

Cartographie du Found Footage

I Le Remploi

Dans l'histoire de l'art, le Remploi constitue probablement la pratique la plus constante et diverse quant à la fabrication des images. Le cinéma n'a cessé d'en intensifier les deux formes :

1) le remploi intertextuel, c'est-à-dire en re ("en esprit"), où l'œuvre initiale se voit imitée, en totalité ou par quelque aspect (motif, schème, istoria?). Du "Voyage dans la lune" de Segundo de Chomón (1909) reprenant plan par plan celui de Méliès (1902) au "Psycho" de Gus Van Sant (1999) qui, après quatre décennies de variations iconographiques, retourne à un état supposé littéral du film d'Hitchcock (1960), le cinéma s'est montré capable de formes intertextuelles inventives dont l'histoire reste à établir. On en dégagerait d'ailleurs sans mal les principaux prototypes à partir du corpus hitchcockien : Van Sant travaille comme on enlèverait des couches de vernis et s'efforce en quelque sorte à un état amorphe du remploi là où, sur le même chantier, Brian DePalma s'interrogeait sur le latent (mode intensif : retrouver l'image cachée, le film devient un examen à l'infrarouge) ou sur le déploiement (mode extensif : développer toutes les images possibles, restituer le spectre des significations, de l'infrarouge à l'ultraviolet).

2) Le recyclage, ou remploi in se, remploi de la chose même, dont le cinéma a institué certaines formes figées et inauguré quelques autres.

2.1. Le recyclage endogène

Mentionnons aux deux extrêmes :

- la bande-annonce, pratique industrielle et immédiate du recyclage ;
- l'Autosynthèse, par laquelle un cinéaste récapitule son œuvre en reprenant des fragments de films antérieurs, souvent pour les inscrire dans un parcours autobiographique, comme dans "Film Portrait" de Jerome Hill (1970), "Un Film" de Marcel Hanoun (1983), "Trying to Kiss the Moon" de Stephen Dwoskin (1994) ou de nombreuses œuvres de Jonas Mekas.

2.2. Le recyclage exogène

Sans parler ici des différentes formes de citation ou convocation, signalons :

- Le stock-shot qui, dans le plan, considère essentiellement le motif (pratique répandue dans la série B américaine où il n'y a pas de seconde équipe pour tourner les plans de situation ou les scènes d'action, ce qui donne lieu à une esthétique, en quelque sorte désinvolte par nécessité, du faux-raccord de texture entre le film d'accueil et le plan interpolé).
- Le "film de montage", usage illustratif (mais pas nécessairement mineur) des images déjà tournées, qui s'étend du pamphlet ("La Chute de la Dynastie des Romanov" d'Esfir Choub, 1927, montage critique sur des images d'actualités, source parmi d'autres du cinéma situationniste ou de Notre Siècle de Pelechian) jusqu'aux pratiques ordinaires du documentaire télévisé.
- Le found footage, qui possède au moins trois caractéristiques distinctives : il autonomise les images, privilégie l'intervention sur la pellicule comme matériau et s'attache à de nouveaux sites (par exemple, les couches de l'émulsion) et de nouvelles formes de montage. Parmi les sources artistiques des pratiques du found footage, on trouverait notamment le photo-collage et photo-montage des années vingt ; les formes modernes de l'intertextualité littéraire, de Lautréamont à Joyce et Ezra Pound ; le collage cubiste ; en musique, "l'éclectisme du brisé", "style de tout le monde après la Seconde Guerre mondiale", comme le formule Adorno ; et surtout le détournement dadaïste, selon lequel l'art ne consiste plus à produire des reflets et des simulacres mais à déplacer symboliquement des objets ou des processus. Les notes préparatoires de Fernand Léger pour le Ballet mécanique représentent sans doute la première esquisse d'un traité du found footage : "employer des chutes de film quelconque - sans choisir - au hasard" (1923).

