)

F. Aroldi (a cura di), *Il gioco delle regole. Tv e tutela dei minori in sei paesi europei* (Milano: Vita e Pensiero, 2003)

F. Colombo, *Introduzione allo studio dei media* (Roma: Carocci, 2003)

F. Colombo (a cura di), *Tv and Interactivity in Europe* (Milano: Vita e Pensiero, 2004)

F. Colombo, R. Eugeni (a cura di), *Il prodotto culturale: teorie, tecniche di analisi, case histories* (Roma: Carocci, 2001)

F. Colombo, N. Vittadini (a cura di), *Digitizing Tv. Theoretical issues and comparative studies across Europe* (Milano: Vita e Pensiero, 2006)

C. Giacardi, M. Magatti, *L'io globale* (Roma/Bari: Laterza, 2003)

C. Giacardi, *La comunicazione interculturale* (Bologna: Il Mulino, 2005)

B. Scifo, *Culture mobili. Ricerche sull'adozione giovanile della telefonia cellulare* (Milano: Vita e Pensiero, 2005)

S. Tosoni, *Identità virtuali. Comunicazione mediata da computer e processi di costruzione dell'identità personale* (Milano: Franco Angeli, 2004)

M. Villa (a cura di), *Dal rito all'evento* (Milano: Unicopli, 2005)

N. Vittadini (a cura di), *Dialoghi in rete, "Comunicazioni Sociali,"* 1 (2002).

#### Film Studies and TV Studies

The research projects within the area of *Film Studies and TV Studies* are characterized by three main approaches:

- a theoretical approach based on a socio-semiotic research marked by an in depth study of the relationship between audiovisual texts (film, TV programmes) and the audience, and also by the analyses of the text meaning and its implications within a specific cultural background;

- a historical approach;
- a theoretical and empirical research on TV and cinema consumption practices.

The theoretical and methodological researches led within this area are concentrated on the following issues:

- the relationship between cinema, the cultural turns of modernity and technology issues;
- cinema and questions of cultural and national identity;
- the film genre system and other film production models (institutional productions, educational ones, home-movies);
- historical analysis of the Italian broadcasting system;
- television genres;
- fiction and narration: the impact on the audience's values and life-style;
- analysis of "consumption memories" according to different age groups in order to understand the role of media within the organization of a shared collective imagery, together with the creation of specific generational identities.

#### *Recent publications*

F. Casetti, *Communicative Negotiation in Cinema and Television* (Milano: Vita e Pensiero, 2002)

F. Casetti, *L'occhio del Novecento* (Milano: Bompiani, 2005)

F. Casetti, M. Fanchi (a cura di), *Terre incognite. Lo spettatore italiano e le nuove forme dell'esperienza di visione del film* (Roma: Carocci, 2006)

F. Casetti, E. Mosconi (a cura di), *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico (1900-1950)* (Roma: Carocci, 2006)

R. Eugeni, *La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi* (Milano: Vita e Pensiero, 2002)

M. Fanchi, *Spettatore* (Milano: Il Castoro, 2005)

A. Grasso, M. Scaglioni, *Che cos'è la televisione* (Milano: Garzanti, 2003)

A. Grasso, *Storia della televisione italiana* (Milano: Garzanti, 2004<sup>3</sup>)

M. Locatelli (a cura di), *Civiltà delle macchine. Il cinema italiano e le sue tecnologie, "Comunicazioni Sociali," 1* (2004)

E. Mosconi, *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano* (Milano: Vita e Pensiero, 2006)

M. Scaglioni, *Tv di culto. La serialità televisiva americana e il suo fandom* (Milano: Vita e Pensiero, 2006)

G. Simonelli (a cura di), *Speciale TG. Forme e tecniche del giornalismo televisivo* (Novara: Interlinea, 2005)

#### *Drama and Performing Arts Theory*

Contents and research methodology within the area of *Drama and Performing Arts Theory* are the following:

- theoretical approach based on aesthetic and hermeneutic instruments and applied to the most important examples of contemporary drama production;
- hermeneutic and anthropological approach;
- historical approach;

- operational methodology, based on workshops, laboratories of staging techniques;
- cultural analysis;
- theatre organization and management.

The theoretical and empirical research has been developing a focus on the following subjects and experiences:

- performance and communicational diversity;
- the stage as background of the *ars una*: aesthetic groundings, historical models and contemporary trends in the interaction among arts;
- the European drama canon: contexts, techniques and main issues;
- tragedy; study of the organization of theatres in Milan from the late 16th to the 17th century;
- ancient drama workshops, creative drama workshops, staging workshops, management and communication laboratory for the cultural industry;
- "Crucifixus, spring festival of drama, music and religious traditions".

### Recent Publications

- C. Bernardi, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura* (Roma: Carocci, 2004)
- C. Bernardi, C. Susa (a cura di), *Storia essenziale del teatro* (Milano: Vita e Pensiero, 2005)
- R. Carpani, *Drammaturgia del comico. I libretti per musica di Carlo Maria Maggi nei "teatri di Lombardia"* (Milano: Vita e Pensiero, 1998)
- A. Cascetta, *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett* (Firenze: Le Lettere, 2000)
- A. Cascetta, L. Peja (a cura di), *La prova del Nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento* (Milano: Vita e Pensiero, 2005)
- A. Cascetta, *La Passione dell'uomo. Voci dal teatro europeo del novecento* (Roma: Studium, 2006)
- G. Zanlonghi (a cura di), *Tradizione e traduzioni. La cultura teatrale italiana fra classicismo e modernità*, "Comunicazioni Sociali," 2 (2004)

### Semiotics

The research projects within the area of *Semiotics* are marked by three main approaches:

- a theoretical approach on semiotics and its relations with philosophy, literature and other humanistic sciences;
- a theoretical approach to the status of the image and the relationship between word and vision;
- an empirical research work based on the instruments of the semiotic analysis applied to different texts, providing a complex investigation on the various languages of communications and the media (including cinema, TV, advertising and the press).

The theoretical and empirical research has been concentrating on the following subjects and experiences:

- narrative structures of audiovisual texts (Films, TV movies and series) and different creative experiences of screen writing;

- investigation on the criteria of creation and analysis of advertising campaigns (with special interest for fashion, new technologies and top sales products);
- television genres; rhetorical roots of communication theories within Modernity, from late Renaissance on; focus on the relationship between semiotics, anthropology, psychology of cognition in relation to text and spectator.

*Recent publications:*

- G. Bettetini, S. Cigada, E. Rigotti, S. Raynaud, *Semiotica* (Brescia: La Scuola, 2003)
- G. Bettetini, P. Braga, A. Fumagalli (a cura di), *Le logiche della televisione* (Milano: Franco Angeli, 2004)
- R. Eugeni, *Film, sapere, società: per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico* (Milano: Vita e Pensiero, 1999)
- A. Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema* (Milano: Il Castoro, 2004)
- A. Fumagalli, L. Cotta Ramosino (a cura di), *Scegliere un film 2005*, (Milano: Ares, 2005)
- S. Petrosino, *Babele. Architettura, filosofia e linguaggio di un delirio* (Genova: Il Melangolo, 2003)
- S. Petrosino, *Piccola metafisica della luce* (Milano: Jaca Book, 2004)



UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE, MILANO  
DISCUSSED PH.D. THESIS - 2004-2005

2004

Bellavita, Andrea, *Cinema e Unheimliche. Per un'applicazione del concetto di Unheimliche all'enunciazione filmica* (tutor R. Eugeni)

Di Marco, Maria Teresa, *La competenza fisiognomica nella ricezione dei media. In cerca della ragazza acqua e sapone nel cinema italiano dei primi anni Cinquanta* (tutor R. Eugeni)

