



**9. Une réflexion en acte
: Aixpérimental,
Festival Tous Courts
2007**

Eve Le Louarn

Le programme Aixpérimental du Festival Tous Courts, s'axe, en 2007, autour du *found footage*. Récupération, collage, altération, l'image devient matière plastique que l'on déforme, que l'on transforme. A travers ces expérimentations, se pose alors la question du statut de l'image. Comment la nommer, comment la définir, comment, également, analyser cette image ? A partir de la une réflexion de ce que Nicole Brenez nomme « *l'étude visuelle* », il s'agira de questionner l'image, ses possibles, son caractère tangible et concret, comme ce qu'elle peut dire, peut-être, sur le cinéma.

« Une réflexion en acte »[1]. Aixpérimental, Festival Tous Courts 2007

Toutes ces histoires Qui sont maintenant à moi Comment les dire Les montrer peut-être[2]

Emmanuelle Sarrouv, responsable de la programmation du programme expérimental du Festival Tous Courts 2007 présente les problématiques retenues cette année, autour d'un concept, le *found-footage*, un des courants dominants du cinéma expérimental contemporain. « *Malgré sa lente mort assurée, le cinéma ne veut pas mourir. Pour cela, il doit se métamorphoser éternellement. Récupération, gommage, grattage, coloriage, découpage, collage, masques, montage sont les armes du réalisateur qui pratique le recyclage, « art pauvre, dont la poétique naît du hasard, de la contrebande et du détournement » (Nicole Brenez.) Travaillant toujours à partir d'une matière préexistante (extraits de films, images ou son récupérés, citations...), le cinéma va créer un nouveau film autonome qui lui-même possédera un nouveau sens. Il y a dans cette pratique un grand amour du cinéma, une volonté de s'appropriier les images, et en même temps de leur rendre leur liberté, et de mettre en lumière des préoccupations d'ordre plastique, esthétique, narratif, poétique, politique... Il faut pouvoir déchirer, lacérer avec amour pour faire vivre et revivre le cinéma indéfiniment. Film de *found-footage*, film de *emploi*, film de *récupération*, film *recyclé*... Quelque soit l'appellation, c'est la capacité du cinéma à se penser et à penser le monde qui est ici revendiquée » [3]. Dans les années 1920, Adrian Brunel réalise un des premiers films de *found-footage*, *Crossing the great Sagrada*, mais c'est en 1969 qu'est créé le film de référence de ce courant, *Tom, Tom, The Piper's Son* de Ken Jacobs. Pour Eric Thouvenel, « *Ce que l'on nomme *found-footage*, c'est la reprise d'images et/ou de sons tirés d'oeuvres préexistantes auxquels le montage, et, parfois, un traitement matériologique du support, confèrent un sens nouveau tout en interrogeant, de fait, la capacité des films à se penser dans une histoire qui les contient.* » [4]*

Le festival Tous Courts a présenté en 2007 trente quatre courts-métrages de *found-footage*. S'il ne s'agit pas ici de porter la réflexion sur l'ensemble de ces films, tous permettent d'envisager le *found-footage* comme un questionnement. Questionnement sur l'image comme matière, image que l'on dégrade, torture, transforme. Questionnement également sur le cinéma lui-même, en rapprochant le *found-footage* de la proposition méthodologique qu'émet Nicole Brenez avec « *l'étude visuelle* »[5], pour envisager finalement ce courant comme une réflexion sur l'image, sur ce qu'elle peut et, peut-être, sur ce qu'elle est.

Penser la matière-image

Dellamorte, Dellamorte, Dellamore, de David Matarasso, s'approprie le film de Michele Soavi, *Della Morte Dellamore*, en réalisant un travail plastique à même ses images. Effets de crayonnage, silhouettisations, brûlures, l'image devient un laboratoire d'expériences. Rayer, gratter, colorier. Ainsi, le *found-footage*, en travaillant la matérialité même de l'image, en tentant de l'explorer, en la déflorant, s'inscrit, au sein de l'histoire du cinéma expérimental, dans un courant prépondérant des années 1960-1970 : le cinéma structurel. Celui-ci, marqué par les films de Paul Sharits, George Landow ou Peter Kubelka s'attachaient aux « *processus intentionnels de réalisation d'un film, les processus d'enregistrement des formes lumineuses sur de la pellicule vierge, les processus de traitement, les processus de montage, les processus de tirage, les processus de projection, les processus de réception.* » [6]