II Les principaux usages du found footage

Quels sont les principaux usages du found footage ? On en proposera cinq, que les œuvres singulières approfondissent ou associent : élégiaque ; critique ; structurel ; matériologique ; analytique.

1) Usage élégiaque du found footage

Il s'agit ici de fragmenter un film d'origine, le démonter pour n'en conserver que certains moments privilégiés et fétichiser ceux-ci par remontage : le motif prime donc à tel point qu'il subordonne le montage à son apparition, ce qui engendre des formes sauvages de raccordement. Avec "Rose Hobart" (1936-39), Joseph Cornell a livré le chef-d'œuvre de l'élégie déconstruite. En ne retenant, par amour de l'actrice, que les plans de "Rose Hobart" dans "East of Borneo" (George Melford, 1931), il métamorphose un pénible film de genre en portrait de femme onirique et ouvre la voie à une longue descendance. Dans "Her Fragrant Emulsion" par exemple (1987), portrait de Mimsy Farmer, Lewis Khalr procède également par fragmentation mais aussi par refilmage de la pellicule : il célèbre alors, non pas seulement l'apparence de l'actrice, mais un corps proprement cinématographique. Le portrait ne prétend pas accéder à la femme elle-même, au contraire, les déchirures du montage et les effets d'éloignement dus au refilmage témoignent d'une mélancolie qui renvoie strictement aux principes formels originaux de l'élégie, à commencer par le caractère abstrait des figures féminines (Cf Paul Veyne, "L'Égérie romaine").

2) Usage critique

Le plus répandu, il consiste à s'emparer des images de l'industrie ou des images familiales privées pour se livrer à un détournement voire à une destruction souvent violents. Dès 1969, Jonas Mekas annonçait la généralisation de ce procédé : "Je gage que l'entière production hollywoodienne des quatre-vingt dernières années pourra devenir un simple matériau pour de futurs cinéastes."

Plusieurs solutions formelles ont été travaillées :

2.1 l'Anamnèse

Il s'agit de rassembler et accoler des images de même nature de façon à leur faire signifier, non pas autre chose que ce qu'elles disent, mais exactement ce qu'elles montrent et que l'on ne veut pas voir. C'est le cas par exemple de "Crossing the Great Sagrada" (Adrian Brunel, 1924), explicitant sur le mode burlesque l'idéologie colonialiste qui informe les films d'exploration, ou de "Histoire du soldat inconnu" (Henri Storck, 1931), remontant les images d'actualités de 1928-29 pour dénoncer l'hypocrisie des discours politiques. Aujourd'hui, "Va te faire enculer" de Yves-Marie Mahé (1999), par leur contamination avec des films pornographiques, exhume l'obscurité et l'indignité qui régnaient dans les images de violence universellement admises ("Le Parrain", "Grease", "the Longest Yard" de Robert Aldrich?), entreprise que Kirk Tougas n'avait pas totalement menée à bien en confrontant séries télévisées et extermination nazie dans "Letter from Vancouver" (1973). Plus que celle d'Arthur Lipsett, l'œuvre de Bruce Conner s'avère exemplaire à cet égard : dans les quelques minutes de "A Movie" (1958), "Cosmic Ray" (1961) ou "Report" (1963-67) passe tout l'esprit d'une époque, c'est-à-dire les effets de contradiction ("A Movie") ou de suspense ("Report") sur lesquels bute une civilisation.

2.2. le Détournement

Théorisé et pratiqué par l'Internationale situationniste (nous renvoyons au manifeste de Guy Debord et Gil J. Wolman, "le Détournement", 1956), on pourrait dire qu'il se simplifie en conversion dans l'œuvre de René Viénet, qui laisse intact le film d'origine et se sert de dialogues burlesques pour lui conférer un sens qu'il n'avait évidemment pas ("la Dialectique peut-elle casser des briques?", "les Filles de Kamaré", tous deux de 1972). Il existe aussi des pratiques de détournement sonore, emblématisées en musique par le "Come Out" de Steve Reich (1966), l'équivalent des films de remontage de Rafaël Montañez-Ortiz. La bande-son de "Ixe" de Lionel Soukaz (1980) représente à cet égard un feu d'artifice sonore, rythmé par les "Dominique-nique-nique" de S'ur Sourire ou les Hi-ho Hi-ho des nains de Walt Disney.

