

Université de Montréal

Found Footage,
mouvement cinématographique
contemporain

par
Maria Ganem Müller

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en études cinématographiques

Avril 2012

© Maria Ganem Müller

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
Found Footage,
mouvement cinématographique
contemporain

présentée par
Maria Ganem Müller

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Silvestra Mariniello, directrice de recherche
Marion Froger, président rapporteur
Jean-Marc Larrue, membre du jury

Résumé

Ce travail a pour objet le *found footage*, analysé en tant que pratique de recyclage culturel et comme important mouvement cinématographique de notre époque. L'étude trace d'abord un parallèle entre la fabrication du film *d'images trouvées* et le processus de recyclage industriel. Ensuite, le travail aborde les influences artistiques de ce mouvement du cinéma expérimental initié dans les années 1960, qui s'intensifie de plus en plus depuis l'avènement des dernières technologies numériques. En dernier lieu, l'étude propose une mise au point sur le *found footage* à l'ère des technologies numériques, en analysant les causes et conséquences de la (re)montée du mouvement, et en tenant compte de sa présence qui se multiplie sur l'Internet, par le biais du *mashup*.

Mots clés : *found footage*, recyclage culturel, recyclage audiovisuel, cinéma moderne, cinéma expérimental, film *d'images trouvées*, film de montage, images d'archive, archive filmique, technologie numérique, *mashup*, remix numérique.

Abstract

This research deals with the found footage, analyzed here as a practice of cultural recycling and as a major cinematographic movement of our time. The study first draws a parallel between the manufacturing of "found images" and the process of industrial recycling. The thesis then discusses the artistic influences of the experimental film movement initiated in the 1960s, which has been increasing its presence more and more since the introduction of the latest digital technologies. Finally, the study proposes an investigation of *found footage* in relation to the digital technology era, analyzing the causes and consequences of the [re]rise of the movement, and taking into account the multiplication of its format on the Internet through the practice of *mashup*.

Keywords: found footage, cultural recycling, audiovisual recycling, modern cinema, experimental film, archive, digital technology, mashup, digital remix.

Table des matières

Résumé.....	iii
Abstract.....	iv
Table des matières.....	v
Remerciements.....	vii
Introduction.....	1
1. Le <i>found footage</i> et le recyclage culturel	9
1.1. Concepts de base.....	9
1.1.1 Recyclage.....	9
1.1.2 Recyclage culturel.....	11
1.1.3 Recyclage et art postmoderne.....	14
1.1.4. Recyclage audiovisuel.....	16
1.1.5 Le <i>found footage</i>	18
1.1.6 Fragmentation filmique.....	20
1.1.7 Cinéma moderne.....	21
1.1.8 Deleuze et le cinéma.....	22
1.2. Recyclage et <i>found footage</i>	27
1.2.1 Sélection de la <i>materia prima</i> – les archives du <i>found footage</i>	28
1.2.2 Transformation des matériaux	36
1.2.3 Produit nouveau, matériau ancien – la question de la résistance du matériau.....	41
2. Le <i>found footage</i> et ses influences artistiques	47
2.1. Des mouvements artistiques qui précèdent le <i>found footage</i>	47
2.1.1 <i>Found footage</i> et littérature.....	47
2.1.2 <i>Found footage</i> et arts plastiques.....	50
2.1.3 <i>Found footage</i> et cinéma expérimental.....	53
2.1.3.1 Le cinéma de transe de Maya Deren	54
2.1.3.2 Le cinéma lyrique de Stanley Brakhage.....	56
2.1.3.3 Le cinéma structurel.....	58
2.2. Trois personnalités du <i>found footage</i>	61
2.2.1 Peter Kubelka et l'école autrichienne.....	61
2.2.2 Le <i>found footage</i> engagé de Bruce Conner.....	66
2.2.3 Le montage rythmique d'Arthur Lipsett.....	70
3. Le <i>found footage</i> à l'ère du numérique	75
3.1. La révolution numérique.....	76
3.1.1 <i>Found footage</i> et les nouvelles technologies du cinéma.....	77
3.1.2 Image analogique versus image numérique.....	78
3.2. <i>Found footage</i> numérique.....	81
3.2.1 <i>Found footage</i> contemporain socialement engagé.....	81
3.2.2 Le <i>mashup</i> et le <i>remix</i> numérique.....	84
3.2.3 L'archive numérique.....	87
Conclusions.....	92
Bibliographie.....	98

*Pour ma mère, Angela Ganem,
et mon mari, Renato Japiassu*

Remerciements

Avant tout, je tiens à remercier ma directrice de recherche, Silvestra Mariniello, pour sa patience et son absolue clarté dans les domaines des études cinématographiques qui touchent ce projet de recherche. Grâce aux orientations de Silvestra, j'ai pu conjuguer le *found footage* et le recyclage culturel, tout en comprenant la pertinence de ce mouvement cinématographique dans le contexte socioculturel contemporain.

Mon premier regard plus attentif sur le film de montage s'est donné lors de la présentation en classe, dans le cadre d'un cours portant sur le cinéma documentaire, du film *La Mémoire des Anges* (2008), un très bel hommage à la ville de Montréal et à ses habitants. Pour l'occasion, le réalisateur Luc Bourdon est venu parler aux étudiants, et l'une de ses phrases m'aura profondément marqué : « On a déjà tellement d'images qu'on ferait mieux de les regarder, au lieu d'en tourner des nouvelles ». Le professeur du cours, Edouard Mills-Affif, m'a ensuite présenté *Le Fantôme de l'Opératrice* (2004), une œuvre impeccable et stimulante réalisée par la jeune cinéaste québécoise Caroline Martel.

Mon sujet d'étude étant désormais défini, c'était dans le monde des images anciennes que je voulais m'aventurer.

Lors du séminaire conjoint avec la Sorbonne Nouvelle, Philippe Dubois m'a parlé des maîtres du *found footage*, des grandes écoles et des techniques utilisées par les cinéastes du mouvement. Je l'en remercie. Je tiens également à remercier André Gaudreault, professeur idéalisateur des échanges universitaires, qui a rendu possible cette rencontre si essentielle à mon projet.

Aussi, l'intérêt pour le *found footage* et pour les archives audiovisuelles du professeur André Habib m'aura fait accéder à un matériaux de recherche précieux, dont il est l'auteur : des articles et des pages d'interviews avec des cinéastes contemporains du genre, disponibles sur la revue électronique Hors Champ.

Je remercie encore Serge Cardinal, Marion Froger, Bernard Perron et tous mes autres professeurs qui ont inmanquablement illuminé mon esprit pendant cette période d'études.

J'ai eu aussi l'énorme chance de compter avec le soutien technique et affectif d'une autre excellente professeure, ma mère, Angela Ganem, qui m'a fortement encouragé à mener jusqu'à la fin mon projet d'étude. Son support, ainsi que celui de mon père, Pedro Müller, sa famille, mon frère, Joao Abramo, et mes amis Karina Borges, Zézé et Rênio Japiassu, ont été déterminants quant au dénouement de ce défi en terre québécoise. Aussi, je tiens à remercier ici mon ami Philippe Mathieu qui a corrigé avec beaucoup de compétence tout mon texte.

Finalement, je tiens à remercier de tout mon cœur mon mari, Renato Japiassu, qui a vécu ce projet jour à jour, peut-être aussi intensément que moi. Merci pour les longues heures de silence dédiées à ma concentration, les longues nuits blanches dédiées à mon esprit, et les longues conversations sur mon sujet de maîtrise. Merci pour toutes les minutes des trois dernières années que l'on a su bien partager ensemble.

« On n'écrit qu'à la pointe de son savoir,
à cette pointe extrême qui sépare notre savoir et notre ignorance,
et qui fait passer l'un dans l'autre.
C'est seulement de cette façon qu'on est déterminé à écrire.
Comblé l'ignorance c'est remettre l'écriture à demain,
ou plutôt la rendre impossible. »

Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (1968)

Introduction

Ce mémoire de maîtrise se propose à faire le point sur le *found footage*, mouvement cinématographique expérimental originaire des années 1960, considérablement stimulé depuis les 20 dernières années. Nous croyons qu'il s'agisse d'un mouvement emblématique de notre époque, puis qu'il se situe au sein de la pratique du recyclage culturel et présentement de la culture numérique. Notre travail a pour but d'identifier les principaux enjeux liés à ce mouvement des films d'images trouvées dans une perspective culturelle, cinématographique, expérimentale et technologique.

Notre intérêt pour le *found footage* s'est constitué, notamment, en raison de l'usage croissant de cette technique de construction audiovisuelle sur l'Internet. Quelques questions se sont posées ainsi sur cette pratique audiovisuelle expérimentale : Qu'est-ce qui motive les cinéastes à employer l'esthétique du film de montage ? Y a-t-il des liens à faire entre l'ascension du *found footage* et les contextes historiques, politiques, économiques et sociaux de notre époque ? Quelles sont les conséquences de la réutilisation d'images du passé dans des films contemporains ? Quelles sont les influences ainsi que les bases artistiques du mouvement du *found footage* ? Y a-t-il différents types de films d'images trouvées ? Quels sont les liens entre les films d'aujourd'hui et les films propres au *found footage* des années 1960 ?

Le *found footage* se rapproche en plusieurs façons aux discours portant sur le recyclage, symptomatique de notre époque, provoqué en-cela par l'épuisement des ressources naturelles et l'abondance des déchets industriels. Les prémisses du *found footage*, mouvement basé sur la réutilisation d'images d'archives, n'ont jamais été si cohérentes avec le contexte socioéconomique qui se déploie actuellement, ce qui rend les œuvres qui s'y rattachent encore

plus pertinentes dans le contexte cinématographique contemporain. Parce qu'il s'agit d'un type de recyclage audiovisuel – dans sa forme la plus complexe, d'après notre recherche –, le *found footage* est un mouvement également lié à la démocratisation de la culture et de la production de l'art, puisque que ses films peuvent être sensiblement moins dispendieux que la plupart des projets cinématographiques (bien que ceci ne soit pas une règle absolue).

Notamment en raison de la surabondance d'images d'archives, à la facilité de manipulation des images à partir de logiciels d'édition audiovisuelle et de la distribution de films du genre à niveau mondial sur Internet, le mouvement a monté en force au cours des dernières années. La montée de celui-ci depuis les deux dernières décennies peut être interprétée comme une réponse à un modèle culturel contemporain marqué par l'urgence du présent, fondé sur le rejet des traditions, épuisé par les formes froides et publicitaires et les stéréotypes de la télévision et de l'industrie hollywoodienne.

Ce mouvement repense le temps à travers le jeu du montage et la remise en question d'images du passé. Il touche le spectateur par son contenu « amateur » et « maladroit », par les inconnus filmés et disparus au fil du temps, par la guerre, ou par les catastrophes naturelles. Ce sont des images du progrès industriel des grandes villes, de l'évolution technologique, des aspirations humaines pour les jours à venir, et d'un passé récent plein de contradictions. Souvent, ces productions jettent un regard critique sur la société, l'économie, l'industrie et la politique, lançant un deuxième regard sur ces prises de vues du 20ème siècle. À travers les images du passé, le *found footage* questionne le présent, parfois par comparaison, par dissemblance, ou par simple réinterprétation des prises de vues originales.

Ce travail a pour but de détailler quelques-uns des ces enjeux appartenant à ce mouvement: du processus de recherche, à la construction d'un film de *found footage*; des mécanismes de réinsertion des images trouvées dans le film en tant que tel, qui pose un nouveau regard, aux nuances du montage ; de la manipulation des photogrammes, au montage sonore comme élément unificateur de prises de vues hétérogènes; de la résistance du contenu original, à la transformation des déchets filmiques en œuvres d'art.

L'axe central de notre dissertation est celui qui envisage le *found footage* comme l'expression la plus complexe du recyclage culturel dans le domaine cinématographique. Nous nous sommes en effet intéressés à l'univers recyclage comme mode de production culturelle articulé depuis les années 1990 par divers artistes et théoriciens, et dont un important noyau d'étude s'est formé au sein de l'Université de Montréal. Les articles de Walter Moser, Johanne Villeneuve et Éric Méchoulan, spécialistes de la culture du recyclage, nous ont aidé à mieux comprendre les enjeux propres à la réutilisation de matériau préfabriqué dans le milieu audiovisuel, ainsi que les motivations, d'un point de vue socioculturel, des artistes du *found footage*, et les conséquences de la reprise de matériau pour la société et la culture occidentale. L'œuvre récente d'Éric Méchoulan, *La Culture de la Mémoire, ou comment se débarrasser du passé ?*, fut de grande valeur dans la tentative de situer le *found footage* dans le contexte d'une soi-disant « psyché socio-contemporaine ». L'auteur conjugue d'importantes pensées tirées de la philosophie, de la littérature et de la psychanalyse et portant sur le rôle de la mémoire dans les sociétés occidentales, dans le but d'expliquer cet engouement face au passé, vécu par l'homme contemporain.

Ainsi, dans une tentative de rester le plus près possible du principe de recyclage, le corpus de notre travail privilégie des œuvres de *found footage* réalisées à partir de déchets

filmiques. La plupart des artistes sélectionnés dans le cadre de notre recherche travaillent avec des bobines rejetées par des studios de production, des pellicules en différents états de décomposition, ou simplement des images d'archive enfermées dans les sous-sols de certaines grandes entreprises, auxquelles le public aurait difficilement accès autrement que par ces œuvres. Ce sont les films réalisés à partir de ces images dites « orphelines », restées à l'ombre de l'histoire du cinéma, qui ont suscité chez nous le plus de curiosité. Ceux-ci nous auront permis d'illustrer le *found footage* en tant qu'objet emblématique du recyclage audiovisuel. Parmi les artistes mentionnés, nous étudierons Bill Morrison, Arthur Lipsett, Caroline Martel et Dietmar Brehm.