Satta, Maria Nevina, *Filmare le culture. Il problema della rappresentazione nel cinema antropologico: l'esperienza registica di Diego Carpitella* (tutor F. Casetti)

Sfardini, Anna, *Performing audiences. Una ricerca qualitativa sul pubblico partecipante della reality tv* (tutor F. Colombo)

2005

Facchinotti, Lorenzo, *L'industria delle note. L'influsso della digitalizzazione sul sistema musicale italiano: 1994-2004* (tutor F. Colombo)

Malavasi, Luca, *Passioni, emozioni e affetti nel cinema. Una prospettiva fenomenologica* (tutor F. Casetti)

Scaglioni, Massimo, *Esperienze di fandom. Economia culturale, consumo affettivo e testualità di culto nell'epoca della convergenza mediale* (tutor A. Grasso)

Stefanelli, Matteo, *Culture e pratiche del consumo di fumetto in Italia. Una ricerca etnografica sul pubblico urbano giovanile* (tutor F. Colombo)

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE, MILANO  
PH.D. THESIS - 2006-2007

2006

Cati, Alice, *Pellicole di ricordi. Le figure della memoria nel cinema amatoriale, 1926-1942* (tutor F. Casetti)

Toschi, Deborah, *Strategie comunicative per il pubblico rurale tra le due guerre* (tutor F. Casetti)

2007

Asti, Matteo, *Cinema e pedagogia: quadri teorici, produzione audiovisiva e progetti formativi* (tutor F. Casetti)

Carini, Stefania, *La narrazione multi-piattaforma: la serialità fra vecchi e nuovi media* (tutor A. Grasso)

De Leonardis, Maria Chiara, *Le strutture narrative del cinema d'animazione: il caso Pixar* (tutor A. Fumagalli)

Locatelli, Elisabetta, *Blog e rimediazione sociale* (tutor F. Colombo)

Morteo, Marzia, *Il webcinema: linee evolutive e aspetti pragmatici* (tutor F. Casetti)

Manzi, Luca, *Le problematiche produttive della fiction italiana* (tutor F. Colombo)

## PASSION AND EMOTIONS IN THE CINEMA. A PHAENOMENOLOGICAL PERSPECTIVE

Luca Malavasi / Ph.D. Thesis Abstract

Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano

The starting point of my research is the less than obvious, yet scarce attention that cinema studies pay to feelings and emotions, both from the textual and the audience's point of view.

Yet, cinema, since its origin, is an extraordinary emotional machine: it attracts and involves us, it affects us so deeply that we often identify, both emotionally and cognitively, with the characters on the screen and we live through their experiences long after the end of the show.

Regardless of genre, place and time, whatever relation spectator and screen, films and society, cinema turns out to be above all an *emotional machine*. Emotion is its dramatic object, its logic, its goal and maybe its ontology. The role itself it plays in any given social and cultural context, appears not only "ideological" but also, if not mostly, "emotional": it measures the emotional "temperature" of a society and spreads ideology through the emotional.

Notwithstanding, the emotional content of cinema has been usually ignored, if not denied, in favour of the cognitive and linguistic ones. Since 1978, though, Nelson Goodman warned about the separation between cognitive and emotional, pointing out that, in any given aesthetic experience, emotions work cognitively and senses and feelings carry out an essential function. So, beside emotions and feeling involved in cinema, my dissertation explores the role of perception and senses in the cinematic experience as well.

The first part of my dissertation is divided into three sections, each focused on a specific topic. The first section deals with the apparatus and its ontological, emotional nature – in this case, feeling appears as a specific property of the machine, its truth and its "fullness" and discusses the theories of Hugo Münsterberg ("The mercy of apparatus"), Jean Epstein (and his idea of the elation of cinema) and Edgar Morin (with his complex theory about the emotion, imaginary and cinema).

The second section examines the *figures of emotion*: namely the rhetoric of cinematic language, its emotional power and the specific figures in which cinema creates an emotional contents, either by exploiting its technical resources, or by enhancing the cultural, artistic and aesthetic context. Here the theoretical approach changes: semiotics sets the key tune, along with the conceptual tools designed by the Greimas school for the textual analysis. Accordingly, I explain the emotional property of cinema by examining three figures: the close-up (discussing the ideas of Balázs, Barthes, Bonitzer, Deleuze, Epstein), the "ecstasy of editing" in Ejzenštejn and the role of the music.

Finally, the third section is dedicated to the spectator's feelings in relation with the screen – i.e. with the diegetic universe (story and characters) and the technical proper-

ty of the projection. Addressed from a cognitive point of view (Bordwell, Grodal, Plantinga, Smith, Tan, Turvey etc), this topic is dealt with by focusing on the "reason of the emotion" and the role of feeling in filmic comprehension and in the involvement of the spectator. More specifically, I discuss the problem of the *authenticity of the imagination*; the role of the character as a *vehicle* for the feelings; the notion of *empathy* (versus identification); the function and the *utility* of emotions.

In the second part of the dissertation, the focus shifts on cognitivism's attention to the role of perception and senses in the construction of meaning. Here I broaden the discussion from emotions to perceptual life, especially focusing on the notion of body: its role in the process of constructing the meaning, conceptualizing the experience, organizing memory and reacting to stimuli produced by the screen.

Finally, in the two last chapters I advance a new theoretical interpretation of the relationship between screen and spectator. By linking the results of the first part of dissertation to the results of the second, I propose the following three focus points and draw some conclusions:

- the connected body and the "regime of affection": here, I consider the perceptual life of the body, its reaction to the material quality of the screen and the sensuousity of its objects (light, rhythm, colours etc), the nature and role of the connection that links spectator and film;

- the living body and the "regime of emotion": here I study the cinematic experience as a *body experience*. By revising the theory of enunciation (Jost, Sobchack and Fontanille), I refocused the contact between the image (its internal logic and grammar) and the spectator (*body but also* reason) as a perceptual experience in which the spectator lives as *another body*, constructed in the middle of technical constraint and human configuration. Emotion arises from the comparison between a specific experience of the body (*real* experience of the spectator) and a new experience, conveyed by the *cinematic body* as defined by the enunciation. Further conclusions can be drawn by exploring the idea that the *figures of the body* designed by a film enact models and resources of cultural, social and perceptive *knowledge*;

- the body represented and the "regime of passion": here I explore the ways emotion contents are "sentimentalized" through the story and by the characters of the films and I define *passion* the spectator's recognition of the "acceptability" of the cinematic emotion, compared to the real experience. This approach leads to the relevant topic of the evaluation of the role played by cinema in the social construction of *passions* as cultural objects.

## MEDIA CULT AND FANDOM EXPERIENCE

Massimo Scaglioni / Ph.D. Thesis Abstract

Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano

"Cult" and "fandom" have recently become key concepts in Media studies.

"Cult" – as it is used to define films, books, TV series, media products – is a label as common as ambiguous: we are surrounded by "cult objects," embodying a symbolic value that goes beyond their functional meaning. They become signs of belonging and identity for "communities of taste," for fan that make them an object of affect and a ground of shared experience. Late modern media products show again their lost "aura."

Who generates "cults?" This question re-introduces some core problems for media and communication research: how is the relation between media and their audience? Are media powerful machines able to impose not only their products, but the way to consume them? Or are media always flexed by needs and pleasures of specific audiences? Have media cults a "material" consistence in textual forms, so that they can be built deliberately in order to generate specific types of cultural consumption, or are they the output of gross roots practices of particular audience communities, fans and fan-cultures?