2.3. la Variation/l'Épuisement

Ici comme chez Viénet, le travail d'appropriation se concentre sur un seul objet filmique, mais se consacre à le faire varier, voire à en épuiser les potentialités par introduction d'un ou plusieurs paramètres plastiques (visuels ou sonores). Sur la variation sonore, le cas de la "Lettre de Sibérie" de Chris Marker (1958) reste fameux, mais on peut penser aussi à "Lecture d'une image sculptée" de Giacometti (J. Poinssac, 1970), qui propose deux montages et deux accompagnements sonores différents dans la description de l'ensemble sculptural "Trois hommes qui marchent". Dans l'un et l'autre cas, le travail de variation conclut au caractère inépuisable de l'image d'origine : on pourra toujours lui faire signifier autre chose, elle se révèle par nature polysémique.

La démonstration à l'œuvre dans "The Politics of Perception" de Kirk Tougas (1973), exténuation visuelle et sonore de la bande-annonce d'un film commercial ("The Mechanic", Michael Winner 1973) revenant en boucle une trentaine de fois, est, elle, purement critique : contre l'empire de la netteté analogique, "The Politics of Perception" rappelle l'éventail très étendu des nuances plastiques possibles et constitue à ce titre une palette visuelle indispensable, dans laquelle chaque nuance vient faire événement ; contre l'empire de la convention narrative, il montre, sans doute malgré lui, que la tétatologie plastique s'avère plus judicieuse pour traiter un scénario morbide que ne l'était son développement narratif initial ; et surtout, contre l'empire des images mortes, il se livre à une critique de la destruction en bifurquant du noir au blanc : alors que la logique de défiguration semblait tendre vers l'engloutissement des silhouettes dans le noir, c'est le contraire qui advient, il ne s'agit plus de détruire des personnages (et donc de s'aligner sur le film d'origine) mais de purifier l'écran, le laver au moins une fois non seulement de l'imagerie, mais d'effacer le cliché saisi dans sa nature même, c'est-à-dire dans sa puissance de rémanence.

2.4 Le Ready-Made

Inverse dans sa technique et pourtant semblable dans ses résultats polémiques, le ready-made déplace entièrement le sens sans toucher à l'objet. Comme chez Duchamp, il existe dans l'histoire du cinéma des ready-made purs, tels "Perfect Film" de Ken Jacobs (1986), "Bad Burns" de Paul Sharits (montage des chutes de son Third Degree) ou "Profondeurs mystérieuses : chutes (dans les)" de Claudine Kaufmann (1998), utilisation électorale d'une copie superbement abîmée du film de Pabst ; et des ready-made arrangés, comme ceux du précurseur Maurice Lemaître ("Chutes" et "Une œuvre", tous deux de 1968), Dominique Paini ("Ruines arrangées", 1984) ou Emeric de Lastens ("Terre Adélie", 1999). Dans tous ces cas, l'acte créateur consiste à métamorphoser un rebut industriel (rushes, copie endommagée, chutes, déchets d'annonce, voire film d'actualités comme chez Ken Jacobs) en œuvre d'art, selon le principe d'inversion mis en pratique par Isidore Isou dès le "Traité de bave et d'éternité" (1951). "Prisme" de Stéfani de Loppinot prend le contre-pied de cette tradition en s'attaquant au "Mépris" : mais en prisma la séquence des rushes du film de Godard, il ne s'agit pas non plus d'un geste iconoclaste, il s'agit bien plutôt, à la faveur d'un anagramme duchampien (prisme/mépris), de revivifier plastiquement des images désormais guettées par la pétrification académique (y compris à cause du sort que Godard leur réserve dans ses "Histoires du cinéma", et en dépit de ce que lui-même avait inventé dans "Soft and Hard"). Grâce au prisme de Stéfani de Loppinot, les statues se remettent à bouger, les plans à tourner, la beauté se diffracte et