Ainsi, dans *Dying Living Woman*, Camille Henrot travaille le traitement de la pellicule, en créant un effet de rayure sur le personnage féminin de la première séquence du film *The Night of the Living Dead* de Georges Romero. L'héroïne, fuyant les morts vivants, devient alors, à son tour, une créature. Henrot, par son travail sur la matière, efface littéralement l'humain pour en révéler l'inhumain, dans une dialectique de la ressemblance-dissimilitude, créant de la créature là où il n'y avait que de l'humain. Par ces procédés, il ne s'agit plus alors seulement de faire disparaître, mais de faire naître, ou plutôt renaître. *Papillon d'amour*, de Nicolas Provost, participe lui aussi à cet aller retour entre disparition et réapparition, en utilisant *Rashômon* de Kurosawa. Il déchire le personnage et le reconstruit dans de nouvelles formes entre jeu de miroir et dédoublement et il met en lumière les puissances de l'image en tant que matière capable et, peut-être, vouée à se régénérer. Déformer, raturer, travailler l'image deviennent alors des interrogations concrètes et palpables sur le médium et, comme l'affirme Nicole Brenez à propos du cinéma structurel, ils « *participe[nt] d'une description voire d'une définition du cinéma.* » [7]

Penser le cinéma. Pour une étude visuelle

Dans *De la figure en général et du corps en particulier*, Nicole Brenez s'attache à définir ce qu'est une étude visuelle : « *Il s'agit d'une rencontre frontale, d'un face à face entre une image déjà faite et un projet figuratif qui se consacre à l'observer, autrement dit, d'une étude d'image par les moyens de l'image elle-même.* » [8] Penser et faire penser le cinéma par le cinéma. Le *found-footage*, en réutilisant, en retravaillant des images préexistantes s'inscrit frontalement dans cette idée d'un cinéma qui se réfléchit.

Si une grande partie des courts métrages projetés dans le cadre du festival Tous Courts en décembre 2007 participent de l'étude visuelle, il est notable que tous ne s'attachent pas à la même lecture, ou relecture du médium. Ainsi, si, on l'a vu, *Papillon d'amour* propose un travail formel sur une séquence unique de *Rashômon*, *Pièce touchée* de Martin Arnold en propose une étude paroxystique, s'attachant à une scène de 18 secondes d'une série B américaine des années 1950. Il travaille le clignotement et, de fait, décompose chaque geste de deux personnages. L'automatisation des mouvements devient une réflexion sur l'espace et le temps, sur la durée et le rythme. L'enchaînement des images crée un véritable effet métronome. Apparaît alors une nouvelle architecture, une nouvelle structure de la scène : en mettant en exergue le détail du geste, Arnold s'approche au plus près du corps des acteurs, il donne vie à une chorégraphie des corps, mais également à un nouveau sens. En effet, en décomposant à l'extrême, le réalisateur transforme cette scène, qui à l'origine, donnait à voir la vie quotidienne d'un couple. La séquence devient une

9. Une réflexion en acte : Aixpérimental, Festival Tous Courts 2007

réflexion sur le corps - le sien comme celui-lui de l'autre - son caractère mécanique comme ses possibles physiologiques.

D'autre part, un certain nombre de courts métrages s'attachent au travail sur le genre. Ainsi, *De l'Amort*, de Johanna Vaude, traverse l'histoire du cinéma fantastique, en en déclinant ses figures les plus mythiques - le mort-vivant, le spectre ou encore le vampire -, tandis qu'*Assassin* de Michal Mazières, explore le film noir français à travers la figure de l'assassin. *Home Stories*, de Matthias Müller, s'attache quant à lui aux codes, et pourrait-on dire, aux stéréotypes du mélodrame : une femme, allongée dans son lit, se réveille, allume la lampe de chevet et se lève. *Cut*. Scène identique, actrice différente, tout le film se construit sur ce montage de séquences mettant en scènes des femmes reproduisant toutes les mêmes gestes, exprimant toutes les mêmes expressions. Avec *Home Stories*, Müller met en lumière le caractère semblable, identique, du jeu de ces actrices comme des situations narratives. De par le rapprochement de ces séquences, apparaît alors une vision de l'histoire du mélodrame, mais plus encore, de l'Amérique elle-même, qui à travers sa production cinématographique, révèle son propre conservatisme et immobilisme sociétal.