The work of Massimo Scaglioni<sup>1</sup> analyses the way a specific area of media production has become "cult" and has generated fan cultures: the last generation of U.S. television series is the focus to understand changing production practices, new textual forms and, above all, the "experience of fandom."

Particular focus is devoted to cultural and media experience of fans. In arguing about the necessity of going beyond the notion of "resistive" fan, as traditionally intended in cultural studies, this work tries to construct a more complex model of the relation between industry/mainstream/commercial media and fan cultures. It is doing adopting different qualitative research methodologies in attempt to define the practices and the cultural experience of a community of the fanta-horror series *Buffy* fan.

Aldo Grasso

1 Now published as *Tv di culto. La serialità televisiva americana e il suo fandom* (Milano: Vita e Pensiero, 2006).

## UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA

### ACTIVITÉ DE RECHERCHE

#### "@LF@BET@"

Le donne migranti e le tecnologie dell'informazione e della comunicazione attraverso le reti territoriali

Le projet "*@lf@bet@*". *Les femmes migrantes et les technologies de l'information et de la communication à travers les réseaux territoriaux* concerne une recherche sur les modalités d'accès aux TIC (Technologies de l'Information et de la Communication) par les populations défavorisées. La participation du Corso di Laurea en "Cinéma, Musique, Théâtre", Faculté de Lettres, Université de Pise, concerne notamment la recherche sur les "bonnes pratiques" des institutions du territoire de Pise et de l'Université de Pise en ce domaine.

En partenariat avec:

- Associazione Formazione 80, Turin
- "Heure Exquise! Distribution", France
- Corso di Laurea in Cinema, Musica, Teatro, Facoltà di Lettere, Università degli Studi di Pisa (Dipartimento di Storia delle Arti)
- Institute of Long-Life Learning, Slovak technology University
- NLCEN-North London College European Network, Londres

#### Media Education

Le projet concerne la constitution d'un centre multimédia à Nanno (Trento), sur initiative de la Coopérative "La Coccinella" (Cles), Formazione 80 (Torino) et les Municipalités du territoire concerné. Le partenariat du Corso di Laurea en "Cinéma, Musique, Théâtre", Faculté de Lettres, Université de Pise, concerne notamment des projets de réalisation vidéo, recherches sur la mémoire des lieux, ateliers pratiques avec la participation pour ces projets de stagiaires et diplômés.

SCUOLA DI DOTTORATO DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA  
CURRICULUM SPETTACOLO  
THESES DE DOCTORAT SOUTENUES - 2003-06

2004

Ambrosini, Maurizio, *Riconfigurare le passioni. Un'analisi drammaturgica delle sceneggiature di Paolo e Vittorio Taviani* (dir. L. Cuccu)

Cargiolin, Simonetta, *Cinema e installazioni video* (dir. S. Lischi)

Gremigni, Elena, *Le annotazioni di Friedrich Wilhelm Murnau al Faustmanuskript: due redazioni a confronto con la prima versione del film* (dir. L. Cuccu)

Fonte, Beatrice, *Il lavoro femminile nel cinema italiano degli anni '50. Ipotesi di analisi ed elaborazione di un database* (dir. L. Cuccu)

2005

Venzi, Luca, *Il colore e la composizione filmica* (dir. L. Cuccu)

2006

Subini, Tomaso, *Le radici laiche di Francesco giullare di Dio di Roberto Rossellini* (dir. L. Cuccu)

SCUOLA DI DOTTORATO DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA  
CURRICULUM SPETTACOLO  
THESES DE DOCTORAT DEVANT ETRE SOUTENUES – 2006-2007

2006

Agostinelli, Alessandro, *Il narratore inerziale* (dir. L. Cuccu)

Bani, Costanza, *A Writers' Wave? Economia e drammaturgia delle produzioni cinematografiche e televisive in Gran Bretagna (1955-1970)* (dir. L. Cuccu)

Ferreri, Vittorio, *Il cinema di propaganda italiano (1934-1943)* (dir. L. Cuccu)

2007

Billi, Manuel, *Le immagini e lo sguardo dell'Altro* (dir. L. Cuccu)

Dagna, Stella, *L'organizzazione dello spazio nel cinema muto italiano. Analisi di tre casi: Mario Caserini, Enrico Guazzoni, Giovanni Pastrone* (dir. L. Cuccu)

Settimini, Marco, *L'automa del cinema. Definizione, evoluzione e funzione semiotica del corpo cinematografico secondo Gilles Deleuze* (dir. L. Cuccu)

Spinelli, Chiara, *Forme e funzioni dell'incipit cinematografico* (dir. L. Cuccu)



## CINEMA ET INSTALLATIONS VIDEO

Simonetta Cargioli / Ph.D. Thesis Abstract

Università degli Studi di Pisa

La thèse approfondit une recherche, initiée auparavant dans le livre *Sensi che vedono. Introduzione all'arte della videoinstallazione* (2002), sur les relations entre cinéma et installations vidéo. Le choix de ce sujet a été déterminé par l'envie de combler un manque: bien que les rapprochements entre cinéma et installations vidéo paraissent parfois inévitables, dans la littérature critique et théorique internationale sur les dispositifs de mise en espace de l'image vidéo, les relations avec le cinéma sont très peu étudiées. Sont plutôt privilégiés les liens avec les arts visuels, avec l'art contemporain, avec les arts de la scène. Du côté des études cinématographiques, les approches qui montrent de l'intérêt vis-à-vis des installations sont rares aussi. La thèse a ainsi la fonction de jeter la lumière, par une méthode de recherche diachronique et analytique, sur de nombreuses connexions entre certains "époques" du cinéma – les avant-gardes, le cinéma expérimental, le cinéma contemporain – et les installations réalisées aujourd'hui avec l'image projetée. La thèse propose un questionnement sur le devenir du cinéma à l'époque des médias électroniques et numériques. La thèse étudie plus particulièrement, dans les installations contemporaines, vidéo et interactives, les variations du rapport film/lieu/projection, ainsi que les formes d'actualisation et de relecture de certains éléments du dispositif du film (l'écran, le cadre, le montage, le rapport au spectateur...). Ces "conclusions" exposent la problématique de l'élargissement du cinéma aux autres médias et aux autres arts, et se poursuivent dans mes travaux actuels de recherche et d'écriture sur le cinéma et les arts plastiques.

Tables des matières: Introduction. Chapitre 1: Histoires, archéologies. Chapitre 2: Les installations vidéo. Chapitre 3: Le passé et le "futur" du cinéma. Chapitre 4: Klonaris et Thomadaki: un exemple pertinent de passages, croisements, résonances entre cinéma et installations inter-média. Chapitre 5: Le spectateur et le visiteur (notes finales et notes sur une recherche à venir).

## UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE RESEARCH PROGRAMS

### Film Writing – Screenwriting and Film Criticism

The research group focuses on the written dimension of filmmaking and film criticism. The group works on screenplay analysis, film analysis, forms of filmic interpretation and evaluation, as well as textual and extra-textual readings of Italian and European movies.

The Centro Studi Amidei ([www.centrostudiamidei.org](http://www.centrostudiamidei.org)) is a collection where many Italian screenplays and rare materials about Sergio Amidei's work are conserved.

The new born Masters in Film Writing: Screenwriting and Film Criticism trains professionals in the field of Screenwriting and Film Criticism. Started in 2005-2006, the Masters program focuses on screenplay techniques (dialogue, scene, sequence, and narrative structure, symbolic and metaphoric issues, characters, actions) and critical, creative writing on film (short and long reviews, articles, papers, film analyses, film journalism). Directors, screenwriters, producers, critics, journalists and professors in film history and media analysis are part of the Masters program teaching staff. At the end of the year, the best students are asked to collaborate with established screenwriters on their new film projects, to publish their articles in official reviews and work with distribution and production companies, pay-tv and cable-tv channels and multimedia corporations.