recommence à irradier, le monument historique redevient cinématique. Outre son charme visuel, Prisme importe aussi en ce qu'il introduit l'histoire de la réception au registre des éléments que l'on recueille au moment de trouver du footage. Une telle prise en charge n'avait guère été effectuée auparavant que par les films de Ken Jacobs, tels "The Georgetown Loop" et "Disoriented Express" (1995), dont les basculements et retournements permettaient d'évoquer l'étrangeté éprouvée par les spectateurs contemporains de ces films des premiers temps à la vue de paysages dévorés autant par le chemin de fer que par le cinéma considéré comme conquête visuelle du monde.

3) Usage structurel

The Politics of Perception obéit à l'un des principes élémentaires du cinéma structurel : élaborer un film, non pas à partir d'une image ou d'un motif, mais d'une proposition, d'un protocole, qui concerne de façon réflexive le cinéma lui-même. L'indifférence (toute relative) au motif s'accommode donc fort bien du found footage, qui en constitue comme la preuve concrète.

3.1 Effets secondaires du protocole structurel : enrichissement/essentialité

En réalité, que ce soit chez Paul Sharits, Standish Lawder, Ernie Gehr ou Malcolm Le Grice, l'exploration des formes du défilement, des variations chromatiques ou des vitesses rétroagit toujours sur le plan mis en boucle, qu'elle en enrichisse voire en accomplisse les aspects plastiques ("Berlin Hors"e, 1970, sur le motif du cheval évidemment inaugural pour le cinéma) ou qu'elle en retrouve la nécessité. Dans les chefs-d'œuvre de Peter Gidal, "Clouds" (1969) ou de Mike Dunford, "Silver Surfer" (1972), l'exploration du décadage chez le premier et de la texture de l'image chez le second redonne un sens à la banalité du motif : d'être sans cesse bord-cadre, tantôt hors-champ tantôt in, l'avion de "Clouds" redevient l'objet fragile menacé par l'illimité que nous ne voulons plus qu'il soit ; et le "Silver Surfer", englouti dans un grain de plus en plus épais, immobile et englué dans sa propre disparition, nous restitue les effets d'un voyage magique dans la sensation qui répond bien mieux aux idéaux du surf que n'importe quelle image analogique d'une vague supposée ultime (comme dans "Point Break" par exemple).

3.2 Effet double-bande

Les contemporains et les successeurs du cinéma structurel à s'être spécialisés dans le found footage ont accentué certains de ces effets-retour du démontage/remontage sur la figuration. Raphaël Montañez-Ortiz puis Martin Arnold, en introduisant de nouvelles partitions dans le défilement des photogrammes, produisent des figures d'automates qui manifestent, non pas seulement de façon réflexive le caractère fondamentalement mécanique sur lequel repose l'illusion analogique, mais sur un registre cette fois figuratif, le fonctionnement pulsionnel qui agit les hommes et commande à leurs comportements les plus civilisés (un show d'Elvis Presley chez Montañez-Ortiz ou le baiser de l'époux à l'épouse chez Martin Arnold).