Mais évidemment, notre corpus ne serait pas complet sans certains autres cinéastes, à notre avis incontournables de ce mouvement, qui manipulent des images issues de grands classiques de Hollywood, comme Christian Marclay, Martin Arnold, et Mathias Müller. Ces cinéastes inspirent les « nouveaux talents » de la culture numérique qui fabriquent, par exemple, des bandes-annonces modifiées tirées de grandes productions cinématographiques. Notre préoccupation a été également de couvrir – bien que modestement – les deux écoles les plus importantes du *found footage*, celle de l'Amérique du Nord et celle de l'Autriche. Aussi, nous avons favorisé des artistes des deux périodes les plus marquantes pour le mouvement : les années 1960 et les années 1980 jusqu'à aujourd'hui.

Nous étudions aussi pourquoi et comment les nouvelles technologies, telles que le numérique, permettent et provoquent de nouvelles productions de *found footage*, à quel point elles forment le plan de fond pour ce mouvement expérimental. D'un point de vue plus macro, premièrement nous lançons un regard sur les prémisses du cinéma moderne et du cinéma expérimental, contextes cinématographiques auxquels appartient le *found footage*.

Ensuite, nous passons à l'impact culturel et historique de la réinsertion de prises de vues du passé à notre temps, à la question de la sauvegarde des archives audiovisuelles au temps du numérique, et à l'élargissement du champ des études cinématographiques vers les nouveaux médias et la culture numérique.

Afin de cerner les centres névralgiques du *found footage*, nous nous sommes penchés sur les écrits de grands théoriciens du cinéma tels que Gilles Deleuze, David N. Rodowick, et P. Adams Sitney. Les études sur le cinéma élaborées par le philosophe français Gilles Deleuze ont permis de situer le *found footage* dans le cadre d'un cinéma plus sensible au temps et aux engouements de l'homme moderne, un cinéma de l'observation, qui se tourne vers les banalités du quotidien, un cinéma plus introspectif et subjectif, où réel et imaginaire se confondent. C'est à partir de la compréhension de l'image-temps, proposée par Deleuze, que nous parvenons à une certaine « deuxième dimension » de l'image cinématographique, c'est-à-dire à une image qui dépasse ses fonctions premières, liées au récit et à des présupposés historico-culturels. Deleuze contribue également à notre travail avec sa théorie à propos du mécanisme d'insertion d'images préfabriquées dans des nouveaux discours, élaborée à partir de son analyse sur les métamorphoses de la littérature chez Franz Kafka.

L'ouvrage de David N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, daté de 2007, nous a été très utile pour la compréhension des transformations du cinéma d'aujourd'hui, et ce depuis l'avènement du numérique. Comme nous l'avons mentionné plus tôt, le *found footage* est un mouvement intimement lié à l'apparition des nouvelles technologies et l'analyse de l'impact causé par ces technologies est essentielle à notre étude. Il nous paraît en effet indispensable de préciser comment se donnent ces métamorphoses au cinéma avec cette nouvelle technologie, ce qui change effectivement du point de vue de la mise en scène, de la

manipulation de l'image et du montage d'un film. Pour illustrer la théorie de Rodowick sur le nouveau cinéma, nous articulerons celle-ci en regard des nouvelles productions de *found footage* qui se multiplient sur l'Internet.

Le critique et historien américain P. Adams Sitney a tracé dans son livre *Le Cinéma Visionnaire, L'Avant-Garde Américaine*, une véritable taxonomie de la production expérimentale cinématographique aux États-Unis depuis les années 1940, en soulignant les noms des artisans les plus emblématiques et les différents courants qui ont fait l'histoire du cinéma *underground* en Amérique du Nord. À l'aide de son étude, il nous a été possible d'examiner les traces et les influences du *found footage* par rapport à d'autres mouvements du cinéma expérimental, tout en identifiant les principales motivations des cinéastes qui ont l'expérimentation filmique pour prémisse derrière leurs œuvres. Adams Sitney réalise dans son ouvrage un important examen de l'œuvre de Bruce Conner, l'une des plus grandes icônes du *found footage* analysé dans notre dissertation.

Nous avons privilégié également dans ce travail un autre important nom du *found footage* dont la maîtrise de l'art du montage visuel et sonore est d'une importance inestimable pour le mouvement. Pour discuter l'art du cinéaste Arthur Lipsett, nous avons consulté des thèses récentes élaborées dans des universités canadiennes, ainsi que visionné plusieurs de ses œuvres, principalement sur le site Internet de l'Office National du Film du Canada. Et pour mieux connaître les principaux icônes de ce genre cinématographique, nous nous sommes penchés vers l'école autrichienne, deuxième centre mondial dans la création de films de montage, à côté de l'Amérique du Nord. À l'aide du livre *L'Avant-garde autrichienne au cinéma (1955-1993)*, nous jetons un regard sur les inquiétudes artistiques des cinéastes Peter Kubelka, Dietmar Brehm et Martin Arnold, créateurs fondamentaux en ce qui a trait à

l'existence d'un cinéma réflexif, stimulant, intrigant, qui s'exprime librement et occupe aujourd'hui un espace bien défini dans l'art cinématographique, et notamment dans l'art contemporain.

La littérature concernant la production récente de *found footage* est bien moins vaste que celle relative aux premières années du mouvement, qui tournent autour de 1960. Pour analyser les œuvres d'artistes des années 1980 et 1990, aujourd'hui consacrés comme de grands noms du *found footage* contemporain, comme par exemple Mathias Müller, Péter Forgacs, Bill Morrison et Christian Marclay, notamment, nous avons consulté des articles et des entretiens dans plusieurs revues cinématographiques (*Les Cahiers du Cinéma*, *CiNéMAS*, *Hors Champ*, *Intermédialités*), écrits par des spécialistes du cinéma expérimental, comme Philippe Dubois et André Habib. Nous avons également fréquenté des colloques internationaux, assisté à des expositions d'art contemporain ainsi qu'à des festivals de cinéma expérimental.

Divisée en trois chapitres, cette dissertation réalise une promenade au sein de l'art du recyclage filmique sous le biais du *found footage*. Nous avons réservé le premier chapitre afin d'éclaircir les concepts de base essentiels dans la compréhension de notre étude, soit : le recyclage, le recyclage culturel, le recyclage audiovisuel, le cinéma moderne, le cinéma expérimental, la fragmentation filmique et le *found footage*. Aussi, nous avons établi une comparaison hypothétique entre la fabrication d'un film d'images trouvées et d'un produit de recyclage industriel. Ce chapitre est consacré en bonne partie aux théories de Gilles Deleuze sur le cinéma moderne et le processus de déterritorialisation de l'objet décrit par le philosophe. D'un autre côté, la première partie de ce travail reprend la littérature du recyclage culturel dans une perspective audiovisuelle, comme nous l'avons vu plus haut.

Notre deuxième chapitre est dédié aux pratiques artistiques antérieures au *found footage* dans lesquelles nous avons aperçu des éléments communs à ce mouvement. C'est dans la littérature, les arts plastiques et le cinéma expérimental des années 1930 et 1940 que nous avons repéré les premières traces du *found footage*, que ce soit à travers les liens établis entre déchet et œuvre d'art, ou dans le langage fragmentaire d'une œuvre, typiques aux productions du *found footage*. On reprend ici en partie la littérature du recyclage culturel, mais aussi des textes de P. Adams Sitney, spécialiste du cinéma expérimental américain. Trois grands noms du cinéma expérimental sont privilégiés dans cette partie du travail : Bruce Conner, Peter Kubelka et Arthur Lipsett. Ces trois cinéastes sont tous issus de la même génération et originaires, respectivement, des États-Unis, de l'Autriche et du Canada. Notre intention est surtout de démontrer comment ceux-ci ont influencé les jeunes cinéastes dans leur milieu et exercé de manière pionnière les techniques du *found footage*.

Enfin, pour terminer, au troisième chapitre, nous entrons dans l'univers du cinéma numérique à partir des récentes théories avancées par David N. Rodowick dans son livre *The Virtual Life of Film*. Il s'agit ici, en premier lieu, de comprendre ce qui est modifié dans l'art cinématographique du point de vue de la technologie avec l'avènement du numérique. Qu'est-ce que l'image numérique ? Comment se donne la manipulation de cette image ? Quels sont les impacts du numérique pour l'industrie cinématographique ? Et, bien sûr, que devient l'art du *found footage* face à cette nouvelle perspective technologique ? Avec la transposition du médium analogique au numérique, une « nouvelle vague » de *found footage* a envahi l'Internet. Les *mashups* qui se multiplient en ligne à chaque instant donnent continuation à ce mouvement fragmentaire fait d'images trouvées, cette fois sur le web.

1. Le *found footage* et le recyclage culturel

Ce premier chapitre vise à comprendre la pratique du *found footage* comme forme de recyclage culturel. Dans un premier temps, nous voyons comment et pourquoi le recyclage – un impératif socio-économique de la société contemporaine – est présent dans la culture et au cinéma, où l’une de ses formes les plus complexes est le *found footage*.

Dans la deuxième partie de ce chapitre, nous découpons le processus de recyclage en trois moments fondamentaux – la sélection de la matière de base, la transformation de cette matière, et enfin, l’obtention d’un nouveau produit à partir du matériau recyclé. Il s’agit ici de mieux détailler le processus de recyclage filmique, en s’inspirant du modèle du recyclage industriel. Le processus de recyclage, comme nous le verrons, renvoie aux concepts de déchet et de valeur, de déterritorialisation et de reterritorialisation d’objets, de résistance du matériau par rapport à la mémoire et l’oubli.

Finalement, en confrontant le système du recyclage culturel avec celui qui le représente le mieux dans l’univers cinématographique, soit le *found footage*, on espère tout au long de ce chapitre approfondir des questionnements suscités par les théoriciens autour des motivations et des conséquences socioculturelles du recyclage pour notre culture et pour le cinéma lui-même.

1.1 – Concepts de base

1.1.1 – Recyclage

Recycler consiste à prendre un matériau préexistant et le soumettre à une métamorphose de façon à créer un objet nouveau. Ce n’est ni le nouvel objet, ni l’ancien

matériau, mais le processus à travers lequel on transforme la matière. Le mot fait référence à un cycle, plus précisément à une réinsertion dans un cycle. Le recyclage existe déjà dans la nature. « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme », comme nous le révèle la maxime d'Antoine-Laurent de Lavoisier. Nous parlons donc d'un cycle naturel pratiqué depuis toujours par les animaux et les hommes des sociétés non-industrielles. Il n'y a ainsi rien de nouveau dans le concept du recyclage.

Ce n'est, par contre, seulement à partir des années 1960 que le recyclage est entré dans le discours scientifique et que la pratique du recyclage a été institutionnalisée dans la société civile et dans la culture occidentale. Avant cela, et depuis l'arrivée de l'industrie, la société occidentale ne tenait pas compte de ses déchets industriels. Comme Johanne Villeneuve l'affirme dans le livre *Recyclages, économies de l'appropriation culturelle* (1996), depuis la révolution industrielle, une barrière indissoluble a été tracée entre le produit et le déchet ; consommer et jeter sont devenus des « actes naturels » à la nouvelle société de consommation et les déchets ont pris une dimension nouvelle.

Si la réutilisation des déchets est pensée aujourd'hui comme une possible solution à cette équation postmoderne – c'est-à-dire, consommer énormément de ressources et, d'autre part, accumuler une énormité de déchets – c'est que le projet capitaliste s'est mis lui-même en échec. D'un côté, nous vivons l'épuisement des ressources naturelles, de l'autre l'abondance des déchets industriels. Le surplus de produits de consommation rejetés qui émerge partout dans le monde met en cause la réintégration de ceux-ci dans le système, dans ce cycle naturel dont on ne peut se passer : « (...) le recyclage est redevenu la nécessité qu'il est *traditionnellement*, c'est-à-dire un processus qui ne dépend pas de la libre volonté d'un sujet, mais des conditions inhérentes à l'environnement matériel » (Villeneuve 1996 : 117).

Face à des pertes cruciales, comme celles de notre atmosphère, et au péril de la pollution, qui atteint l'échelle mondiale, l'humanité vit en conflit avec ce système capitaliste, malgré l'immense progrès technologique qu'il représente. Ces paradoxes engendrent d'importantes conséquences pour les modes de penser et d'agir des cultures contemporaines.

1.1.2 – Recyclage culturel

Dans son livre *La Culture de la mémoire, ou, Comment se débarrasser du passé ?* (2008), Éric Méchoulan remarque un intéressant déplacement réalisé par les cultures contemporaines par rapport à leur passé. Selon l'auteur, la dictature du nouveau et le rejet de l'ancien, établis par le système capitaliste, affectent la relation des sociétés avec leurs traditions et leur mémoire collective. Les traditions, par exemple, n'ont plus de valeur comme avant et deviennent l'objet d'un rejet. Le passé finit alors par réapparaître sous le biais de la culture. Cette transposition origine de ce que l'auteur appelle la culture de la mémoire.

Chez les anciennes civilisations, la tradition avait pour fonction de créer des modèles et des références pour la construction des valeurs et des rôles sociaux. La culture, d'autre part, était liée à la production des arts. D'après Méchoulan, avec le rejet des traditions caractéristique à notre époque, le passé n'est plus vu par la société moderne comme une source de savoirs. Il a plutôt été mis à l'écart pour être analysé en tant qu'objet de connaissance. Sans les références claires des valeurs et des rôles sociaux associés aux traditions, les sociétés modernes ont trouvé dans la culture une façon d'avoir des identifications communes entre ses différents groupes. Selon Méchoulan, c'est sous le signe de la culture que les citoyens contemporains ont l'impression d'appartenir à un même groupe

social ; c'est par la culture que se manifestent les points communs, les valeurs et qualités, les modes de signifié, les processus de subjectivation qui unissent un groupe sous une même identité sociale (Méchoulan 2008 : 11).

Plusieurs conséquences interviennent suite à ce « déplacement » du passé, notamment le fait que la culture, au contraire des traditions, ne filtre pas les instants du passé pour inventer et instituer le présent. Cela mène à une difficulté du sujet pour se légitimer dans le présent, une fois que le passé n'a plus le rôle de justifier ce qu'il est. D'où cette tension face à « un avenir construit à tout moment » au temps présent : « [L]'angoisse mémorielle et la fascination pour les traces de ce qui a disparu ou va s'évanouir à jamais tendent à faire de notre monde un sempiternel musée de la vie quotidienne » (Ibid : 8), observe l'auteur.