In terms of scientific research, the Masters program provides many opportunities to create stronger links between professors, researchers and artists.

The Masters program 2005-2006 will publish one book on film criticism and one on screenwriting (with unpublished materials, interviews, film analyses that are the result of teachers' and students' collaborative work). The objective is to find new writers for the national film studies review *Cinergie. Cinema and Other Arts*, and to establish a collection of original screenplays.

In terms of future projects, the ultimate goal is to create national and international links between screenwriting studies and screenplay history and analysis and to deepen history of film criticism, the methodology of film interpretation and creative writing.

Cooperation with Premio Amidei (a festival dedicated to screenwriters and Amidei's tradition of Italian cinema that takes place every July in Gorizia) is central to the Masters program.

#### *Research staff*

Mariapia Comand (Associate Professor/Director)

Roy Menarini (Associate Professor)

Alice Autelitano (Tutor)

Ilaria Borghese (Tutor)

*Screenings and retrospectives*

- Fabio Carpi (July 2002)
- Sergio Amidei (July 2004)
- Pier Paolo Pasolini sceneggiatore (December 2004)
- Nelo Risi (May 2005)
- Film a episodi (July 2005)
- Esordi d'autore (July 2005/July 2006)
- Le passioni cinefile dei cineasti (July 2006)
- Gli scrittori-registi (July 2006)

*Seminars and lectures*

- Pupi Avati (January 2002)
- Maurizio Nichetti (March 2002)
- Umberto Contarello (May 2002)
- Fabio Carpi (July 2002)
- Anna Pavignano (January 2003)
- Bertrand Tavernier (July 2003)
- Ugo Pirro (November 2003)
- Ettore Scola (July 2004)
- Ken Loach (July 2004)
- Abbas Kiarostami (July 2005)
- Carlo Verdone (July 2005)
- Giuseppe Piccioni (July 2006)
- Alessandro D'Alatri (2006)

*Recent publications*

- A. Autelitano, R. Menarini (eds.), *Dentro la critica* (Gorizia: Transmedia, in corso di stampa)
- I. Borghese, M. Comand, M.R. Fedrizzi (eds.), *Sergio Amidei, sceneggiatore* (Gorizia: Transmedia, 2004)
- M. Comand, "Il guardiano del faro," in B. Bartolomeo, F. Polato (eds.), *Scrivere per il cinema* (Pisa-Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2005)
- M. Comand (ed.), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia* (Torino: Lindau, 2006)
- M. Comand, "La matematica del mistero e l'impossibile geometria del caso: Paolo Sorrentino narratore," in V. Zagario (ed.), *La meglio gioventù. Nuovo Cinema Italiano 2000-2006* (Venezia: Marsilio, 2006)
- Mariapia Comand, "Lacrime italiane," in O. Caldiron (ed.), *Storia del cinema italiano - 1934/1939* (Venezia-Roma: Edizioni di Bianco & Nero-Marsilio, 2006)
- M. Comand, R. Menarini, *Cinema europeo* (Roma-Bari: Laterza, 2006)
- R. Menarini (ed.), *Il cinema secondo Cosulich* (Gorizia: Transmedia, 2005)
- Cinergie. Cinema and Other Arts*, nos. 11, 12, 13 (2006-07)
- F. Pitassio, *Ombre silenziose. Teoria dell'attore cinematografico negli anni Venti* (Udine: Campanotto, 2003)
- F. Pitassio, "Il cinematografo finale di Bohušek," in Annalisa Cosentino (ed.), *Intorno a Bohumil Hrabal* (Udine: Forum, 2006)

## Preservation, Philology, Restoration

The research group operates at two different levels. The first level is theoretical insofar as it defines and proposes objects, tools and methods of film and audiovisual preservation and restoration, through meetings, seminars, publishings, as well as training and at the BA and MA levels. Since its foundation, the group has also worked on the technological processes and on the ways to re-propose movies in the contemporary moment – an effort that has produced a specific bibliographic collection. Moreover, since 2003 the group has been conducting research on the analysis, preservation and restoration of the monophonic optical soundtrack. The team promoted and organised the International Project Multiple Language Versions (2003-2006), which was financed by the European Committee. Thanks to the cooperation of international scholars and institutions, as well as societies operating in the area, the team is currently focusing its attention on the operating models of film critical editions.

The second research level is an applied one, and concerns the activities of the restoration laboratory La Camera Ottica, which is part of the degree course DAMS, Università degli Studi di Udine, Gorizia. The laboratory was founded in 2001 with the double purpose of training and scientific research.

La Camera Ottica works using specialised technologies, both autonomously and in cooperation with external institutions, mainly toward preservation and photochemical restoration and in the digital preservation of sound and colour. In cooperation with the laboratory CREA, which was constituted in 2000 as part of the activities of the degree course DAMS, La Camera Ottica also operates in the digital restoration of video formats (1", 1/2", 3/4"). Our collaborative activities, such as the art/tapes/22 Project (2004-2006), have succeeded in the digital preservation of 210 video-art works of the ASAC collection of the Biennale di Venezia.

The research and production areas of the laboratory are listed below.

### *Identification, analysis and documentation of audiovisual materials*

This operational area concerns the methods and processes of film identification and analysis. Every aspect of the filmic research is recorded in a database which assembles information regarding extra-textual materials, photographic and videographic (i.e. digitally recorded) documentation of the every state of the film as well as further operations of analysis and restoration. In terms of audiovisual preservation and restoration, methodologies and techniques have been modelled with these specific purposes in mind in order to define and study the specialised preservation process.

### *Digital restoration of the image*

The laboratory uses world leader hardware and software (i.e. Revival-Da Vinci, Final Touch) in two main areas:

- Digital repair of the image – Problem solving connected with image alterations through the definition of the “chain” and through the ideal application of the algorithm repair;
- Reconstruction of film colour – From 2007 on, the laboratory will focus on a research project regarding the cultural, methodological and operational criteria needed to respond to film colour reconstruction.

*Digital preservation and restoration of film sound*

Through a detailed examination of formats and recording and reproduction systems of sound, the laboratory offers:

- Supervision, coordination and cooperation in sound restoration projects;
- Research and analysis of the sources related to the restoration projects;
- Digital recording of magnetic and optical scores (16, 17,5 and 35 mm), through rack Sondor Oma e;
- Production of digital intermediates for the preservation of the audio signal;
- Digital elaboration of film sound.

*Restorations*

Starting in 2003, La Camera Ottica advanced the restoration of film and videographic collections such as *La danza dei giocattoli* (C. Campogalliani, 1931), *Adunate escurionistiche e sportive dell'O.N.D. di Gorizia* (1926-1930), art/tapes/22.

In this area, the laboratory also cooperated with film archives and institutions, including Cineteca del Comune di Bologna, Kinoateljje, La Biennale di Venezia – ASAC.

*Research staff*

The research group members are Leonardo Quaresima (scientific coordinator), Simone Venturini (preservation and restoration projects), Gianandrea Sasso (technical coordinator), Alessandro Bordina (videopreservation), Giulio Bursi (philology), Francesca Chelu Deiana (digital restoration), Silvio Celli (documentation).

The team organizes the training for the MA in Film Preservation, Philology and Restoration, and has been based in Gorizia since 2003. Paolo Caneppele, Gian Luca Farinelli, Nicola Mazzanti, Davide Pozzi have also lectured at the MA program.