4) Usage matériologique

Patrice Kirchofer, Cécile Fontaine, Carl Brown, Jürgen Reble, aujourd'hui Martha Colburn ("I'm Gonna") ou David Matarasso, se sont livrés à de grandes explorations des propriétés spécifiques de la pellicule comme matière. Sur ce chantier, quatre grandes possibilités se dégagent naturellement :

- considérer la chimie de l'émulsion (Patrice Kirchofer, Schmelzdahin, Carl Brown, dont les recherches sur l'altération chimique du cellulôïd ont été préfigurées dans un plan visionnaire de "Rien que les heures" d'Alberto Cavalcanti en 1927).
- ou décomposer le photogramme en ses couches et sous-couches, par un travail de mosaïque dont le "Dellamorte Dellamorte Dellamore" de David Matarasso (2000) représente un aboutissement plastique qui fait de chaque photogramme une œuvre en soi. À l'intersection de ces deux tendances, l'œuvre de Cécile Fontaine utilise toutes les ressources possibles de décollage et remontage et ne cesse de prouver la nature fertile de ce matériau qui, avant de tels artistes, semblait se réduire à un simple support d'enregistrement.
- Dans "Standard Gauge" (1984), Morgan Fisher établit un traité du format pelliculaire : ici, le 35 mm, dont le film, sur le fond de fragments collectés par l'auteur, nous raconte l'histoire technique, les caractéristiques, la diversité (notamment chromatique), et certaines bizarreries émouvantes, comme des sous-titres mal calés. Toute œuvre de refilimage, qu'elle porte sur le défilement comme "Happy End" de Peter Tscherkassky (1996) ou sur la texture comme "A propos de la Grèce" de Gérard Courant (1983-85, qui ne relève cependant pas du found footage), réinterroge par nature le format des images ; dans "Standard Gauge", hymne au 35 mm, on touche aussi à une précision historique absolument sans exemple.
- De façon extrêmement subtile, Teresa Faucon se livre à l'examen d'un quatrième site pelliculaire concret, le raccord lui-même. Avec "Homage Two Tinguely To Tinguely Too" (1999), elle inaugure une série dont le motif est l'archétype féminin et le problème celui de la teneur du raccordement cinématographique. Comme l'indique le titre tintinnabulant de ce premier film, à partir d'une séquence de tremblement de terre dans "One Million Years B.C.", Teresa Faucon opère une répétition fine des changements de plans qui finissent par faire vibrer non plus seulement les motifs (comme dans le film initial) mais les raccords, exacerbés dans leurs propriétés de cassure et de résonances : alors même qu'ils restaient parfaitement transparents dans le film d'origine, ils font figure de séisme dans la tranquillité mimétique de l'analogie, ce qui est bien, en effet, l'événement majeur introduit par le cinéma dans l'histoire de la représentation figurative. Le cinéma est entièrement réplique : reflet des choses, réponse au monde, mais aussi au sens sismique d'un tremblement objectif permanent et d'un bouleversement toujours possible des phénomènes.

5) Usage analytique

Sur le modèle d'une investigation scientifique mais capables d'en déborder ou d'en subvertir la rationalité, certains auteurs ont choisi un objet ou un fait filmique et se sont consacrés à l'étudier de façon approfondie. Selon les moyens employés, il existe au moins quatre voies pour l'étude visuelle.

5.1 La glose

Solution radicale par sa simplicité, elle a été mise en œuvre par Maurice Lemaître dans "Erich Von Stroheim" (1979). Maurice Lemaître s'est procuré une copie de "Foolish Wives" et lui a accolé une bande-son où il décrit son admiration pour Stroheim comme auteur et comme acteur. En un mouvement inhabituel de respect et d'amour, Maurice Lemaître n'intervient que très progressivement et très peu sur la pellicule, comme si, plus que de les détourner et les transformer, il était révolutionnaire et créateur de montrer les images dans leur clarté propre. Là où l'industrie et le commerce n'ont cessé de réduire et dégrader l'œuvre de Stroheim, y compris quantitativement (les 42 bobines initiales de "Greed", qui auraient fait du film un chef-d'œuvre expérimental), l'hommage de Maurice Lemaître joue les valeurs de l'intégrité et de l'intégrité.