Non seulement nous commémorons le passé en tout temps (gloires nationales, fascination pour le patrimoine), mais nous enregistrons et archivons tout ce qui est au présent (l'Internet est de cette façon devenue une gigantesque mémoire collective virtuelle). Nous vivrions actuellement, d'après Méchoulan, une « angoisse mémorielle » ainsi qu'un « vertige de l'effacement » (Ibid), liés d'un côté aux menaces d'une catastrophe socio-écologique et de l'autre, à la surabondance d'« instantanés des actualités toujours renouvelé » et de l'« accumulation des archives toujours augmentée » (Ibid : 80).

La théorie d'Éric Méchoulan, à partir de cet engouement pour le passé des cultures contemporaines, explique en partie le *boom* du recyclage à l'époque postmoderne. La recherche de sens et de référence dans un passé facilement déchiffrable, puisque fragmenté en instants et vidé du poids de la tradition, associée à l'hyper-abondance de matériaux manipulables, qui augmentent continuellement (livres, œuvres d'art, images, sons, ruines,

déchets, produits industriels, etc.), serait ainsi à la base d'une culture qui recycle et se recycle tout à la fois: « Le recyclage suppose de concevoir le passé comme éminemment disponible et fragmentable: tout est prêt à être consommé, rejeté et récupéré. Le passé n'est pas fait de valeurs, mais de matériaux. Il ne s'agit plus de le transmettre, mais de le transformer » (Méchoulan 1996 : 60).

D'autres théories analysent aussi bien comment et par quels moyens se fait l'incorporation de matériaux déjà disponibles dans le domaine de l'art et de la culture. Walter Moser, pionnier dans l'étude des processus de recyclage culturel, part de la transformation de « l'idéal de beauté » pour expliquer cette approximation entre l'œuvre d'art et le déchet – que l'on peut associer ici aux matériaux préfabriqués laissés de côté, et non seulement à ceux qui ont été jetés à la poubelle.

Dans son texte *Esthétiques du déchet* (1998), Moser explique que c'est Charles Baudelaire et sa littérature sur le quotidien (pas nécessairement ravissant) de la métropole urbaine qui permettent un élargissement de la notion de beauté vers celle d'intéressant, ce qui plus tard culmine dans la nouvelle notion de la « beauté du laid ».

D'après les recherches de l'auteur, les déchets apparaissent premièrement en tant qu'excréments dans les pièces de théâtre. Moser les identifie ensuite dans les romans réalistes, qui montraient la face cachée du progrès et de la modernisation dans les nouvelles métropoles industrielles. Aussi, l'apparition dans les œuvres littéraires et théâtrales de personnages en marge du système capitaliste indiquait une espèce de personnification des déchets de la société dans le domaine de l'art, tel que le chiffonnier des *Paradis artificiels* de Baudelaire.

Mais ce sont les dadaïstes, surtout, qui incorporent les déchets dans leurs œuvres en tant que matériau artistique, et non plus sous la forme d'une représentation. Ce sont ces artistes qui font figurer dans les musées de vieux papiers, des journaux et des bouts de magazines parmi les œuvres d'art pour la première fois : « Ils [les dadaïstes] intègrent dans leurs œuvres des morceaux de fragments de provenances diverses. Dans une logique de l'assemblage, du montage et du collage, le déchet – trouvé tel quel ou fabriqué par voie de destruction iconoclaste – figurait comme un matériau parmi d'autres » (Moser 1998 : 94).

Les avant-gardes historiques ont initié ainsi le processus qui allait définitivement unifier déchet et œuvre d'art et qui donnerait origine à plusieurs « esthétiques du déchet ». L'auteur cite encore quelques mouvements qui se sont inspirés des arts avant-gardistes tels que l'« *arte povera, mulkunst, kiesgrubenarchitektur, junk art, kitsch art, trash art, art recycling, etc.* » (Ibid : 96). Nous reviendrons sur des mouvements artistiques qui ont précédé le *found footage* dans l'art du recyclage au deuxième chapitre.

1.1.3 – Recyclage et art postmoderne

L'abondance en art et littérature de formes d'appropriation du passé depuis les années 1980 fut accompagnée de près par des théoriciens plus alarmistes qui annonçaient par là une crise de l'Histoire et de la Culture occidentale moderne. Une bonne partie de la littérature du recyclage culturel élaborée pendant les années 1990 se prêtait, de cette manière, à défendre ces pratiques de la réappropriation de matériau en leurs attribuant, avant tout, une fonction organique propre à la culture. Trente ans plus tard, bien qu'il y ait toujours des critiques aux pratiques dites autophagiques, les voix contraires à la réutilisation de matériaux dans l'art postmoderne semblent se calmer. Le recyclage occupe aujourd'hui un espace bien défini dans

la culture mondiale et, grâce à ses théoriciens, se fait comprendre de plus en plus comme étant une composante évolutive du domaine artistique.

Pour les théoriciens du recyclage culturel, reprendre du matériau est un acte qui va au-delà d'une simple reproduction du passé. Dans le volume *Recyclages, économies de l'appropriation culturelle*, Jean Klucinkas soutient que « l'acte de copier devrait être perçu en tant que forme d'adaptation et de modernisation des belles formes du passé, plutôt que comme une restitution fidèle des modèles antiques » (Klucinkas 1996 : 160). Si on pense à l'univers de la mode, par exemple, on constate qu'à chaque année, d'innombrables éléments du passé sont repris et réadaptés aux nouvelles collections. De démodés, ces objets (re)deviennent modernes à travers une relecture contemporaine. Selon Klucinkas, le passé culturel et les traditions ont perpétuellement contribué, et ce significativement, à la production littéraire et artistique d'avant le modernisme. On pourrait dire que le modernisme a été l'un des rares mouvements fondés sur le rejet d'anciennes références. Les réactions sceptiques face à l'art postmoderne, où le passé reprend son espace à grand souffle, semblent être liées à cet antagonisme par rapport à la période précédente, le modernisme.

L'une des critiques les plus fréquentes adressée au recyclage consiste dans le manque d'authenticité des œuvres, vu comme un indice de l'épuisement créatif des artistes. L'article de Hans Ulrich Gumbrecht (1998 : 133-145) discute de façon approfondie ce concept d'authenticité des objets recyclés en art, en s'inspirant des théories de Theodor Adorno. Un objet authentique serait, d'après Gumbrecht, celui qui participe à un commencement absolu, outre à posséder un caractère élémentaire, dépourvu de complexité, et être pertinent (Idem : 133). L'auteur propose alors de retrouver un possible commencement absolu pour le recyclage culturel, ce qui le mène à une « impossibilité de penser son origine sans recours à

l'idée propre du recyclage » (1998 : 86). Pour Gumbrecht, faire du recyclage est une forme d'authenticité, « [puisqu'en] prétendant que quelque chose est vieux, oublié et qu'il nécessite une redécouverte, on produit déjà des effets d'authenticité» (1998 : 134). Finalement, l'auteur fait une comparaison entre le recyclage artistique et le recyclage naturel pour illustrer son propos contre les théories qui associent les œuvres du genre à l'idée de simulacre :

Appliquée aux processus survenant dans la nature et analysés par la science, la question (alors fondée sur la signification non métaphorique du concept de « recyclage ») est absurde – car que pourrait signifier attribuer « un simulacre » à la nature ? En tant, toutefois, que le « recyclage » culturel est concerné, il n'existe pas d'objet « recyclé du passé » qui ne soit pas, premièrement, un objet de désir et une invention du présent. (Idem : 144)

Au-delà des critiques pour ou contre, le fait est que, comme nous l'avons signalé, ce procédé a gagné beaucoup en présence à partir des années 1980 grâce à une remarquable croissance de l'intérêt des artistes pour les matériaux préexistants. Alimentée par un discours critique et académique passionné, cette production apporte une série de réflexions pertinentes au domaine de l'art tels que la démocratisation des ses ressources et productions, puisque ses coûts sont plus accessibles, et l'inclusion de la production artistique à un modèle économique plus soutenable, puisqu'il réutilise des ressources déjà existantes – condition *sine qua non* à un futur un peu moins obscur.

1.1.4 – Recyclage audiovisuel

En ce qui concerne le domaine cinématographique, la pratique du recyclage prend des formes diverses et appartient au cinéma depuis à peu près 1920¹. Parmi ces formes, sont restées très présentes au grand écran le remake, la citation et l'adaptation. Entre ces trois pratiques cinématographiques, il y a des différences de nature. L'article *Remake et citation de*

¹ On peut penser ici aux expériences de Lev Koulechov, en 1922, où il s'approprie d'un gros plan de l'acteur russe Mosjoukine et l'associe à trois autres plans (celui d'une soupe, celui d'une femme, et celui d'un enfant dans un cercueil), pour démontrer l'influence d'un plan sur l'autre, à partir du montage.

Raphaëlle Moine (2004) nous aide à élucider quelques distinctions fondamentales entre ces deux formes de recyclage audiovisuel :

1- La citation dans un film caractérise un ensemble hétérogène de références. Le réalisateur peut se servir d'un tableau, d'un poème, d'une musique, de la scène d'un autre film, ou d'une pièce de théâtre pour mettre l'accent sur quelque chose dans son propre film. Ces différentes sources peuvent être utilisées dans un même film. Au contraire, le remake indique qu'une seule référence majeure a été utilisée.

2- En ce qui concerne le rapport entre l'objet cité (la citation) et l'œuvre citante (le film auquel elle appartient), la citation sera toujours un fragment du film : elle s'insère dans l'œuvre citante. Dans le cas du remake, par contre, l'objet cité se superpose à l'œuvre citante, c'est-à-dire que la totalité du discours emprunté se confond avec la totalité du film recyclé.

3- Pour finir, l'auteure affirme que la citation est mise en place afin de toucher le spectateur idéal, ainsi elle est là pour « être vue, perçue ». Quand il s'agit d'un remake, en général, il existe une tendance à effacer les traces du film originel. La version remake d'un film se présente normalement comme un original et non pas comme la copie d'une production qui lui est antérieure.

L'adaptation n'est pas abordée dans le texte de Raphaëlle Moine, mais nous pouvons affirmer qu'elle a en commun avec le remake la référence à une seule œuvre majeure. Ce qui les différencie est d'abord la source dont est extrait le discours original : dans le cas du remake, cette source est nécessairement cinématographique. L'adaptation, elle, peut se baser sur une œuvre littéraire, théâtrale, musicale, ou cinématographique (comme le remake). L'autre point de distinction se donne par rapport au contenu du discours d'origine : le

matériau travaillé dans une adaptation suit moins les paramètres du scénario original que dans le remake, qui tend à reproduire plus fidèlement la ligne narrative originale.

Voici quelques exemples de films recyclés réalisés en 2010 : *The Housemaid*, du réalisateur coréen Im Sang-Soo, remake du film éponyme de Kim Ki-young de 1960; la superproduction *Alice in Wonderland* est à la fois une adaptation qu'a réalisée Tim Burton du classique de la littérature anglaise écrit en 1865 par Lewis Carroll, mais aussi un remake, puisqu'il y a eu plusieurs versions cinématographiques basées sur ce même roman; *A Woman, A Gun And A Noodle Shop* du cinéaste chinois Zhang Yimou, un autre remake, dont l'original est un film des frères Coen, *Blood Simple* (1984). Et finalement, la dernière œuvre, en date de l'écriture de notre mémoire, du réalisateur Jean-Luc Godard, *Film Socialisme* (2010), qui fait place à d'innombrables citations de philosophes et d'événements historiques importants. Nous pouvons voir ainsi que les différentes techniques de recyclage se montrent très présentes dans la production cinématographique contemporaine.

1.1.5 – Le found footage

Ces trois formes de recyclage filmique – le remake, l'adaptation et la citation – reprennent du matériau préexistant mais de façon que le matériau réutilisé reste absent du produit final. Il s'agit d'une forme de reprise du matériau préexistant qui rend transparente la nature matérielle du tableau, du texte, du film emprunté dans la composition des œuvres. Comme pour le déchet dans les œuvres des dadaïstes, tel que discuté par Walter Moser dans l'article que nous avons vu plus haut, c'est avec l'expérimentalisme du *found footage* que le film devient entièrement fabriqué à partir de morceaux de films préexistants, recyclé dans toute la puissance du terme. Les artistes du *found footage* vont pour la première fois

manipuler des bobines souvent laissées de côté pour réincorporer leurs photogrammes dans des œuvres d'art audiovisuelles.² Grâce à ce mouvement, des centaines d'images du passé refont surface, se configurant comme des traces physiques du temps sur les œuvres d'art recyclées. C'est cet aspect qui distingue le remake, l'adaptation et la citation du film de *found footage*, qui comporte que des indices réels du passé.

Le *found footage* est un mouvement qui a pris toute son ampleur entre la fin des années 1960 et le début des années 1970 aux États-Unis et pendant les années 1980 en Autriche. Ces deux écoles, l'américaine et l'autrichienne, avaient pour principe le découpage, le décorticage, le remontage, l'assemblage et le collage de séquences de films d'archive.

Found footage, qui en français signifie « séquences trouvées », désigne le film constitué uniquement d'archives audiovisuelles, réunies par une bande son et d'autres techniques capables de créer un univers commun à ces images. Il s'agit de films recyclés, dont le matériau de base usagé se fait voir et aide à composer le tout de l'œuvre cinématographique en lui apportant une dimension temporelle. Les images d'archive impriment sur le film un commentaire, une observation ou un sentiment nostalgique par rapport au passé. Aussi connu sous les appellations de « film de montage », « d'images trouvées » ou « films retrouvés », ce genre travaille la décomposition et la recomposition filmique de deux manières : remontage d'un même film, ou composition faite à partir de sources homogènes ou hétérogènes d'images du passé. Le chercheur canadien André Habib le définit de la manière suivante :

Le found footage consiste dans le réemploi d'images (films publicitaires, images de séries B, films des premiers temps, images d'archives) qui tend à les remettre en lumière, nous invitant à les « revoir » et à les faire signifier autrement, selon les nouvelles chaînes dans lesquelles elles s'inscrivent et le traitement particulier

² Les documentaires d'archives utilisent des images préexistantes, mais sans les métamorphoser, principe de base du found footage et du recyclage, ce que nous verrons plus en détail par la suite.