Par ailleurs, Maurice Lemaître, avec *The Song of Rio*, explore également les stéréotypes d'un genre, ici le western, son travail prend en compte le spectateur. Son film donne en effet à voir une image entièrement noire, et c'est uniquement par le son que se développe son étude des codes : hennissements, sons de bottes, cris d'indiens... Lemaître souligne que si le western est un genre souvent défini par l'image, la mémoire et l'histoire cinématographique du spectateur se construit également par les sons. L'image absente n'a jamais été aussi présente, et l'histoire du genre devient une histoire subjective et personnelle. Le réemploi des images permet donc d'appréhender un nouveau sens, mais surtout une nouvelle histoire du cinéma, que le film peut visiter, à l'image de *Fast Film* de Virgil Widrich, qui, par des processus de collage, de découpe et d'animation image par image, permet la rencontre de Bogart et d'Indiana Jones ou encore de Bacall et de Frankenstein. Collusions d'images et collusions d'histoires, *Fast Film* crée sa propre narration, une histoire parallèle du cinéma.

L'étude visuelle de séquences comme de genres révèle non seulement les possibilités de l'image, mais aussi sa puissance. Image-mémoire, image-histoire, l'image se fait outil d'analyse du médium cinématographique et de son histoire. Elle fait naître de nouvelles narrations, mais également de nouvelles formes. Elle devient une relation à, une discussion et dépasse largement les frontières du cinéma, en ce qu'elle « *appartient à un champ plus vaste dont elle ne constitue qu'une modalité, sans doute la plus rigoureuse, qui regroupe l'ensemble des genres exégétiques visuels, du making-of à l'Art poétique, de la monographie à l'essai historique, genre qui en droit se confond avec l'ensemble des films eux-mêmes, dans la mesure où toute image est discussion des phénomènes, des autres images, de son propre motif, des découpages et de tout enchaînement normé.* » [9]

"*Le cinéma renaît dans ce qui a été brûlé*" affirme Nicole Brenez. Et, en effet, la programmation Aixpérimental du Festival Tous Courts 2007, s'est attachée aux films qui ont fait de la récupération, de la réutilisation, du travail *sur*, une réflexion. Il apparaît en effet que ces courts métrages mettent en scène ce que peut l'image. En travaillant son caractère tangible et palpable, les réalisateurs confèrent à l'image sa puissance régénératrice, créant de nouvelles formes à partir des précédentes. L'image devient un passage, d'un plan à l'autre, d'un film à l'autre ; d'une histoire - celle du cinéma - à une autre - celle de la mémoire.

La fille de Porquerolles, court-métrage de Ludivine van Gaver, juxtapose des images du tournage de

Pierrot le Fou, des photos, des extraits du film de Godard, des documents écrits... Lorsque la voix off d'un enfant annonce : « *Je fais un film sur quelque chose qui n'existe pas. Sur quelque chose qu'on ne peut pas retrouver* », elle met en lumière une des fulgurances de l'image : sa capacité à évoquer, faire survivre et surtout revivre. L'image est une mémoire vivante, en mouvement. Comment, alors ne pas penser à Jean-Luc Godard, dont les oeuvres ne cessent de questionner ce pouvoir de l'image face à l'Histoire du cinéma, de notre siècle, du genre humain ? Comment, également, ne pas s'interroger sur la position du chercheur face à ces oeuvres qui font de « *l'étude visuelle* » leur moteur. Quelles démarches, quels outils convoquer pour appréhender ces films qui font résister les images à la disparition, à l'abandon ? Comment, finalement, rendre compte de la "*puissance révélatrice, voire auratique, de l'image au cinéma* " ? [10]

Notes

- [1] Emeric de Lastens, "Destin des images survivantes (notes sur quelques voyages à travers l'histoire du cinéma)", in *Cinergon n°16, Prismes*, op.cit, p. 18
- [2] Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma, Tome 2, Seul le cinéma Fatale beauté*, Gallimard-Gaumont, Paris, 1998, p.129
- [3] Emmanuelle Sarrouv, *Programme du 25ème Festival Tous Courts d'Aix-en-Provence*, p.60
- [4] Eric Thouvenel, « Found-footage, fictions plastique », in *Cinergon n°16, Prismes*, 2003, p.37
- [5] Nicole Brenez, dans le chapitre « L'étude visuelle. Puissances d'une forme cinématographique », in *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Ed De Boeck Université, 1998, propose un cadre conceptuel de l'analyse d'images par des images.
- [6] Paul Sharits, cité par Nicole Brenez, in *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, op.cit, p. 394
- [7] Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, op.cit, p. 390
- [8] Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, op.cit, p. 313
- [9] Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, op.cit, p. 315.
- [10] Emeric de Lastens, "Destin des images survivantes (notes sur quelques voyages à travers l'histoire du cinéma)", in *Cinergon n16, Prismes*, op.cit, p. 17

Bibliographie

- Cinergon n°16,*Prismes*, 2003
- Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma, Tome 2, Seul le cinéma Fatale beauté*, Gallimard-Gaumont, Paris, 1998
- Nicole Brenez, in *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Ed De Boeck Université, 1998