5.2 Le montage croisé

Il s'agit d'éclaircir certaines images en recourant à d'autres, que cela s'accompagne ou non d'un commentaire sonore, comme dans toutes les grandes entreprises poétiques d'histoires du cinéma par lui-même : celles de Al Ruzutis au Canada ("Visual Essays", 1973-1984), Maurice Lemaître ("The Great Train of History", 1978) et Jean-Luc Godard ("Histoires du cinéma", 1978-1998) en France, Bill Morrison ("The Death Train", 1993, "The Film of Her", 1996) aux États-Unis, Gustav Deutsch ("Film ist", 1998) en Autriche.

5.3 La variation analytique

Traité des formes du mouvement (envisagé triplement comme trajet objectif, comme passage et comme circulation psychique) dans et entre les images, dans et entre les vitesses, dans et entre les intervalles, "Tom Tom the Piper's Son" de Ken Jacobs (1969-1971) représente ici la plus profonde analyse de film jamais produite.

5.4 Synthèse du montage croisé et de la variation analytique

Si avec "Tom Tom" Ken Jacobs explicite la morphologie de l'image filmique, Yervant Gianikian et Angela Ricci-Lucchi s'attachent à en restituer une autre dimension, complexe et subtile, leur nature historique. En procédant par refilimage (d'images qu'ils ont eux-mêmes restaurées), ralentissement et souvent chromatisme, ils libèrent les plans des effets de fugacité inhérents à l'enregistrement documentaire : l'image n'est plus un état aléatoire et fragile arraché au cours de l'histoire, elle se charge d'une nécessité qui permet à chaque motif, soldat, animal, groupe, paysage, d'établir le constat de son irremplaçable avoir-été-là et de devenir le sujet de sa propre défection. Comme le formule si bien Bernard Benoitel : "Un plan documentaire refilmé par les Gianikian ressemble à une 'vue' Lumière mais dont l'opérateur serait Étienne-Jules Marey". Les films des Gianikian, pamphlets politiques contre toutes les formes d'exploitation (colonialiste, militaire, scientifique?) en même temps que déplorations auratiques, inventent une forme d'épiphanie critique.

On trouvera un montage sublime de l'ensemble des procédés, usages et effets ici relevés dans "Outer Space" de Peter Tscherkassky (1999). Mais la première synthèse monumentale en a été effectuée par Ken Jacobs avec "Tom Tom the Piper's Son". Poème élégiaque, "Tom Tom" procède par fragmentation subtile, tout à la fois de motifs privilégiés mais aussi de détails admirablement arbitraires ; recherche critique intégrale, au cours de sa trajectoire, il dévoile aussi les failles et les erreurs de tournage (regards-caméra, décors en carton-pâte?) ; du ready-made, il retient le principe de monter deux fois tel quel le film d'origine, la seconde reprise étant totalement réinformée par le travail accompli ; du cinéma structurel, il reprend le principe fondamental, réaliser un film entièrement réflexif à partir des seules données cinématographiques ; il apporte une contribution majeure à la matériologie, non seulement grâce au travail mené sur les formes du mouvement et sur le grain, mais aussi grâce à l'investigation sur ce phénomène propre au cinéma aussi irrémédiable que refoulé, la non-fixité de l'image ; et il livre l'analyse de film la plus élaborée jamais proposée à ce jour. "Tom Tom" est un modèle théorique, un laboratoire plastique et une caverne aux merveilles.

Notons enfin que plusieurs films importants, qui ne manqueraient pas de renouveler la réflexion en matière de found footage, ont à ce jour disparus : "Photogénie mécanique" de Jean Grémillon (1925), montage sélectif par Grémillon de ses propres films documentaires sur les objets industriels dans une perspective de recherche plastique ; "le Monde en parade" d'Eugen Deslaw (vers 1930), montage sonore d'actualités ; ou le "Que Viva Mexico" de 1950, remontage du film d'Eisenstein par Kenneth Anger à la demande d'Henri Langlois.

Nicole Brenez.