(ralenti, recadrage) auquel elles donnent lieu. (...) Ces reprises déploient une intelligence critique, se fondent sur un plaisir esthétique ou simplement ludique. En détournant le sens initial des images et en exposant ainsi leur fonction première, ces reprises nous invitent également à nous arrêter sur ces images, à les regarder pour « ce qu'elles sont » : des artefacts culturels, des traces de l'histoire, des fragments de pellicule. En d'autres mots, la pratique du *found footage* peut être analysée comme une modalité de l'arrêt sur image (même si, dans les faits, l'image est animée) entendu comme un mode de repotentialisation et de dévoilement des images, parfois oubliées, souvent invisibles. (Habib 2006)

1.1.6 – Fragmentation filmique

Cet arrêt sur image (ancienne), dont parle André Habib, a été possible en raison d'un profond changement dans les paramètres esthétiques du cinéma. Ces changements ont fourni les conditions pour la visualisation et la valorisation des fragments filmiques séparément. Les textes de Dominique Païni, écrit de 1985 à 1996 et réunis dans l'ouvrage *Le cinéma, un art moderne* (1997), démontrent que le surgissement du *found footage* est lié en partie à cette valorisation des archives fragmentés. Il y a eu pendant les années 1960, selon l'ex-directeur de la Cinémathèque Française, une transformation de la pensée des pionniers des archives qui, avant, ne valorisaient que la conservation et la présentation des œuvres cinématographiques complètes : « Il s'agissait de retrouver, de préserver et de montrer des films dans leur complétude maximale » (Idem).

Mais avec les commémorations du centenaire du cinéma, qui ont jeté un éclairage nouveau sur les films du passé, et grâce aux nombreuses innovations apportées par le cinéma moderne (ce que nous aborderons plus loin), un imaginaire du mutilé, de l'incomplet et de l'inachevé a commencé à s'imposer sur les grands écrans. Non seulement les films du passé incomplets gagnaient en visibilité, mais aussi les fragments dont les marques du temps étaient visibles sur la pellicule. La dégradation filmique n'était plus vue comme simple pourrissement de la pellicule, mais plutôt comme partie intégrante de l'œuvre d'art cinématographique. Selon Païni, dans les années 1960, « un véritable *imaginaire des ruines* a

envahi les cinémathèques, encouragé par l'attention des états et de certaines institutions internationales pour le patrimoine cinématographique, immense réservoir d'images, mémoire du 20^è siècle » (Paini 1997).

Les films dont la ruine était l'état naturel sont devenus des objets de recherche pour les historiens du cinéma et les cinéphiles. Le visionnement courant de ces films abîmés, tachés, déchirés, a largement contribué au processus d'acceptation des films entièrement fragmentés, tels que les *found footages*, puisque la rupture du passage d'un plan à un autre était fréquente. Donc, (1) la remise en circulation de fragments de films du passé, (2) la découverte et la valorisation de la dégradation de la pellicule, et (3) la possibilité de visionnement de films fragmentés ont certainement été à l'origine de ce mouvement de recyclage filmique.

1.1.7 – Cinéma moderne

Toutes ces innovations sont liées, comme nous l'avions mentionné plus haut, à une révolution esthétique du cinéma que Deleuze nomma le cinéma moderne. Ces transformations reflètent un profond changement dans notre mode de pensée. Le concept de la fragmentation – vital au *found footage* et à plusieurs œuvres du recyclage – est l'un des axes de la pensée moderne, fondée sur le rejet d'un tout explicatif lié à la philosophie de la représentation. Ce que nous voulons démontrer ici est comment le cinéma moderne, et particulièrement le *found footage*, ont en même temps fondé et diffusé de nouvelles conceptions du temps et du réel différentes de celles liées à la pensée cartésienne.

Les prémisses du cinéma moderne ont été identifiées dans le néo-réalisme italien d'un côté (cinéma de l'après-Seconde Guerre mondiale), et dans le film du réalisateur américain Orson Welles, *Citizen Kane* (1941), de l'autre. À travers la philosophie de Gilles Deleuze la complexité de ce cinéma moderne se conceptualise. L'auteur compose une grande théorie qui trace en lignes générales les caractéristiques esthétiques d'un nouvel art moderne. Gilles Deleuze a consacré deux ouvrages sur le septième art, *l'Image-mouvement*, et *l'Image-temps*, qu'il a écrit en 1983 et 1985 respectivement. Avec ce qu'il nomme l'image-temps, particulière du cinéma moderne, Deleuze affirme que le cinéma passe à représenter le temps à son état pur et s'approche ainsi d'une nouvelle image de la pensée.

1.1.8 – Deleuze et le cinéma

Pour nous, ce qui est le plus important à retenir de la théorie du cinéma de Deleuze est le dédoublement du temps des images cinématographiques, car il s'agit d'un concept qui traduit bien la dualité des images du *found footage*, puisqu'elles appartiennent à la fois au passé et au présent. Deleuze utilise le concept de temps établi par Henri Bergson pour penser les images cinématographiques. Brièvement, ce que Bergson défend est que le temps est une donnée subjective, qui ne se déroule pas linéairement par succession d'instant, comme on le supposait avant. Le temps serait plutôt une instance double, à la fois « présent qui passe » et « passé qui se conserve ». Ce dédoublement s'explique par le fait que l'instant présent exerce continuellement l'acte de passer, condition *sine qua non* du temps, sans laquelle il ne passerait pas. Le passé qui se conserve relève de notre mémoire : « Cela veut dire que, pour la mémoire, il existe un paradoxe temporel : le passé est contemporain du présent qu'il a été » (Vasconcellos 2006 : 22).

À partir de ces études, Bergson affirme que ce n'est plus notre perception du présent qui mène aux souvenirs, au passé, mais c'est du passé et des souvenirs que découle notre perception du présent. Aussi, Bergson considère que tout n'est qu'image : notre mémoire, notre passé, notre perception, nos rêves et souvenirs sont des images fluides capables de s'interpénétrer. Il compare notre conscience à un grand écran noir où ces images pourraient s'*actualiser*. Ce « présent qui passe » et ce « passé qui se conserve » peuvent être compris comme une « image-actuelle » et une « image-virtuelle » respectivement. Nos souvenirs seraient, dans cette perspective, des virtualités en processus d'actualisation ou actualisées.

Ce ne sont pas des concepts simples à expliquer en quelques lignes, mais notre intention ici est de fournir quelques éléments fondamentaux à la théorie deleuzienne du cinéma, essentielle au *found footage* et au recyclage audiovisuel.

Muni de ces présupposés, Deleuze se penche sur le cinéma et propose une rigoureuse taxonomie des images. Dans son premier volume, *l'Image-mouvement* (1983), Deleuze a pour objet le cinéma classique et analyse le système d'agencement des images – ou plans cinématographiques (pour Deleuze, image = plan). Deleuze identifie au cinéma classique un schéma fondé sur le montage : c'est cette articulation des images qui trace la continuité du récit, ou qui organise les actions et réactions des personnages dans les séquences. Il appelle schéma sensori-moteur cette forme logique d'articulation des images-mouvement, responsable de la création d'un « tout cinématographique ». Le cinéma classique des images-mouvement se fonde sur le binôme action/réaction et se caractérise par des coupes rationnelles, un régime qui opère par associations et projette un modèle de vérité. Le temps dans le cinéma classique est fruit du montage et, par conséquent, du mouvement.

Dans son deuxième volume sur le cinéma, *l'Image-temps* (1985), Deleuze démontre qu'il existe une rupture au modèle classique du cinéma. C'est la fin du schéma sensori-moteur, le refus du montage en tant que moteur du sens, et la substitution de modèles de vérités (du tout cinématographique) par des potences du faux. Le système narratif se défait au nom d'un système descriptif, qui s'articule par coupes irrationnelles et disjonction entre images et sons³. Les personnages sont des spectateurs, ils enregistrent plus qu'ils ne réagissent aux situations : « C'est un cinéma voyant, non plus d'action » (Deleuze 1985 : 9). Il n'y a plus de place pour le héros ou les grandes conspirations du cinéma hollywoodien. Le quotidien banal, les personnages communs et les espaces quelconques entrent pour la première fois en scène – ce qui n'est pas sans lien avec les transformations faites cent ans auparavant en littérature, comme nous l'avons vu avec Baudelaire. En plus, la caméra est subordonnée à des fonctions de la pensée, où réel et imaginaire, subjectif et objectif se superposent : « On tombe dans un principe d'indéterminabilité, d'indiscernabilité : on ne sait plus ce qui est imaginaire ou réel, physique ou mental dans la situation, non pas qu'on les confonde, mais parce qu'on n'a pas à le savoir et qu'il n'y a même plus lieu de le demander » (Ibid : 15).

Le cinéma moderne donne naissance à de nouveaux points de vue sur le réel, dont les explorations les plus osées vont de Godard à Syberberg, en passant par Resnais. Deleuze attribue ces changements au nouveau traitement du temps par les cinéastes, plus précisément à la libération du temps par rapport au mouvement. Ces nouvelles images cinématographiques rendent sensibles et sonores le temps et la pensée. Pour Deleuze, il appartient au temps du cinéma, ainsi comme le temps de la théorie bergsonienne, de saisir le passé et le futur qui

³ Nous reviendrons sur ce point – très important pour les artistes du *found footage* – au deuxième chapitre.

coexistent avec l'image présente, « il faut filmer ce qui est *avant* le film et *après* le film pour sortir de la chaîne des présents » (Idem : 55).

Les images-temps deleuziennes montrent ainsi des situations optiques et sonores pures, qui ont pour caractéristiques : (1) de donner une image directe du temps; (2) des éléments visuels et sonores qui peuvent être lus, et non uniquement vus et entendus ; (3) une caméra subordonnée à des fonctions de la pensée, où réel et imaginaire, objectif et subjectif sont indiscernables (Idem : 35). Il divise les images-temps en trois types, selon le degré de virtualité et leur dépendance d'un sujet/personnage, elles sont: l'*image-souvenir*, l'*image-rêve* et l'*image-cristal*, que nous verrons brièvement ci-dessous.

La première serait la forme d'image-temps la plus proche du schéma sensori-moteur, mais pourtant en-dehors de ce schéma. L'*image-souvenir* a un rapport avec notre perception (qui relève de l'actuel), elle est liée à un sujet, mais constitue une image virtuelle dans la mesure où elle consiste en un processus d'actualisation des virtualités, les souvenirs.

L'*image-rêve* est purement virtuelle et se présente à travers des nappes fluides et malléables du passé, où l'on passe de l'une à l'autre sans restriction. Elles sont désorganisées et ne sont pas liées à la perception (actuel), mais dépendent directement d'un personnage. Elles sont produites par un sujet. Ces images, comme les images-souvenir, s'opposent au réel et donnent à voir une coexistence de temporalités.

Ce que Deleuze appelle *image-cristal* est effectivement une image-temps dans toute sa puissance, puisqu'elle ne dépend pas d'un sujet et donc le temps se présente à son état pur. Il s'agit d'une seule image à la fois virtuelle et actuelle, qui comprend ces deux dimensions en

tant que « distinctes mais indiscernables » (Idem). Elle matérialise la théorie de Bergson, vu qu'elle donne à voir un temps double à la fois présent et passé, ou comme le veut Deleuze elle associe les pointes de présent et les nappes de passé. C'est une image qui permet la « simultanéité de présents impossibles », et la « coexistence de passés non-nécessairement vrais » (Idem : 171). D'après Deleuze, avec l'image-cristal :

L'actuel est coupé de ses enchaînements moteurs, ou le réel de ses connexions légales, et le virtuel de son côté, se dégage de ses actualisations, se met à valoir pour lui même. Les deux modes d'existence se réunissent maintenant dans un circuit où le réel et l'imaginaire, l'actuel et le virtuel, courent l'un derrière l'autre, échangent leur rôle et deviennent indiscernables. C'est là qu'on parlera le plus précisément d'image-cristal: la coalescence d'une image actuelle et de son image virtuelle, l'indiscernabilité de deux images distinctes » (Idem : 166-167).

C'est à ce point que nous pouvons parler d'un investissement contre le tout cinématographique par la fragmentation filmique :

« Les traversées théoriques ont mis en lumière la force de la culture du fragment, comme le reflet ombragé d'une réalité forte en regard de la culture de la totalité. En s'opposant aux diverses formes d'idéologie, institutionnelle du savoir, ces révolutions cherchent dans la culture du fragment une forme continue de résistance » (Pandolfi 1998 : 77).

Le régime cristallin (de l'image-cristal) est une conjonction de descriptions optiques et sonores pures et de narrations falsifiantes capables de s'annuler entre elles, mais sans jamais aller dans la même direction, celle d'une seule et unique vérité. Selon Deleuze, avec l'image-cristal une puissance du faux s'impose à la forme du vrai et la narration n'a plus à être véridique. Dans ces films, le temps n'est plus chronologique, mais chronique. Il montre plusieurs versions de la vérité, comme dans *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), ou plusieurs possibilités de vérités, comme dans *L'année dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961).

Tous les concepts établis par Deleuze sur le cinéma classique et le cinéma moderne se réfèrent plus spécifiquement au cinéma de fiction. Entretemps, le genre expérimental du *found footage* explore fortement ces « artifices » du cinéma moderne, en menant à leurs limites les

concepts deleuziens. Les questions apparues avec l'arrivée du cinéma moderne – la fragmentation temporelle, le temps double, les images ambiguës à mi-chemin entre le réel et l'imaginaire, les espaces quelconques, les personnages communs, le système descriptif, la déconnexion entre image et son, les coupes irrationnelles – ont largement fertilisé le terrain du cinéma expérimental et, bien entendu, du *found footage*.