*Scientific projects, seminars and conferences*

The research group was part of the national research project "Technologies of Cinema, Technologies in Cinema" (2002-2004). It also took part in the scientific committees of the Udine International Film Studies Conference and MAGIS-Gradisca Film Studies Spring School and promoted the project on Multiple-language Versions (2003-2006).

In 2004, a training seminar was organised, entitled: "Preserving, Cataloguing and Revising an Italian Popular Cinema Collection". This same year the laboratory provided the film festival Il Cinema Ritrovato (Bologna) with the restoration of *La danza dei giocattoli* e *Momenti principali di un'isterectomia addominale*.

In 2005, another seminar was organised in cooperation with Da Vinci and BlueGold: "Digital Restoration Techniques."

In 2006, a new seminar was prepared: "Sound Film Restoration: Protocols, Techniques and Methods."

For the MAGIS-Gradisca Film Studies Spring School 2007 the research group will prepare a section on critical editions of film.

*Recent publications*

H.-M. Bock, S. Venturini (eds.), *CINÉMA & Cie.*, no. 6, *Multiple and Multiple-Language Versions II/Version multiples II* (Spring 2005)

- A. Bordina, S. Venturini, "Preserving Video Art, a Work in Progress: art/tapes/22 collection of ASAC-La Biennale," *CINÉMA & Cie.*, no. 8, *Cinéma et art contemporain* (Fall 2007)
- S. Celli (ed.), *Bianco e Nero*, no. 547, *I tesori del Luce* (2003)
- S. Celli, "Luigi Chiarini al capezzale di *Ballerine*," *Bianco e Nero*, no. 553 (2005)
- F.C. Deiana, D. Pozzi, "Ricostruzione e restauro del più celebre film coloniale italiano," *Cinegrafic*, no. 17 (2004)
- F.C. Deiana, D. Pozzi, "Combien de versions peut-il exister d'un film muet? Aperçu des problèmes et méthodologie de la restauration des films muets," *CINÉMA & Cie.*, no. 6, *Multiple and Multiple-Language Versions II/Version multiples II* (Spring 2005)
- V. Innocenti (ed.), *MLVs. Cinema and Other Media* (Udine: Campanotto, 2006)
- L. Mazzei, L. Quaresima (eds.), *Microteorie. Cinema muto italiano, Bianco e Nero*, no. 550-551 (2004/2005)
- F. Pitassio, L. Quaresima (eds.), *CINÉMA & Cie.*, no. 7, *Multiple and Multiple-language Versions III/Version multiples III* (Fall 2005)
- L. Quaresima, "La novélisation comme source d'analyse des films et du public," in J. Gili, Y. Bessière (eds.), *Histoires de cinéma. Problématiques des sources* (Paris: INHA/AFRHC, 2004)
- S. Venturini, "La memoria dell'oggetto. La formazione universitaria e gli archivi del cinema," *Archivi per la storia*, XVII, nos. 1-2 (2004)
- S. Venturini, "La danza dei giocattoli," in *Catalogue of the XXIV Il Cinema Ritrovato Festival* (2004)
- S. Venturini, "Momenti principali di un'isterectomia addominale," in *Catalogue of the XXIV Il Cinema Ritrovato Festival* (2004)
- S. Venturini, "Tecnologie, tecniche, testi. Problematiche teoriche e metodologiche di restauro del film sonoro italiano dei primi anni Trenta," in S. Bernardi (ed.), *Svolte tecnologiche nel cinema italiano* (Roma: Carocci, 2006)
- S. Venturini, *Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi* (Udine: Campanotto, 2006)

## Cinema and Contemporary Visual Arts

The multiplicity of mutual "crossings," trans-textual modalities, hybridization processes (both technological and linguistic), and exhibition methods in cinema and the contemporary visual arts is evident. But this evidence has been built on yet unresolved theoretical issues pertaining to aesthetics, semiotics, philology, sociology and history – disciplines that produce discourses which leading to interdisciplinary approaches that are set in motion by the complex interrelations between cinema and the visual arts. In a cultural context marked by economic and political globalization, it is not clear how to think about the role of art, how global transformations affect art history and philosophy, or how these changes contribute to the redefinition of art and its different practices and theories.

Moreover, we *still* have to think about the relation between art and media (on aesthetic, productive, and expository levels as well as according to new preservation and restoration methodologies) and about the impact of technology on art, on the level of both innovation and obsolescence.

In addition to the problem of artistic languages and their comprehension, there are

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

other open issues concerning interpretation, analysis, philological competences and plural historical approaches.

The title of the research program "Cinema and contemporary visual arts," reflects all these unresolved questions insofar as the "and" underscores the problematic relationship – inclusion, exclusion, intersection – between the two areas.

The ways in which the intersections between the cinema and the contemporary visual arts are traced through the prevalent forms of experimental cinema, video art and software art seem to demonstrate the manifestation of different categories, levels and aspects: the material (rewritings); the quotational ones (cross-references, allusions, quotations, plagiarism); the enunciative (linguistic constructions); the migratory (passages of motifs, themes, figures); the hybridized (creolization of artistic languages).

The program consists of four research areas, which focus on:

- The shifts between experimental cinema and video art between the end of the 1960s and the early 1970s;
- Technological obsolescence as artistic reinvention of media and as reflection on aesthetic theories of media;
- The effects of digital and conceptual de-materialization of artworks in the era of networked workflows and broadband and invisible Internet connection;
- The establishment of methodologies of non-narrative textual analysis and the practice of preservation and restoration.

Some aspects of the research program coincide with the activities of the International Ph.D. Program in Audiovisual Studies: Cinema, Visual Arts, Music and Communication, and will comprise the topic of MAGIS-Gradisca Film Studies Spring School (2007).

The dynamics of art system will be analyzed as a system at the levels of both production and consumption. Analysis will take place with reference to the "market" (of artists, galleries and collectors) as well as to the cultural role played by museums in their practice of exhibiting, archiving, conserving, restoring and, above all, valorizing artworks and texts as a topically pertinent *sub specie tecnologica*.

This last area of research has begun with case studies, done by the Professional Masters Degree Program in Programming, Presentation and Preservation of Contemporary Visual Arts at the Università degli Studi di Udine and by the Intensive Program in Cinema and Museum in Europe. The project has been approved by the European Community for the Socrates-Erasmus project 2003-2006.

#### Research staff

Cosetta G. Saba (co-ordinator)  
Alessandro Bordina  
Cristiano Poian  
Laura Vichi

#### Recent publications

L. Quaresima, "At the Museum and the Movies," *CINEMA & CIE.*, no. 2 (Spring 2003)  
V. Re, *Ai margini del film* (Udine: Campanotto, 2006)  
C.G. Saba, *Carmelo Bene* (Milano: Il Castoro, 2005)

C.G. Saba (ed.), *Cinema Video Internet. Tecnologie e avanguardia in Italia dal Futurismo alla Net.art* (Bologna: Clueb, 2006)

C.G. Saba (ed.), *Catalogo art/tapes/22* (Venezia: Fondazione La Biennale di Venezia, ASAC Archivio Storico delle Arti Visive Contemporanee, 2006)



## UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

PH.D. THESIS - 2006-2007

2006

Autelitano, Alice, *Cinema infranto. Forme della narrazione e intermedialità nel film a episodi italiano (1961-1977)* (tutor L. Quaresima)

Biasin, Enrico, *Nazionalità immaginate: la cultura cinematografica italiana degli anni Trenta (1933-1939)* (tutor R. Menarini)

Borghese, Ilaria, *Telefoni neri. Il cinema thrilling italiano tra gli anni Trenta e Quaranta e il suo rapporto con la letteratura di genere* (tutor M. Comand)

Calabria, Chiara, *Politiche culturali e contesti locali* (tutor A. Moretti)