1.2 – Recyclage et *found footage*

« Le processus de recyclage ou de réutilisation repose essentiellement sur la transformation de la matière et sur son altération. Il comporte également un enjeu de temporalisation de l'objet recyclé et de son insertion dans l'histoire. Ce processus nécessite, dans la plupart des cas, la présence d'une composante technologique pour sa réalisation » (Khoury 1996 : 327)

Jusqu'à présent, nous avons vu conceptuellement qu'est-ce que le recyclage, quelles sont les formes « classiques » du recyclage au cinéma, et avons approché le *found footage* en tant qu'expression du cinéma moderne, inspiré en-cela par les écrits de Deleuze, pour finalement conclure que le *found footage* est une forme de recyclage audiovisuel typique du cinéma moderne.

Dans cette deuxième partie du premier chapitre, nous faisons une comparaison entre le *found footage* et le recyclage industriel, dans le but de mieux comprendre la fabrication d'un film fait à partir d'images recyclées. Ainsi, nous allons diviser le processus de fabrication d'un film de *found footage* suivant trois étapes fondamentales du recyclage industriel : (1) la sélection du matériau recyclable, (2) la transformation de ce matériau, et (3) la production d'un objet nouveau avec le matériau recyclé.

Nous espérons, à partir de cette comparaison, toucher à des problématiques intrinsèques aux procédures de recyclage, telles que la relation entre le déchet et l'objet de valeur esthétique; les notions deleuziennes de déterritorialisation et de

reterritorialisation d'objet; et la question de la résistance du matériau repris, liée à la mémoire et à l'oubli de l'objet.

1.2.1 – Sélection de la *materia prima* – les archives du *found footage*

Pour commencer notre propos, il nous faut identifier ce groupe d'images qui sert de matière brute au *found footage*. Dans cette perspective, la dimension que confère François Niney à l'archive audiovisuelle nous paraît intéressante. D'après son livre *L'épreuve du réel à l'écran* (2000), « l'image d'archive n'est autre que celle enregistrée dans un temps au passé, que ce soit il y a un jour ou il y a 100 ans : l'archive d'aujourd'hui est l'actualité d'hier ». Le champ d'images disponibles pour un *found footage* est très vaste, une fois que tout l'ensemble audiovisuel lui appartient. Ses sources sont les anciennes actualités, mais aussi les films industriels, médicaux, militaires, éducatifs, d'explorateurs, les films de famille ou amateurs, les autobiographies filmées, les émissions de télévision, les films de fiction, ou les archives sonores.

Si l'on admet que tout ce qui a été enregistré un jour par l'homme est une archive et potentiellement une matière filmique recyclable, nous touchons à l'une des problématiques majeures du recyclage : tout déchet prend valeur de matériau potentiel et toute chose perd simultanément sa valeur, en étant vue comme « déchet ». Le terme déchet renvoyant à l'économie des matériaux acquiert ici un sens plus élargi : il va de l'objet jeté à la poubelle à l'objet jetable, de l'objet laissé de côté à l'objet usagé – comme les images déjà vues, ou non inédites, dans le cas des archives. En mettant tout ce qui est matériau audiovisuel sur un même plan, le recyclage filmique passe forcément par la question de la valeur et de la non-valeur de l'image. Les archives du *found footage* reflètent de cette façon ces deux

points majeurs : la diversité matérielle et les questions de la valorisation/dévalorisation de l'image.

Pour les pionniers du mouvement, les films du début du 20^e siècle constituaient une source majeure de leur travail. *Tom, Tom, the Piper's Son* (1969) de Ken Jacobs en est un exemple. L'artiste refilme à l'aide d'une tireuse optique l'original du même nom d'à-peu-près dix minutes tourné aux États-Unis dans les premières années du 20^e siècle. Sa version gagne 70 minutes grâce au mouvement ralenti répété ou inversé des séquences originales, qui ont aussi été modifiées grâce à l'agrandissement de quelques détails composant l'arrière-plan (Adams Sitney 1978 : 344). Le film est montré au complet dans les dix premières et les dix dernières minutes de l'œuvre de Jacobs. Reprendre ces images est une façon de jeter lumière et rendre hommage aux premières années du cinéma, une opportunité de revoir des images qui autrement demeureraient endormies pour toujours.

Les films de la puissante industrie d'Hollywood constituent le matériau de quelques *found footages* contemporains. L'œuvre de Matthias Müller et Christoph Girardet est fondée sur la réutilisation de séquences de classiques hollywoodiens des années 1940 et 1950, où ils repèrent des composantes modernes : des séquences de silence, d'absence de narration, d'espaces vides, et la contemplation des personnages face aux murs et miroirs (Habib 2007a : En ligne). Un autre adepte des images de « griffe » est l'artiste de la vidéo américain Christian Marclay. Celui-ci s'intéresse aux séquences musicales et aux éléments sonores des grandes productions d'Hollywood. Des symphonies créées en multi-écrans à partir de la combinaison de séquences visuelles et sonores engendrent des installations comme *Telephones* (1995), *Video Quartet* (2002) et *Crossfire* (2007). Souvent ces cinéastes-artistes bénéficient d'un partenariat avec les grands studios américains, sans lesquels il serait très dispendieux

d'obtenir les droits pour la réutilisation de photogrammes de telles souches. Ici, on peut supposer que l'axe valeur/non-valeur se transpose des images en-soi à l'œuvre finale, puisque les images hollywoodiennes créditent beaucoup de valeur aux œuvres de ces artistes.

Un troisième type d'archive est celui des anciens films de famille et des films amateurs. L'artiste hongrois Péter Forgács en est adepte, lui qui privilégie les images des années 1930 et 1940. En combinant ces sortes de séquences, il prétend mettre en valeur des moments intimes de familles parfois entièrement disparues pendant les années de guerre ou simplement par l'effet du temps. Le fait que l'on connaisse le destin de ces personnes change sensiblement le regard du spectateur sur les cérémonies qu'ils performant à l'écran : mariages, baptêmes, funérailles, tout perd un peu son sens à l'imminence de la mort ou d'une grande guerre mondiale. À travers des phrases d'effet ajoutées aux images, Forgács questionne la relation qu'entretient la société occidentale avec la mort : « notre culture est bâtie sur l'oubli le plus complet du fait que nous sommes des êtres vulnérables, non infinis, mais limités » (Habib 2007b : En ligne). L'illusion d'immortalité que l'on éprouve face à des portraits, photos et films est pour Forgács le registre même de notre vulnérabilité : pour lui, ces registres sont une sorte de « cimetière animé », où des « fantômes » jouent à la lumière de l'écran. La forme différenciée d'interprétation de ces images par l'artiste est également le résultat d'un déplacement de la notion de valeur attribuée aux images – valeur sentimentale versus valeur de document historique, documents de vie versus registres de mort.

Les films en décomposition sont également utilisés par des cinéastes à partir de la fin des années 1980 et du début des années 1990, une période marquée par les révolutions technologiques. Bill Morrison, Peter Delpout, Gustav Deutsch et bien d'autres reprennent les films en pellicule des années 1940 et 1950 pour fabriquer des œuvres qui discutent la matière

filmique. La nouvelle réalité numérique annonçait la mort de la pellicule, fait que certains théoriciens, tel que David N. Rodowick, ont appelé la « fin du cinéma », ou du moins la fin d'un certain cinéma. Ces films en décompositions sont les plus proches des déchets audiovisuels que nous puissions concevoir, et pour cette raison même les *found footages* constitués de ces images nous semblent les plus emblématiques d'un processus de recyclage filmique.

Ce sont des photogrammes en décomposition recueillis et collectionnés pendant longtemps par le cinéaste new-yorkais Bill Morrison qui ont servi de corpus à son film *Decasia* (2002). Cette symphonie visuelle nous montre des fragments de films industriels, éducatifs, et coloniaux, tous en état de dégradation, ayant en commun l'idée d'évolution de l'homme et du cinéma. Des séquences frénétiques de photogrammes en décomposition ponctuent le film. Dans une interview avec André Habib pour la revue électronique *Hors Champ* (Habib 2004 : En ligne), Bill Morrison dit que l'archive est un portrait du temps, une marque physique de son passage. En particulier les archives les plus anciennes, puisqu'elles donnent l'impression d'avoir été « touchées par le temps, par une intervention non-humaine, organique, ou s'il faut parler en termes romantiques, par une puissance supérieure » (Idem). Chaque photogramme va donner, par son niveau de détérioration, une différente dimension du temps. La valeur de l'image change ici radicalement. De déchet elle passe à œuvre d'art. C'est ainsi que le processus de recyclage filmique s'effectue dans toute sa puissance.

Il y a encore un groupe de cinéastes qui induit la décomposition filmique à partir de produits chimiques. Ces créateurs réalisent une interférence physique sur la pellicule de façon à créer des textures, des couleurs, et des effets semblables à ceux d'une dégradation naturelle qui serait due au travail du temps. Parfois, ils visent la désintégration totale de la bande

filmique, qui brûle effectivement, et ce phénomène se présente comme une performance *live*. Un article d'André Habib sur les « alchimistes » de la pellicule (Habib 2008 : En ligne) analyse le travail de cinéastes-artistes de ce genre. Deux d'entre eux utilisent des images trouvées provenant d'anciens films pour pratiquer leur passion : Jürgen Reble et Karl Lemieux.

Cinéaste allemand résidant en Autriche, Jürgen Reble a fait partie du collectif Schmelzdahin de 1979 à 1989, pour après suivre seul ses investigations à propos de la coloration et de la matière filmique. Sa première expérience, *Stadt in Flammen*(1984), a été réalisée à partir de la copie couleur d'un ancien film de série B de même nom. À l'époque le collectif s'intéressait à la décomposition bactérienne de la pellicule. La copie super 8 du film, dont il ne restait pratiquement que les scènes d'action, fut alors enterrée pendant tout un été, sujette à la chaleur et à l'humidité de la terre. Comme résultat, Jürgen Reble souligne la métamorphose des couleurs : « The colors remained very pure and intense, but had departed from their previous form. Indeed, they were laying themselves down upon the old action film to form veritable mosaics of color, remarkably like the stained glass of church windows » (Reble 1996 : En ligne). Le travail de Jürgen sur cette pellicule ne s'arrêta toutefois pas là. Le film décomposé par les bactéries a ensuite été soumis à des produits chimiques, à des égratignures et autres interférences mécaniques. En le refilmant, Jürgen a eu une surprise : la lampe de l'appareil cinématographique a flambé et, avec elle, une partie du film en super 8. L'artiste a enregistré tout ce processus de la métamorphose de la matière. De cette façon, l'œuvre finale, qui porte le même nom que l'original, est justement le résultat de la pellicule décomposée mécaniquement et chimiquement, et partiellement brûlée. André Habib traduit parfaitement la sensation éprouvée devant cette œuvre : «[le] film se dissout et disparaît en apparaissant sous nos yeux : chaque photogramme est transformé en un petit tableau de

couleur chaotique, qui apparaît dans sa disparition, et dont la destruction donne lieu à une création inattendue, absolument singulière et fuyante » (Habib 2008 : En ligne).

Le jeune cinéaste montréalais Karl Lemieux réalise des performances qui combinent le visionnement de films expérimentaux avec des interférences *live* et concerts de musique. Son film *Western Sunburn*, de 2006, est un bon exemple de son travail. À partir d'une copie en 16mm d'un western de même nom daté des années 1940/50, Lemieux a préparé une performance qui incluait la carbonisation du film original. Précédemment, le cinéaste a manipulé les photogrammes, en les raillant avec de l'encre, en les taillant, en superposant plusieurs de ces images et en changeant la vitesse et le défilement du film. Dans cette expérience, Lemieux enlève la pellicule de l'obturateur, et stabilise des photogrammes sur la lumière, pour qu'ils brûlent : «[tout] l'art de Lemieux consiste alors, par essais et erreurs, à maximiser l'effet de brûlure et les bouillons dorés qui perforent le film (qu'il a préalablement tailladé et rayé, dont il a gratté l'émulsion), tout en évitant que la pellicule se brise tout à fait et que l'image disparaisse» (Idem). La performance est entièrement enregistrée et est ensuite montée en numérique.

En accentuant la décomposition filmique, ces artistes mettent en évidence l'esthétique de la dégradation, la beauté de ce qui est considéré laid, soit le pourrissement de la pellicule. La dégradation physique de la matière, qui normalement mènerait à sa dévalorisation, est paradoxalement ici ce qui lui confère sa valeur esthétique.

Finalement, nous nous attarderons sur un autre type d'archive, celui des films produits par des entreprises ou institutions gouvernementales, parfois diffusés à la télévision en tant que films publicitaires ou journalistiques, ou simplement fabriqués pour un visionnement

interne – tels que les films d’entraînement. Ils diffèrent des films dits de série B. On parle ici plutôt de petits films industriels, éducatifs, publicitaires tournés par des professionnels de la caméra. Beaucoup d’artistes de *found footage* les réutilisent afin de créer de nouvelles perspectives à partir de ces images cachées, souvent inédites pour les spectateurs de cinéma. À cette catégorie se joignent les *found footages* qui pointent vers la réalité et l’Histoire, correspondant aux documentaires ou films de montage historiques.

Le documentariste allemand Harun Farocki, par exemple, a une préférence pour ces images, spécialement celles qui ont des fonctions opérationnelles : schémas, cartes, plans, etc. Il manipule ces séquences en créant des associations critiques : « [on] passe des natures mortes aux images publicitaires ; de l’enthousiasme du ciné-œil à la société de contrôle contemporaine ; de la production artisanale des briques au Burkina Faso à la production automatisée des briques dans les sociétés hyper-industrialisées » (Habib 2007c : En ligne). D’après l’analyse d’André Habib, tout au long de ces films existe une tendance à la dégradation fondée sur une forte critique adressée à la société contemporaine. D’images publicitaires à images critiques du système capitaliste, l’antagonisme est la source des créations de Farocki.

Le Fantôme de l’Opératrice, œuvre de la cinéaste Caroline Martel réalisée en 2004 est également fait à partir de ce type d’archive. Il s’inscrit dans l’univers des téléphonistes, qui ont participé activement du progrès industriel au cours de plus de 80 ans. Compilés sur 65 minutes, une centaine d’extraits de films institutionnels produits entre 1903 et 1989 pour une compagnie de téléphone (Bell) raconte l’histoire des opératrices. La voix souffrante du spectre d’une travailleuse nous guide dans cet univers du passé. Le ton artistique de Martel rend aux images d’archive les plus bureaucratiques une plasticité poétique. C’est à travers

cette danse entre images véridiques et faux témoignage que nous découvrons des questionnements politiques et féministes. *Le Fantôme de l'Opératrice* est composé de 1500 extraits tirés à partir de 125 films industriels, scientifiques, publicitaires et d'entraînement, où figurent les téléphonistes du système Bell.

Le réalisateur québécois Luc Bourdon est également un adepte des archives d'anciens films industriels ou faits pour la télévision. En 2009, il crée une symphonie urbaine en hommage à la ville de Montréal. *La Mémoire des Anges* est un condensé de 120 extraits d'œuvres archivées par l'Office national du film du Canada de 1947 à 1957 sur la ville et ses habitants. Le film ne reproduit jamais un montage original. Le résultat est un travail de montage dynamique qui communique des images en couleurs avec d'autres en noir et blanc, sans que le spectateur ressente une rupture rythmique à l'écran. Également ici, une collection d'images de la ville cachées dans les archives d'une institution gagne les écrans de cinéma grâce au travail de *found footage*.

Pour résumer, nous avons des *found footages* montés à partir de films du début du siècle, de films hollywoodiens, de films de famille, de films en décomposition et de films industriels, journalistiques ou de propagande. Notre typologie des archives du *found footage* n'est pas exhaustive, mais compte avec les plus importants axes de ce mouvement. Comme nous vivons à l'époque des images, où tout est enregistré sur différents supports en tout temps, il existe une abondance de toute sorte d'archives disponibles aux cinéastes du *found footage* présentement. D'un côté, cette abondance contribue à la banalisation des images, mais de l'autre, elle provoque de plus en plus leur manipulation et leur conséquente revalorisation.

1.2.2 – Transformation des matériaux

Cette deuxième étape de la fabrication d'un film de *found footage* est à l'essence du processus de recyclage. Il s'agit de la transformation de la matière. Pour un film, quand on parle de transformation de la matière on parle de manipulation d'images. Il est intéressant de noter qu'un film de *found footage* est souvent le résultat de la manipulation physique de l'image d'archive, ce qui rend l'opération du recyclage encore plus réaliste, palpable et vivante. Ceci parce qu'une grande partie de nos archives reste encore en pellicule. Ce travail de manipulation va du simple contact manuel et de la réorganisation des séquences/photogrammes, à la rephotographie du film, au changement de sa coloration, jusqu'à une interférence chimique sur la pellicule (comme nous avons vu plus haut, avec les artistes de la décomposition induite).

À partir des théories de Deleuze sur la déterritorialisation et la reterritorialisation d'objets, il est possible comprendre les conditions pour que ce processus de métamorphose se donne. On l'a vu avec la définition du terme donnée par Martha Khoury dans le livre *Recyclages, économies de l'appropriation culturelle*: « Le processus de recyclage ou de réutilisation repose essentiellement sur la transformation de la matière et sur son altération » (Khoury 1996 : 327). Pour constituer une transformation, une métamorphose, cette matière passe par un processus qui la retire plus ou moins de ses limites naturelles, originales. C'est en élaborant une analyse des métamorphoses opérées par l'écrivain tchèque Franz Kafka, que Gilles Deleuze et Félix Guattari nous fournissent d'excellents instruments pour comprendre les enjeux qui tournent autour de la transformation des images, condition *sine qua non* à la composition du *found footage*. Deleuze aborde la métamorphose dans son livre écrit en 1975, avec Félix Guattari, intitulé *Kafka, pour une littérature mineure* (1975). Des parallèles entre

l'œuvre de Kafka et un film de *found footage* sont possibles, notamment en ce qui concerne leurs caractères expérimental et leurs positions mineures dans le cadre où ils s'insèrent (la littérature et le cinéma, respectivement), ou encore le fait que Kafka écrit par séries, par blocs, il a une écriture fragmentée comme l'esthétique des films de *found footage*. Mais c'est le déplacement absolu d'objets qui nous intéresse ici, et où se donne une approximation plus palpable entre les deux formes artistiques.

Deleuze et Guattari défendent que sans un processus qu'ils nomment de « déterritorialisation de l'objet », il n'est pas possible d'effectuer une métamorphose du même, c'est-à-dire qu'il est impératif qu'il existe un déplacement absolu pour que l'objet participe à un nouveau discours. Un exemple de déterritorialisation chez Kafka est celui de la métamorphose de l'homme en animal. Dans ses livres, les personnages humains se transforment en singe, coléoptère, chien, souris, etc. Aux dires des auteurs, ce devenir-animal n'est pas métaphorique, il n'y a pas de symbolisme ou d'allégorie ici : « [les] devenir animaux sont tout le contraire : ce sont des déterritorialisations absolues (...) » (Idem : 23). Les déterritorialisations absolues s'opposent aux déterritorialisations relatives, comme dans le cas d'un déplacement de l'homme dans un voyage, par exemple. Une transformation effective de l'homme en insecte implique une expérience de devenir-inhumain : « [le] devenir-animal est un voyage immobile et sur place, qui ne peut se vivre ou se comprendre qu'en intensité » (Idem : 65) C'est une vraie métamorphose qui permet l'expérimentation, suggèrent les auteurs.

Si l'on transpose la théorie de Deleuze et Guattari au *found footage*, les images d'archive (objets métamorphosables) sont décadrées de leur usage original pour être réinsérées dans un nouveau discours – ce nouveau film de volonté artistique, critique, ludique,

etc. – dans lequel elles gagnent de nouvelles fonctions, un nouveau sens. Par exemple, dans les films de Harun Farocki, les images faites pour promouvoir des produits industriels (des images publicitaires), sont réutilisées pour composer un discours critique sur la société de consommation, elles sont déterritorialisées de leur discours publicitaire et réinsérées dans un nouveau discours « non-publicitaire ». Caroline Martel réutilise des films d'entraînement de compagnies de téléphone pour dénoncer de ces dernières envers les opératrices. Les images originellement institutionnelles sont « défonctionnalisées » afin d'être utilisées contre l'institution. Dans le film *La Mémoire des Anges*, Luc Bourdon reprend des images d'un téléjournal qui montrent la destruction d'anciens bâtiments et le supposé développement de Montréal, pour ajouter un commentaire critique à son film sur l'arrivée du progrès en ville. Encore ici, les images sont déplacées de leur contexte original pour illustrer une idée de nature opposée à celle qu'elles étaient censées diffuser originellement.

Selon leur théorie, l'objet déterritorialisé se reterritorialise dans son nouveau contexte. Cette deuxième étape du processus de métamorphose de l'objet est très intéressante, puisqu'elle se réfère aux traitements donnés à l'image lors de sa réinsertion dans un nouveau discours. Il y a plusieurs façons d'adapter ces images d'archive dans un nouveau récit pour qu'elles acquièrent un nouveau sens. On peut citer les ralentis, les arrêts sur image, les accélérés, les inversions, les répétitions, les changements de coloration, etc. Caroline Martel utilise dans son film *Le Fantôme de l'Opératrice*, par exemple, une séquence au négatif des travailleuses qui apparaissent joyeuses dans un parc où elles pratiquent de la gymnastique. Les images passent par au moins deux types de reterritorialisation. Le premier est la mise au négatif, qui peut représenter une inversion des valeurs exprimées originellement par l'image (soit, avant sa déterritorialisation) – c'est-à-dire qu'au lieu de la joie, l'esprit de groupe, le bien-être, on voit exprimés par ces plans au négatif la tristesse, l'individualisme, et le

désespoir. La deuxième est la voix *off* du fantôme créé par Martel, qui nous raconte que les images des activités des jeunes femmes étaient utilisées pour des campagnes de relation publique de la compagnie, en exprimant la douleur de celles qui se sont senties exploitées, en tant que femme, par cette industrie.

Pour la plupart des cinéastes du *found footage*, le son est effectivement un élément-clé dans le processus de reterritorialisation des images trouvées. Cela s'explique en partie parce que le son reste un élément entièrement manipulable par rapport aux prises de vues recyclées – faites par d'autres réalisateurs, ou même des amateurs, et pour lesquels le cinéaste ne dispose que d'un contrôle au montage. En opposition aux images, le son est très souvent homogène dans un film de *found footage*, et la bande sonore est en générale composée afin d'accompagner telle ou telle séquence du film. On peut dire que l'élément le plus fort dans la reterritorialisation des images des opératrices dans le film de Martel est cette voix *off* du spectre, qui unifie les images hétérogènes sous un même discours.

Martel voulait partager avec le public son indignation contre la suppression des téléphonistes au fil des années. Elle désirait avant tout rendre la voix aux opératrices :

[Je] ressentais fortement que la contribution des téléphonistes à la réalité et à l'imaginaire du 20e siècle devrait être connue et reconnue. Elles ont été à la base de la constitution du monde « réseauté » et mondialisé dans lequel nous vivons aujourd'hui – le « progrès technologique » ne s'est pas produit sans elles !
(Legendre 2009 : En ligne)

De là vient le format que la cinéaste a choisi pour son film : le témoignage fictif d'une opératrice inventée qui raconte l'histoire de sa propre disparition. Ainsi, c'est à partir du montage sonore que Martel fait sentir que toutes ces images trouvées étaient sous l'influence d'un seul sujet : une voix qui parle au « Je », et qui, en parlant au « Je », se désigne comme l'un des personnages visibles sur l'écran. Le discours à la première personne du fantôme

confère un nouveau sens aux images ce qui est propre de cette opération de reterritorialisation. Par exemple, les séquences de tests réalisés avec les téléphonistes et des entraînements pour raccourcir et améliorer leur prononciation gagnent une toute autre dimension quand on apprend par la voix du fantôme que les jeunes filles ont servi de cobayes au développement d'appareils convertisseurs de la voix humaine en code numérique : le même appareil qui a provoqué quelques années plus tard l'extinction des opératrices elles-mêmes.

Pour Christian Marclay, le son est encore plus décisif en ce qui concerne le processus de transformation des images reprises à partir de grands classiques hollywoodiens. Marclay compose de véritables symphonies audiovisuelles à partir du son original des images. Dans *Telephones*, Marclay déterritorialise plusieurs séquences de films américains dans lesquelles on voit un téléphone qui sonne, quelqu'un qui répond, un personnage qui compose un numéro ou attend en ligne, parle, écoute, etc. Retirés de leur contexte original, ces plans de gestes considérés banals deviennent les notes musicales de la symphonie de Marclay, c'est-à-dire que la reterritorialisation de ceux-ci se donne en fonction du son propre à chaque plan. *Telephones* est une pièce cinématographique musicale très rythmée composée d'extraits de conversations et de bruits synthétiques d'appareils téléphoniques. Les fils et les conversations s'entrecroisent et donnent naissance à cette symphonie moderne et curieuse créée par l'artiste.

En général, le son est associé à d'autres éléments capables de reterritorialiser l'image. La musique de Tibor Szemző sert à donner une charge plus dramatique aux images de *Angelo's Film* (1999), œuvre de Péter Forgács. Mis à part la musique instrumentale, le cinéaste interfère directement sur les plans pour construire son récit, par exemple en utilisant des phrases informatives telles que « *Our filmmaker Angelos Papanastassio...* » ou « *... The*

Athenian patrician who filmed the Nazi atrocities through the war at the risk of his own life », en surimpression sur le plan d'un homme à l'aise aux côtés de ses amis, dans la première séquence du film. Ces images sont déterritorialisées – sorties de leur contexte original d'images de famille – pour être reterritorialisées en tant que documents historiques, témoins des atrocités du nazisme pendant la Deuxième Guerre mondiale en Hongrie.

1.2.3 – Produit nouveau, matériau ancien – la question de la résistance du matériau

Une petite révision de ce que nous avons vu du processus de fabrication du *found footage* jusqu'à présent nous indique que : (1) le matériau réutilisé appartient au champ des archives audiovisuelles, ce que l'on a compris comme étant tout l'univers enregistré par l'homme en différents supports jusqu'à nos jours ; (2) ce matériau passe nécessairement par une métamorphose fondée sur un double mouvement, sa déterritorialisation du discours original et sa reterritorialisation dans un nouveau discours. Nous arrivons donc à la dernière partie de ce processus, où l'on a finalement le produit recyclé : un produit nouveau fait de l'ancien matériau. C'est à ce point que l'on atteint l'une des plus importantes particularités du recyclage : la résistance du matériau, ou ce que l'on pourrait appeler symboliquement de « sa mémoire ».

On ne pourrait pas réduire le processus du recyclage au choix du matériau et au déplacement et à la réinsertion de l'objet recyclé dans un nouveau discours. Ceci parce que cet objet garde en lui une essence qui résiste au processus, un passé qui lui appartient et qui l'accompagne dans la déterritorialisation et la reterritorialisation. Dans l'article *Entre mémoire et oubli. Fin du sens ou fin d'un sens ?*, Martha Khoury discute cette propriété de la matière recyclée d'appartenir à la fois à un nouveau et à un ancien discours :

« Le recyclage et la réutilisation reposent non seulement sur une altération de la matière, mais aussi sur le mouvement. L'objet est déplacé : il est en mouvement d'un état à un autre et aussi d'une culture à une autre. L'altération de la matière permet à l'objet de se dégager d'une chaîne signifiante pour se mettre en connexion avec d'autres issues possibles. Le sens ne semble plus strictement relever du passé ou du présent, ni de la mémoire ou de l'oubli. [...] L'objet est tel un point connecté à une courbe portant toutes les variations, les intersections et les réunions. [...] Recycler ou réutiliser un objet consiste aussi à le mettre au croisement de plusieurs discours » (Khoury 1996 : 335).