Poian, Cristiano, *Software-cinema. La forma cinematografica nell'arte del software: tatticismo visivo, rimediazione, estetica del codice* (tutor C. Saba)

Venturini, Simone, *Dal palinsesto all'edizione critica. Approcci teorici e metodologici al restauro del film: problemi filologici, storici, culturali e tecnologici* (tutor N. Mazzanti)

2007

Bacchiega, Giorgio, *Oltre la tradizione: le cineteche regionali e la memoria culturale. Processi di selezione, conservazione e valorizzazione delle immagini in movimento* (tutor L. Quaresima)

Bordina, Alessandro, *Conservazione, preservazione e restauro della videoarte e delle installazioni video. Teorie, modelli decisionali e protocolli d'intervento* (tutor C. Saba)

Celli, Silvio, *Gli operatori dell'Istituto Nazionale L.U.C.E. e della S. A. Incom (Industrie Corti Metraggi) e la rappresentazione della guerra civile spagnola (1936-1939)* (tutor L. Quaresima)

Mantegazza, Valeria, *Il festival cinematografico in Italia: contesto e pubblico* (tutor M. Fanchi)

Seppi, Massimo, *La testimonianza filmica. L'uso dell'intervista nel documentario italiano dal dopoguerra a oggi* (tutor L. Quaresima)

# THE AGES OF THE CINEMA CRITERIA AND MODELS FOR THE CONSTRUCTION OF HISTORICAL PERIODS

XIV International Film Studies Conference  
Udine, March 20-22, 2007

*The construction of historical periods is something pervasive especially when one wishes to give events meaning, to encapsulate the flow of time, either in a progressive or regressive direction, in a linear or cyclical fashion – to combine the past and the present within a totality that might open itself up onto a future whose traits can be eventually forecast.*  
(K. Pomiań)

Framing historical phenomena means to assign chronological traits. Certain kinds of chronologies function as the “shared language” of history for populations and scientific circles. This “shared language” of history claims the right to label or come up with names for historical periods. The external language of historical periods derives from chronology which, in turn, offers a framework within which to situate historical phenomena. To organize film history according to historical periods helps us to think; alternatively, we end up studying only the kinds of histories that we are capable of thinking about. Over the years we have also understood that any kind of film history or any organization of historical periods, is, first and foremost, a historiographical gesture which involves philological foundations, documents, and arguments. In contemporary film studies, the use of decades such as “1920s” or “1930s,” to organize our knowledge has been very common. On the other hand, when we look at other chronological or historical, or theoretical, or historiographical levels frequently used in the study of cinema, we must acknowledge that our terminology is fairly incoherent. In certain cases we prefer a label about visual style (i.e. *film noir*) instead of a particular period marker. In short, history is complex and contradictory, hence we must understand that historical narratives always include that which cannot be said, proved or organized.

Historical Periods in Film Studies and the History of Period-Building in Art History, Literary History and Film History

Is it possible to determine shared and/or competing temporal systems across disciplines? And what is it that escapes from one discipline to another? Does it make sense to rely on broad institutional labels such as: classic, modern, post-modern? Should film

studies come up with new terms? What are the differences among period building, chronology, and classification?

### Period-Building/Nation; Period-Building/Ideologies

According to either religious or revolutionary variables, a nation may develop an internal and self-sufficient system of period building. These culturally specific systems are crucial in order to carry out research through newspapers, biographies etc, and in order to make decisions about dates. On the other hand, religious criteria for dates may differ from secular ones. Can we think of interesting overlaps or clashes among the competing ideologies of a single nation? Can these cases be of interest to film studies?

### Period-Building and Film Criticism

Film criticism has functioned as a catalyst of period building, because the history of film criticism is based on definitions, selections, value judgements, reflections, celebrations, explanations, connections, and, of course, amnesia, oversight, prejudices and biases. How has film criticism influenced period building and how period systems have influenced film criticism?

### Period-Building and Film Theories

Film theories developed around the debate on film as art form or on film as mass medium have further complicated the issue of period building. Should film history and film theory be organized around auteurs, genres, and styles with the chronologies that these labels imply? Or should we rethink all these models in the light of terms such as school, movement, cine-club, tendency, wave, mass culture, visual studies, comparative arts?

### Technologies and Techniques in Relation to Period-Building

Although the history of cinema is fairly brief, the technological innovations and technical changes have been frequent. Think of lighter camera equipment, dubbing procedures, color processes, sound systems, formats ranging from cinemascope to dolby. In addition to technological changes at the level of the apparatus and technical solutions during film-making itself, the conditions of projection, screening, consumption and marketing have changed over time. In which ways, the histories of film production and reception have influenced period building?

### Period-Building and Restoration

New developments in the histories of early cinemas due to archival discoveries and unprecedented restoration techniques, have changed our period building approaches.

In which ways does the restoration of previously unknown films change our historical narratives about the century of the cinema?

### Period-Building and Cultural Typology

In some cases issues of cultural specificity determine the labels used and the time-spans adopted for film history. There are two major approaches: one is "essentialist" because it wants to stress the most "essential" qualities of a period; whereas, the second is "meta-linguistic" because it takes into consideration the institutions involved and looks at historical periods as ever-shifting categories.

### Period-Building Modernity/Postmodernity

Specialists of contemporary cinema engage in period-building, even if their histories are, by definition, open ended. Contemporary cinema operates within a set of profoundly new circumstances, due to economic globalization and digital technologies. Does it still make sense to talk about postmodern cinema? And what do we mean today with "modernity" in comparison to previous phases of film studies? Which new labels may be appropriate to use for the emerging media landscape?

### The Temporal Philosophy of the Cinema: Chronosophy

To interrogate ourselves about period-building in the cinema means to also explore philosophies of history (Benjamin, Deleuze, Frankfurt School, Agamben, Jameson, etc.). How does the history of the cinema relate to different conceptions of time? Which space does cinema occupy in relation to time? How does cinema dialogue with philosophical, religious, scientific models of time? What difference do space and movement make in the encounter of film, time and philosophy?

*Deadline for paper proposal: November 6, 2006*

For further information and contacts:  
 Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali  
 Università degli Studi di Udine  
 Via Petracco 8  
 33100 Udine (Italy)  
 fax: +39/0432/556644 or +39/0432/556789  
 e-mail: [udineconference@gmail.com](mailto:udineconference@gmail.com)  
[www.damsweb.it/udineconference](http://www.damsweb.it/udineconference)

CINEMA AND CONTEMPORARY VISUAL ARTS II  
V MAGIS – GRADISCA INTERNATIONAL FILM STUDIES SPRING SCHOOL  
Gradisca d'Isonzo, March 23-30, 2007

*After the medium: redefining theories  
"The message is the message"*

As a natural prosecution of the IV edition, which took place in Gradisca d'Isonzo from March 31 to April 9, 2006, the V MAGIS Spring School, organized in collaboration with the Université de Paris III and the usual network of partners (the universities of Amsterdam, Bochum, Bremen, Prague, Valencia, Lugano, Milano Cattolica, Pisa and CineGraph/Hamburg), proposes to continue the scientific debate on the relationships between cinema and other contemporary visual art forms, with the intention of contributing to the development of an International Master Degree dedicated to contemporary visual culture and to the training of experts and theorists in the field of audiovisual media.

Whereas the activities of the last edition were particularly concentrated on mapping and defining a series of artistic practices which try to contextualize cinema in a range of new expressive modalities (performances, interactive installations, software art and mixed media) and in a variety of real and virtual exhibiting spaces (museums, galleries, websites), the V Spring School plans to devote itself also to the analysis, discussion and redefinition of the key concepts and theories, which have thought about the evolution of the filmic image outside the traditional consumption and distribution contexts. To be sure, we wish to devote our seminar to the following keywords: opticality, hapticality, rhizome, interval, figure, *entre-image*, postmediality, remediation, premediation, transmediality.