Si d'une part, il est impossible de recycler sans effectuer un déplacement du matériau, sans le retirer de son cadre d'origine, le déterritorialiser ; d'autre part, la résistance du matériau recyclé est vitale pour le produit final. Sans elle, le procédé ne serait pas appelé un recyclage. L'objet ne peut pas être complètement nié. Une des conditions à cette métamorphose est la présence, même si transformée, du matériau recyclable dans le produit final. Dans un procédé de recyclage, le matériau garde toujours quelque part sa mémoire. Selon Martha Khoury, « s'il y a oubli, dans un sens négatif, quand il y a effacement total ou violent de la mémoire, de toute trace, ceci n'est pas le cas dans le recyclage ou la réutilisation, car la matière originare n'est pas détruite mais transformée ou métamorphosée » (Idem : 333-334).

C'est à la résistance du matériau que beaucoup de théoriciens attribuent la nature même du recyclage, et mesurent l'efficacité et la qualité de ce procédé. C'est par la résistance du matériau qu'un processus de recyclage se différencie d'un procédé industriel commun, c'est aussi grâce et à cause de la résistance des images du passé, que le *found footage* peut être considéré comme la forme la plus symbolique d'un processus de recyclage au milieu audiovisuel. Selon Silvestra Mariniello, « le matériau n'est pas un objet figé, manipulable, sans qu'il y ait résistance et contamination de sa part, il est plutôt une série de relations » (Mariniello 1996 : 17). Quand l'artiste tente de manipuler l'objet en effaçant ses traces, il tombe fatalement dans une pauvreté artistique, qui méprise ce que l'art du recyclage a de plus cher. Dans son article, l'auteure sous-entend que c'est justement en évitant l'effacement du passé, que s'évite également la banalisation du matériau recyclé.

Cette vision est aussi partagée par Walter Moser. Dans son article *Le recyclage culturel* (1996 :21-49), le théoricien fait une analyse de deux œuvres apocalyptiques (*L'illusion de la fin ou La grève des événements*, de Jean Baudrillard publié en 1992; et *Le Naufrage du siècle*, de Régine Robin, daté de 1995) sur la fin de l'Histoire et de la Culture attribuées aux pratiques anthropophagiques des cultures postmodernes. Le moment définitif de cette « crise de l'Histoire » serait donc la culture du recyclage. Selon l'auteur, le recyclage peut être à la limite de cette crise, mais n'en est pas sa cause. Il existe plusieurs formes de la pratique du recyclage, des plus banales aux plus complexes. Et c'est justement quand la pratique se banalise, quand la résistance du matériau est cachée ou mal menée que l'on tombe dans la pauvreté artistique, affirme Moser.

[C'est quand] les matériaux recyclés sont détachés de leur ancrage spatio-temporel, quand la reprise reste superficielle et donne dans le simulacre, quand elle ne participe plus du travail de l'histoire, quand le vrai travail de deuil ne se fait plus, quand la négation critique n'est plus supportée par le matériau manipulé, quand l'effort de perlaboration manque, que la crise éclate et la fin est proche (Idem : 33).

Or, ce que nous tentons de démontrer tout au long de ce travail est que le *found footage*, comme concept, appartient à l'autre extrême de cette ligne de la réutilisation matérielle. La résistance du matériau « image-du-passé » est telle dans un film de *found footage* que l'on compte avec la présence physique de ces images d'archive, ou bien avec la rephotographie de ces images en numérique. Le fait est que les images d'archive sont essentiellement rallumées dans ces films, et que la présence du passé est intrinsèque à un film de ce genre. On peut dire que l'une des plus grandes motivations de ces cinéastes-artistes est justement une angoisse, une mélancolie, une curiosité envers le passé des gens, des images, du monde.

Cela veut dire que les cinéastes du *found footage* tiennent toujours compte de la provenance des images d'archive utilisées dans leurs films. Le passé des images reste actif dans le processus de construction du récit, que ce soit à travers les informations historiques ou bien les marques du temps que ces images portent. Il existe un effort pour que la matière « image-du-passé » ne soit pas transparente mais, au contraire, pour qu'elle se donne à voir, pour qu'elle ajoute des commentaires et de la valeur temporelle, documentaire et historique aux œuvres.

Par exemple, le cinéaste Bill Morrison avait l'intention de rendre hommage aux commencements et à l'évolution de l'art cinématographique avec son film *Decasia* (2002). Morrison cherchait parmi sa collection des images qui donnaient cette idée de début : le lever du soleil, la naissance d'un bébé, le printemps. Entretemps, Morrison choisit de reprendre des images qui, en plus de la métaphore du commencement, datent effectivement des premiers temps du cinéma, parmi lesquelles figurent des dégradations, des détériorations, des traces de l'action du temps sur la pellicule. *Decasia* devient une œuvre conceptuelle, riche esthétiquement et historiquement, puisqu'elle valorise et tourne autour de la résistance de son matériau original : les images d'archive qu'évoquent le début des temps, qui portent des traces du temps, et qui datent effectivement des années 1900 à 1920. La valeur historique et esthétique des images du passé est au centre de la création de Morrison.

On peut dire que les cinéastes qui travaillent chimiquement la décomposition filmique, comme Jürgen Reble et Karl Lemieux, valorisent la matière plus que le contenu des images reprises. C'est la pellicule filmique qui est poussée à la limite et résiste en tant que matériau dans les films *Stadt in Flammen* et *Western Sunburn*, réalisés respectivement par les deux artistes et que nous avons abordé précédemment. Les cinéastes ont pour intention d'exhiber la

matière première du cinéma, exposer sa fragilité, sa capacité de transformation et sa résistance face aux provocations chimiques qu'ils exécutent. C'est à partir de la décoloration, des égratignures et de la carbonisation que se donne la valorisation visuelle du matériau original au cinéma, la pellicule nitrée. La résistance, ou la mémoire de ce matériau, fait voir ce qu'elle est réellement : une feuille de matière plastique recouverte d'une couche sensible à la lumière. Bien entendu, le contenu des films n'est pas sans connexion avec les œuvres des cinéastes. *Stadt in Flammen* est réalisé à partir de la copie super 8 colorée d'un film de série B du même nom, soit « villes en flammes » dont il ne restait que les séquences d'action, et qui traitait, évidemment, d'un énorme incendie. *Western Sunburn* indique grâce à son titre le genre de film que Lemieux réutilise pour effectuer sa performance *live* : une copie 16 mm d'un western des années 1940-1950.

Finalement, on peut dire que le film de Ken Jacobs, *Tom, Tom, the Piper's Son*, est un cas emblématique en ce qui concerne cette question de la résistance du matériau. Le cinéaste remonte au complet le film recyclé de même nom dans les dix premières et les dix dernières minutes de son œuvre. Ken Jacobs discute à partir de son film la représentation du mouvement au cinéma, c'est pourquoi son montage de *Tom, Tom, the Piper's Son* décortique les actions des personnages en les ralentissant, les répétant, les inversant tout au long des 70 minutes de film. Voir la version originale au complet du film recyclé permet au spectateur de connaître le point de départ pour les réflexions de Jacobs, tout comme de ressentir encore plus ses expériences filmiques – puisque nous connaissons la totalité du mouvement que tel ou tel personnage exécutera par la suite. Dans ce cas, la résistance du matériau est totale, elle appartient et construit le produit final, le réalisateur compte avec l'objet original pour faire passer son idée, pour démontrer son propos. Nous ne sommes pas dans le plagiat, ou dans la fraude, mais dans une analyse rigoureuse des mouvements

cinématographiques qui a besoin d'exposer son objet filmique tel qu'il est et de revenir sur lui pour mieux le comprendre.

La mémoire ou la résistance du matériau est de cette façon fondamentale au processus de recyclage filmique du *found footage*. C'est grâce à la résistance que les images touchent à une double temporalité localisée au croisement du passé auquel elles appartiennent et du présent auquel elles sont remontrées. C'est dans l'affrontement entre ce qu'elles représentaient avant et ce qu'elles expriment maintenant que réside la richesse de ces œuvres. Le processus de transformation n'est pas ici celui d'un effacement, d'un oubli de ce que fut l'image, mais plutôt celui de la valorisation, de l'accentuation de la matérialité de l'image ou des composantes historiques et documentaires des archives filmiques.

2. Le *found footage* et ses influences artistiques

Dans ce deuxième chapitre, notre analyse se penche sur les pratiques artistiques (en littérature, dans les arts plastiques et au cinéma) qui ont influencé plus ou moins les cinéastes du *found footage*. Nous proposerons une promenade au sein de l'art et de l'expérimentation filmique afin d'y retrouver les traces de notre objet d'étude, le *found footage*.

Ensuite, plus particulièrement, nous nous attarderons sur trois précurseurs et artistes du film d'images trouvées qui sont contemporains entre eux et qui ont influencé de façon importante les cinéastes de leurs milieux, respectivement en Autriche, aux États-Unis et au Canada. Ils sont représentants des écoles de *found footage* les plus importantes et ont maîtrisé la technique du collage audiovisuel avant que le mouvement du *found footage* ne s'affirme. Il s'agit de Peter Kubelka (né en mars 1934), Bruce Conner (1933-2008) et Arthur Lipsett (1936-1986). Lipsett, par exemple, fut l'un des premiers à travailler le choc entre photogrammes, qui marque d'un rythme frénétique ses films, expérience mal comprise à son époque, mais largement reprise par les productions d'aujourd'hui.

2.1 – Des mouvements artistiques qui précèdent le *found footage*

2.1.1 – *Found footage* et littérature

Dans un premier temps, nous explorerons les prémisses du *found footage* dans la littérature, en nous concentrant en particulier sur l'œuvre de Charles Baudelaire puisque, comme nous l'avons vu au premier chapitre, cet écrivain marque le commencement de la modernité dans les œuvres littéraires, se rapprochant ainsi des concepts du cinéma moderne décrits par Deleuze et présents dans le *found footage*.

Beaucoup de théoriciens, tel que Walter Moser par exemple, accordent à Baudelaire un grand pouvoir de transformation de la pensée artistique. Sa production est marquée par une description du quotidien des habitants des grandes villes, pour la première fois reproduit de façon réaliste dans un texte littéraire. Baudelaire fait des lieux quelconques, des personnages marginaux et des côtés obscurs de la métropole urbaine le sujet majeur de son œuvre. Son regard sur la ville peut être comparé à celui qui prédomine au cinéma à peu près cent ans plus tard, quand les principaux éléments d'un film sont les petites actions du quotidien, les personnages communs, et les espaces quelconques – identifiés par Deleuze comme étant des éléments du cinéma moderne. Pour Walter Moser, en privilégiant les objets, les personnages et les lieux marginaux des grandes villes, Baudelaire rapproche pour la première fois l'œuvre d'art du « déchet » (Moser 1998 : 89-109) – dans ce cas, les objets qui restaient par principe éloignés du milieu artistique. D'après Moser, ce rapprochement réalisé par Baudelaire fut le point de départ pour les œuvres recyclées appartenant à l'actualité culturelle postmoderne.

En tant que forme de recyclage audiovisuelle typique du cinéma moderne, le *found footage* manifeste des particularités susceptibles d'être associées à la poétique de Baudelaire. Premièrement, nous pouvons citer les *found footages* faits à partir d'archives quelconques – films d'entraînement, industriels, éducatifs, etc. – et les *found footages* fabriqués à partir d'images en décomposition. Dans les deux cas, par des prises de vues « marginales » au cinéma, des sorte de « déchets filmiques », laissés généralement de côté par l'industrie cinématographique.

L'œuvre du hongrois Péter Forgács peut servir comme exemple de *found footages* contemporains qui suivent les bases baudelairiennes, où paysages et personnages marginaux

sont rallumés au cinéma. Dans la plupart des cas, les personnages de Forgács sont des hommes et des femmes anonymes ayant vécu entre les années 1930 et les années 1940 dans des paysages dévastés par la Seconde Guerre mondiale. Par exemple, dans les films *Free Fall* (1996) et *Class Lot* (1997), Forgács reprend les archives particulières de la famille de György Peto, un musicien juif hongrois qui acheta sa caméra super 8 en 1937. *Free Fall* montre petit à petit l'augmentation de la tension que vivent les membres de la famille Peto dans la ville de Szeged face à la montée du nazisme et après l'imposition des lois spéciales anti-juives adoptées avant la guerre. À chaque promenade en famille, nous observons les tentatives de Peto pour minimiser les peurs et angoisses de ses proches face à la nouvelle réalité antisémite. Dans *Class Lot*, la femme de György Peto donne naissance à leur premier fils, en septembre 1943. Dès les premières images du bébé, on apprend par la voix *off* que l'enfant et son père sont morts dans un camp de concentration un an plus tard, en novembre 1944. La phrase contraste avec la beauté des séquences enregistrées par György Peto, qui montrent un père plein d'espoir pour le futur et d'amour envers son fils, malgré les changements catastrophiques apportés par l'arrivée des troupes d'Hitler en Hongrie.

Cet aspect documentaire du *found footage* rejoint également un certain principe de réalité naturel présente dans l'œuvre de Baudelaire. C'est-à-dire que la matière première pour le texte *Le peintre de la vie moderne* est la ville que l'écrivain fréquentait lui-même, avec les bars, les maisons de prostitution, et les personnages décadents qui l'entouraient. De la même façon, dans les films de Péter Forgács, sont mises en scène des images réelles de la ville de Szeged dans les années 1930-1940, et des personnages qui ont réellement souffert du nazisme.