In other worlds, areas of interest we propose to investigate are:

- The relationships between cinema and museum, and between cinema and new exhibition spaces
- The concept of transmediality of audiovisual forms in contemporary artistic works
- The theory and application of strategies of remediation for film in different media
- The postmedia condition of the filmic image
- Textual analysis and figural analysis of film and audiovisual
- The conception of expanded cinema in the era of network art
- Audiovisual contemporary art as space of premediation of the real.

*Critical Editions of Films and New Digital Techniques*

During the V MAGIS Gradisca Film Studies Spring School, a section will be dedicated to the issue of film critical editions.

Besides a definition of critical edition based on closeness to the original source, it is possible to envision a critical edition as a work-in-progress meant to deliver an otherwise lost text. This work-in-progress type of critical edition can also be called an "open text" in the sense that every reader/viewer, through the tools (generally labeled as "critical apparatus") offered by the critic/editor, can repeat, re-evaluate and even revise a whole philological itinerary. This kind of edition is, therefore, a process and a product, a method and a goal, a work and a concrete object.

Our contemporary age is characterized by a strong destabilization of the filmic text's canonical status. Despite the notion of an allegedly single text, more and more versions and editions are available, not to mention all the changes that have taken place in the areas of production, distribution, exhibition, reception, and consumption. In the wake of the digital revolution, even film-making has changed along with the gradual disappearance of certain techniques of reproduction. Thus, the philological labor of the critical edition has taken on a different value, by opening itself up to a more flexible understanding of textual production. It is time to reassess: what is a critical edition? Its function? Its methods? Its goals? Its limits? Its intellectual history? By trying to deal with these questions, we would like to propose a general orientation and not a definitive method. For instance, no matter which kind of critical edition are we dealing with, the subjective interpretation is always involved.

The problems we propose to investigate are:

- Critical editions in DVD
- Critical and Documentary Editions
- Digital Critical Apparatus
- Philology, Products, Digital Processes
- Critical Edition/Public

*Deadline for paper proposals: November 6, 2006*

For further information and contacts:  
Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali  
Università degli Studi di Udine  
Via Petracco 8  
33100 Udine (Italy)  
fax: +39/0432/556644 or +39/0432/556789  
e-mail: [udineconference@gmail.com](mailto:udineconference@gmail.com)  
[www.damsweb.it/udineconference/](http://www.damsweb.it/udineconference/)

# INTERNATIONAL PROFESSIONAL MASTER'S DEGREE PROGRAM IN AUDIOVISUAL MEDIA (FOR CURATORS, PROGRAMMERS, ARCHIVISTS, AND EXPERTS IN RESTORATION AND PRESERVATION)

## Introduction

The proliferation of video installations, performance documentations (on both film and video), multimedia experimental works, and interactive audiovisual forms reshapes the art market and expands the range of knowledge required by its professionals. This rapidly changing scene raises crucial questions about the necessary criteria for curating, programming, preserving, restoring, and archiving works of art. The contemporary art gallery has become a space of multiplicity, fragmentation, and dissemination, a condition that brings new problems to the fore: In what ways can media coexist and interact in gallery space? How do diverse media perform differently? How should these works be installed? What influence do new media have on conventional notions of spectatorship?

The traditional space of the museum is beginning to open up to new media in order to experiment with alternative forms of exhibition by featuring retrospectives, film series, and topical displays. However, those in the field continue to face structural difficulties when dealing with networks, interfaces, and software applications.

## Goals

The International Professional Master's Degree Program in Audiovisual Media will provide the technological training and up-to-date skills needed for the cultural comprehension of contemporary exhibition. Courses and seminars will be led by art and film historians, digital design analysts, museum and gallery professionals, and experts and administrators who specialize in festivals and public events of all kind.

Unlike previous plans of study, this program exposes students to a unique international perspective by providing the opportunity to study with scholars from different but interrelated European and American institutions, develop a network of contacts from diverse schools of thought, and gain access to the global job market. While the program is committed to the international mobility of students and professors, its directors also plan to include practical internships to facilitate hiring, spring and summer schools for scholarly debate, intensive workshops on leadership and management skills, and one-on-one training adapted to the intellectual profile of each student.

## Cinema and Contemporary Visual Arts

As a result of successful editions of MAGIS Gradisca International Film Studies IP, we learned that future media professionals will think and work by weaving together elements from the field of film studies, the contemporary visual arts, and new media; thus, the International Professional Master's Degree Program will pay special attention to the intersection of film theory and contemporary art. Preservation and restoration have allowed the best universities in the world to teach the history and aesthetics of the cinema, the most important art of the twentieth century. With the number of degrees awarded in film studies increasing by the day, it is now clear that the ability to read and analyze cinematic texts is essential for achieving an audiovisual literacy of the present moment.

In addition, the cinema continues to furnish ideas and provide problems for the practice of contemporary art; for example, multimedia and performance artists both use and interrogate the cinema in order to locate a future for their creative output. Furthermore, the fascination with early film has encouraged avant-garde practitioners to work with cut-and-paste methods and make use of found footage. It is evident that the cinema serves as the new cognitive map of cross-cultural relations in our increasingly global society.

The participants in the master's degree program will be both fully competent in the field of film studies and able to apply the legacy of the cinema to new professional environments and artistic situations.

## The Video and Digital Preservation Issue

The International Professional Master's Degree Program will devote significant attention to the question of how to conserve contemporary audiovisual art. Answering this question requires serious debate in order to define the shared theoretical models and operational practices that will allow us to design the conservation and restoration methods needed to preserve the video heritage of the last thirty years. To this end, the University of Udine, DAMS Gorizia, in connection with A.S.A.C., La Biennale di Venezia (Historic Archive of Contemporary Arts), is already involved in a video art preservation project working toward the digital conservation of the art/tapes/22 catalogue.

Included in every contemporary museum collection, video has been firmly established as a mainstream medium for the production of contemporary art. Art works using new electronic media challenge the conservator not only to keep track of rapid developments in these technologies, but also to redefine his or her position as an intermediary between artists and technicians. In contrast to the skills required by the traditional archivist, these changes make obligatory the acquisition of additional knowledge and abilities. For instance, the first step in preserving video art is to document it accurately; therefore, the development of new procedures for cataloguing the registration, insurance, appraisal and loan of artwork is an urgent task. Furthermore, conservators must construct decision-making models, choose preservation strategies, and define access modalities for both the specialist and the general public. This new philosophy of research, creation, and information access will allow new and multimedia works to flourish in the gallery and remain secure in the archive. The international



focus of this master's degree program opens the door to a professional future for a wide range of individuals while ensuring that students acquire the skills necessary to adapt to the changing conditions of art preservation.

### Skills and Areas

Each student in the International Professional Master's Degree Program will enroll in pedagogical and laboratory activities in all of the following four major areas:

- Theory of contemporary visual art (cinematic experimentation, video art, the history of computer graphics, art criticism)
- Technology and tools
- Design, implementation, and interaction of models
- Preservation of video and digital art

Because it is a crucial part of a student's work, the program will require the completion of occupational experience in each of the above four areas.

The Master's Degree Program is promoted by Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III and Università degli Studi di Udine, in cooperation with Universiteit van Amsterdam, GeorgiaTech Atlanta, Ruhr Universität Bochum, Université de Liège.

Next Appointment of International Network: 2007 MAGIS Gradisca Film Studies Spring School

## CRITICAL EDITIONS OF FILMS AND NEW DIGITAL TECHNIQUES

*A critical edition is both the process and the product,  
a close analysis of the text according to well-known methods,  
and the final results of this analysis.*

B. Bentivogli, P. Vecchi Galli, *Filologia italiana*

*Every edition is a form of interpretation;  
there is no model-edition, because every edition is bound to its times,  
while it opens itself up to a certain practice  
as it follows a variable kind of teleology [...]  
mechanical reproduction has become so sophisticated  
that it can be responsible for an equivalent of the original document,  
thus releasing the mental value of a critical edition.*

G. Contini, *Breviario di ecdotica*

Besides a definition of critical edition based on closeness to the original source, it is possible to envision a critical edition as a work-in-progress meant to deliver an otherwise lost text. This work-in-progress type of critical edition can also be called an "open text" in the sense that every reader/viewer, through the tools (generally labeled as "critical apparatus") offered by the critic/editor, can repeat, re-evaluate and even revise a whole philological itinerary. This kind of edition is, therefore, a process and a product, a method and a goal, a work and a concrete object.

Our contemporary age is characterized by a strong destabilization of the filmic text's canonical status. Despite the notion of an allegedly single text, more and more versions and editions are available, not to mention all the changes that have taken place in the areas of production, distribution, exhibition, reception, and consumption. In the wake of the digital revolution, even film-making has changed along with the gradual disappearance of certain techniques of reproduction. Thus, the philological labor of the critical edition has taken on a different value, by opening itself up to a more flexible understanding of textual production. It is time to reassess: what is a critical edition? Its function? Its methods? Its goals? Its limits? Its intellectual history? By trying to deal with these questions, we would like to propose a general orientation and not a definitive method. For instance, no matter which kind of critical edition are we dealing with, the subjective interpretation is always involved.

## Critical editions in DVD

Should we embrace or abandon the DVD format for critical editions of filmic texts? By using literature as a model, what are the points of contact and the points of divergence with the critical edition of a film on DVD? Is it useful, for instance, to present the filmic text with an introduction which might tell the viewer/reader how to handle the various materials gathered around the text? Is it necessary to develop a standardized sign-system through which the viewer/reader can navigate inside the critical *apparatus*? Is it useful to offer to the reader/viewer the possibility to explore the historical witnesses' opinions used for the critical edition? Are we looking for a standard or for a critical edition based on a closed model? Should a critical edition avoid generalized guidelines and follow the requirements of each case based on the editor's views and the kind of film at hand? Is the DVD the only and the best kind of technology to produce critical editions?

## Critical and Documentary Editions

We need to distinguish between critical edition and documentation. We are dealing here with two different projects. The documents themselves must be evaluated in the light of certain visualization techniques, because even their reproduction is a critical gesture. The first question is whether a certain edition should be based on texts surviving in the original documents or should also include corrections, revisions, and interpretations based on a critical intervention. For instance, in the case of a film on DVD, no matter how much the so-called "extras" may be valuable, these additional materials do not necessarily constitute a critical edition. The documentary method is focused on the past revisited through the lens of surviving physical objects; by contrast, the critical edition method calls for a level of creative interpretation due to the fact that even the original documents attached to a text may end up misleading the viewer/reader.

## Digital Critical Apparatus

It is crucial to make clear what are the sources of the critical edition, so that these very same sources may be consulted and verified. In the case of a literary critical edition, usually the editor spells out in the introduction which sources have been left out and why; when it is necessary the critical *apparatus* highlights the alternative interpretations added by the editor. These are the so-called authorial notes. This editorial action documents the choices that have been made. In the light of this dynamic of disclosure, it is possible to compare the critical *apparatus* to the site of a textual drama. The critical apparatus should tell us everything about the life of a text; from its original moment of conception to the very last moment of its reception. In the history of literary criticism, recent technological developments have enabled editors to overcome the limits of the so-called *codex* format. Turning now our attention to film history, only thanks to the development of DVDs it has been possible to digitalize entire film-prints. Among literary specialists, it is possible to talk about the "body" of the critical edition? Would this terminology apply just as well to film studies?

## Philology, Products, Digital Processes

There are closed structures (CD-ROM, DVD), which are not too different from a critical edition on paper. There are also open structures (hyper-texts, data-bases) which are also capable of housing the critical edition in such a way to allow the reader/viewer to interact so much that these open structures profoundly differ from the traditional concept of critical edition. Should the *apparatus* remain on the side of the critical edition or should be a fundamental part of it? Is this dilemma a new way of staging the well-known tension between text and palimpsest? Can the palimpsest work as a model only for the construction of the *apparatus* and of the documentation, or should it be extended to the critical edition as a whole? Is it possible to say that, because of the way the DVD is built to begin with, the filmic text is bound to confuse itself with its critical *apparatus*? How is it possible to distinguish between these two levels inside the DVD format?

## Critical Edition/Public

The new media landscape allows for the circulation of cinema and its remediation on a scale which we have never seen unfold so massively. Classic films have been recently the object of re-editions which we have seen go from restored version, to television programming; to archive re-printing; to re-release on a commercial level; from the first home-video editions to recent DVD editions, not too mention what is available on-line. There is also a historical relation between technological transformation and cinephilia. Looking back at the days of the advent of sound, cinephilia, the development of film archives, and the films themselves were all bound up together by a feeling of complicity among a few devotees; by contrast, from the fifties, cinephilia has began to slowly become an economic force.

## Participants

Hans-Michael Bock, Giulio Bursi, Jean-Pierre Candeloro, Paolo Caneppele, Michele Canosa, Angela Dalle Vacche, Natascha Drubek-Meyer, Anna Fiaccarini, Joseph Garncarz, Vinzenz Hediger, Nikolai Izvolov, Uli Jung, Kenneth Knoespel, Vittoria Lera, Martin Loiperdinger, Maria Assunta Pimpinelli, Davide Pozzi, Leonardo Quaresima, François Thomas, Sergio Toffetti, Simone Venturini, Christoph Wahl.

## Institutions

Ruhr Universität Bochum, Università di Bologna, La Camera Ottica (Gorizia), Cineteca Comunale di Bologna, CineGraph (Hamburg), FAMU (Prague), Filmmuseum (Wien), GeorgiaTech (Atlanta), L'Immagine Ritrovata (Bologna), Istituto LUCE (Roma), Cineteca Nazionale (Roma), Research Institute for the Art of Cinema/NIJK, (Moscow), Università della Svizzera Italiana (Lugano), Université de Paris III, Universität Siegen, Universität Trier, Università degli Studi di Udine.



*Where Next? / Par où continuer?*

Edited by François Jost  
(No. 1, Fall 2001, pp. 160)

*Dead Ends / Impasses (+ The Tactile Screen / Lo schermo tattile)*

Edited by Leonardo Quaresima  
(No. 2, Spring 2003, pp. 206 + XVI)

*Early Cinema, Technology, Discourse / Cinéma des premiers temps, technologie, discours*

Edited by Rosanna Maule  
(No. 3, Fall 2003, pp. 134)

*Multiple and Multiple-language Versions / Versions multiples*

Edited by Nataša Đurovičová, in collaboration with Hans-Michael Bock  
(No. 4, Spring 2004, pp. 152)

*Transitions*

Edited by Francesco Casetti, Mariagrazia Fanchi  
(No. 5, Fall 2004, pp. 152)

*Multiple and Multiple-language Versions II / Versions multiples II*

Edited by Hans-Michael Bock, Simone Venturini  
(No. 6, Spring 2005, pp. 125)

*Multiple and Multiple-language Versions III / Versions multiples III*

Edited by Francesco Pitassio and Leonardo Quaresima  
(No. 7, Fall 2005, pp. 192)