Pour Éric Méchoulan, c'est grâce à cette capacité de « révéler » la réalité que Charles Baudelaire est considéré l'un des principaux écrivains de la littérature moderne. Selon Méchoulan, Baudelaire donne vie à des conceptions modernes de l'œuvre et de l'artiste : « l'art qui fait apparaître le temps » et « l'artiste qui fait de l'instant une durée » (Idem). La littérature de Baudelaire est ainsi capable de « geler » le présent qu'il a vécu, et de l'éterniser en forme d'art. En pensant au *found footage*, nous pouvons dire qu'il a cette capacité d'appréhender le temps à travers les registres historiques du passé remis en lumière, ou bien à travers la dégradation des photogrammes, signe du temps qui passe, comme c'est le cas dans *Decasia* de Bill Morrison.

2.1.2 – *Found footage* et arts plastiques

Une hypothèse très intéressante avancée par Walter Moser est qu'il y ait une similitude entre l'art postmoderne d'aujourd'hui et une esthétique postromantique conçue par Wilhelm Hege lors de la décadence du romantisme. Le philosophe allemand a vécu le déclin de l'art romantique et supposé un art qui n'appartiendrait ni à l'idéal classique ni au romantique, et qui, selon Moser, aurait des caractéristiques très proches de l'art postmoderne. Le mouvement romantique avait deux axes : d'un côté l'extrême subjectivisme et de l'autre le réalisme. Hegel prévoit entretemps un nouveau régime opposé à ces deux tendances majeures du romantisme, ni lié au subjectivisme, ni au réalisme, mais « détaché de tout ancrage historique, culturel et politique » (Idem : 24). Cette nouvelle forme d'art qu'Hegel appelle le postromantique, appartiendrait à l'ordre du ludique, où règne l'hétérogénéité artistique résultant d'une totale circulation et disponibilité des matériaux et de la liberté absolue de manipulation des matériaux par l'artiste. Cette conjonction de disponibilité de matériaux et

artistes qui agissent selon leur génialité arbitraire correspondrait à notre actualité artistique culturelle.

Le *found footage* s'inscrit dans le cadre de cet art postromantique supposé par Hegel en ce sens où les conditions premières de son existence sont précisément la disponibilité de matériaux et la liberté de manipulation de ceux-ci. Nous verrons au troisième chapitre que l'arrivée du numérique donne un nouveau souffle au mouvement justement parce qu'il touche à ces deux points fondamentaux pour la fabrication des films de *found footage*. Avec la technologie numérique, une énormité d'images d'archive sont disponibles sur le web, et les nouveaux logiciels d'édition facilitent largement le travail de manipulation des images en mouvement. Cette nouvelle donnée a fait augmenter sensiblement le nombre de films d'images trouvées en ligne, ce qui donne naissance au phénomène des *mashups*, ces *found footages* numériques faits par des amateurs et disponibles sur l'Internet.

Matériellement plus proche des techniques du recyclage et du *found footage*, le mouvement artistique Dada (qui s'étend à la littérature, la photographie, la peinture et le cinéma) fut l'un des plus emblématiques à s'interroger sur le concept propre de l'art et à travailler effectivement la déterritorialisation et l'assemblage d'objets d'origines diverses. Le dadaïsme surgit presque simultanément en Suisse, France et en Allemagne et se répandit très rapidement jusqu'en Amérique du Nord. Le nonsense et le hasard étaient des prémisses à des œuvres fondées sur la contestation de toute valeur antérieure, à commencer par celles de l'art et de la littérature. La création du Cabaret Voltaire, à Zurich en 1916, par le poète Tristan Tzara, le peintre Jean Arp et les écrivains Hugo Ball et Richard Huelsenbeck marque le début de ce mouvement qui aura comme plus grand représentant l'artiste français Marcel Duchamp. Les œuvres dada incluent des performances artistiques audacieuses pour l'époque, comme les

poésies faites de « détritux verbaux »(Moser 1998 : 94), ainsi que des collages réalisés avec des objets divers (bois, déchets, etc.), des photomontages, et les fameux *readymade* qui questionnent les limites de l'art, tel l'urinoir signé par Duchamp (*La Fontaine*, 1917).

La mise en abyme du moyen d'expression – soit de l'art et de la littérature par le dadaïsme – est l'un des points en commun avec le *found footage*, qui cherche les limites de l'art cinématographique, souvent en questionnant les paramètres déjà établis par le régime classique et menant jusqu'à leurs limites ces présupposés. Le collage et le photomontage sont deux autres pratiques partagées par le dadaïsme et le *found footage*, comme il travaille lui aussi avec la fragmentation et l'assemblage de matériaux hétérogènes (déchets inclus). Par ailleurs, le *readymade* partage avec le *found footage* la déterritorialisation d'objets et la valorisation artistique d'objets quelconques, comme nous avons vu avec les images détériorées de certains films de notre corpus.

Un autre mouvement artistique daté des années 1915 à 1920 a également influencé directement les artistes du *found footage*, notamment par rapport aux techniques de montage. Le constructivisme russe s'insère dans le cadre des mouvements idéologiques révolutionnaires soutenus par Maïakovski et le futur chef communiste de l'URSS, Vladimir Ilitch Oulianov, plus connu sous le nom de Lénine. L'abolition de la propriété privée des objets et des concepts était l'une des prémisses du mouvement. L'art doit être au service de la révolution, fabriquer des œuvres pour le peuple et non plus au service de ses classes les plus riches. Il n'y avait plus de hiérarchie entre les différentes formes d'art, puisque peinture et sculpture étaient considérées comme des formes de construction, et non plus de représentation – ainsi que l'architecture et le design. Il n'existait pas, pour les constructivistes, d'art mineur

ou majeur. En tant que forme visuelle, une chaise devait être aussi importante et fonctionnelle qu'une sculpture, et vice-versa.

Les affiches de propagande fabriquées à partir de l'assemblage d'images sont les œuvres les plus connues du constructivisme. Faites avec des collages de photos, de dessins, de journaux et d'autres matériaux imprimés, les affiches avaient pour fonction de construire ce nouveau monde révolutionnaire. Entre les artistes les plus connus, il y a El Lissitzky et Alexandre Rodtchenko. L'art avant-gardiste russe a grandement influencé plusieurs mouvements artistiques. Les cinéastes du *found footage* à travers leur esthétique fragmentée, l'hétérogénéité des matériaux utilisés, leur composition asymétrique, les surimpressions, et les photocollages témoignent de cette influence.

2.1.3 – *Found footage* et cinéma expérimental

Pour mieux comprendre les influences des mouvements du cinéma expérimental qui précèdent le *found footage*, nous avons choisi pour assise le livre de l'historien américain P. Adams Sitney, *Le cinéma visionnaire : l'avant-garde américaine*, la Bible du cinéma expérimental fait en Amérique du Nord depuis les années 1940. Adams Sitney a non seulement aidé à classer ces films et artistes – en repérant des points communs entre eux – mais il a aussi contribué de façon fondamentale à la compréhension de cet objet « amorphe, inconnu, et mystérieux » qu'était le cinéma expérimental.

Le livre d'Adams Sitney écrit en 1968 porte sur les premières années du cinéma indépendant aux États-Unis, période qui comprend plus ou moins trente ans, de 1943 à 1968 (il s'agit ici de l'édition française). Ce mouvement cinématographique, en égard de l'industrie

hollywoodienne, était alors encore inconnu du public et ne commença à atteindre une certaine visibilité qu'à la fin des années 1960, notamment à travers les écrits de Sitney qui témoignent de l'intérêt croissant des universitaires pour le cinéma indépendant. Ce que le critique a convenu à l'époque d'appeler l'avant-garde américaine, a été également connu sous le nom de « nouveau cinéma américain » (à cause de la Nouvelle Vague française), ou encore de « cinéma visionnaire », avant qu'il ne soit connu en tant que cinéma expérimental. Dans son livre, Sitney classe les cinéastes à partir de motifs historiques qui aident à structurer théoriquement l'histoire de ce genre cinématographique. Bien que les cinéastes ne pensaient pas selon les catégories établies par Sitney lorsqu'ils réalisaient leurs films, ses définitions ont permis d'identifier certaines tendances qui ont dominé dans le cinéma expérimental américain depuis ses débuts.

Faisons alors une petite promenade au sein de l'art expérimental cinématographique des États-Unis et du Canada à la lumière de l'étude de Sitney, et ce, afin d'identifier des rapports possibles entre les mouvements du cinéma expérimental (antérieures au *found footage*) et le *found footage* lui-même.

2.1.3.1 – Le cinéma de transe de Maya Deren

Parmi ce qui contribue à la naissance du cinéma expérimental américain, mentionnons la fuite hors d'Europe de plusieurs artistes et intellectuels pendant les années 1920 vers les États-Unis, qui devenaient ainsi le plus récent centre de production artistique international. La cinéaste Maya Deren, d'origine ukrainienne, a par exemple immigré en 1922 à New York avec ses parents, alors qu'elle n'avait que 5 ans. C'est en grande partie grâce à cette « muse »

du cinéma d'avant-garde américain que l'on doit le développement du cinéma expérimental aux États-Unis et au Canada.

Formée en journalisme et en art, Maya Deren commence depuis les années 1940 à exploiter les possibilités créatives du cinéma à travers des petites compositions très complexes du point de vue de la forme. *Meshes of the Afternoon*, sa première expérience, date de 1943 et accumule une série d'éléments qui marquent tout le travail de l'artiste : les références au vaudou, le symbolisme, le féminisme, la mort, la perte de la virginité. Adams Sitney appelle les œuvres de cette artiste « films de transe ».

Mais c'est la structure formelle créée par Maya Deren qui inspire le plus les cinéastes du *found footage*. Deren maîtrise très bien les techniques cinématographiques qui permettent de réaliser des dédoublements du temps – ce qui confère à ses œuvres une temporalité ambiguë. Dans ses écrits, l'artiste affirme que cette manipulation « intelligente » du temps et de l'espace est la grande spécificité du médium cinématographique, et encourage ses amis cinéastes à la pratiquer. Avec sa théorie sur *l'extension de l'espace par le temps et du temps par l'espace*, Maya Deren (1960 : 93) réalise des séquences magiques aux yeux des spectateurs de l'époque.

L'artiste compresse le temps et prolonge l'espace à partir de la continuation du mouvement d'un personnage en plans différents – par exemple, dans les faux raccords du film *At Land* (1944), quand le personnage de Maya Deren fait un premier pas sur la plage, un deuxième dans la forêt, et un troisième sur une table. Inversement, la cinéaste prolonge le temps en « allongeant » l'espace à partir de la répétition de l'image du saut d'un danseur en

Ritual in Transfigured Time (1946), par exemple, nous donnant l'impression que le personnage s'envole.

Ces manipulations intelligentes du temps et de l'espace exploitées par Maya Deren sont retrouvées chez plusieurs cinéastes du *found footage*. Elles caractérisent l'un des mécanismes les plus utilisés pour faire communiquer des images hétérogènes, qui n'ont pas de lien direct entre elles. Dans *La Mémoire des Anges* (2008), le cinéaste Luc Bourdon manipule l'espace et du temps tout le long du film pour construire un lien temporel et spatial entre les images de la ville de Montréal issues de différentes périodes historiques (des années 1940 jusqu'aux années 1960). Le cinéaste met l'accent sur ces faux raccords, en reliant des images en noir et blanc à des images colorées, ce qui confère un effet moderne et poétique à son montage. Par exemple, dans la séquence des fêtes de fin d'année, un plan d'un enfant en noir et blanc qui essaie d'accrocher une étoile au bout d'un sapin de Noël est suivi d'un plan coloré d'une main qui installe l'objet décoratif à l'extrémité de l'arbre, deux actions qui n'appartiennent pas à la même temporalité. Le cinéaste utilise également des faux raccords dans le regard pour manipuler l'espace – dans un certain passage, un peintre qui se promène dans la rue regarde en haut (plan en noir et blanc), et le plan suivant est celui d'une sculpture en couleurs. Aussi, une séquence de hockey montre l'équipe des Canadiens de Montréal en images colorées intercalées à des plans du public, en noir et blanc.

2.1.3.2 – Le cinéma lyrique de Stanley Brakhage

Un deuxième moment du cinéma expérimental montre toute l'influence de la poésie postromantique et de la peinture expressionniste sur les films *undergrounds* américains (Sitney Adams 1978 : 15). Les films des années 1930 et 1950 appelés *lyriques* par le critique Adams

Sitney avaient pour principe une approche très subjective du réel, où le cinéaste devenait le protagoniste de son propre film derrière la caméra. Inspiré par la technique du *dripping* de Jackson Pollock, Stan Brakhage réalisait des mouvements intenses de caméra lors du tournage de ses films. *Window Water Baby Moving* (1959) est un film de Brakhage qui capture en gros plan, caméra à la main, la naissance de son premier enfant. La caméra subjective, la surimpression des images cinématographiques et les génériques gravés à même la pellicule, ces éléments présents dans ce film expérimental réapparaissent chez les artistes du *found footage*.

Le court-métrage *Supermemorias* (2009) est un exemple de cette « fusion » entre le cinéma expérimental lyrique et le *found footage*, en ce sens où le film réutilise des images amatrices très intimes et subjectives, comme celles de la naissance du réalisateur Danilo Carvalho tournées maladroitement par son père dans les années 1970 et qui composent la première séquence du film. Le film réunit des centaines de bobines de super 8 appartenant à des familles de Fortaleza, ville située dans le nord-est du Brésil, qui offrent une expérience sensorielle, sonore, et visuelle très intense. Les tremblements de la caméra (résultat de la caméra à l'épaule) sont valorisés, tout comme le sont les images floues, surexposées, sous-exposées et décadrées. Le film ne suit pas une logique narrative. Il s'agit plutôt d'une poésie onirique accentuée par une bande sonore très subtile, pleine de silences et de distorsions sonores. Par exemple, dans une séquence composée de plusieurs plans tirés d'anniversaires, un souffle intense du vent se fait entendre pendant que des enfants soufflent les bougies de leurs gâteaux.

Les surimpressions et les interférences sur la pellicule, repérées dans le travail de Brakhage, sont également présentes dans ce film. Le montage de *Supermemorias* est très

fluide, les images se transforment doucement au fur et à mesure que le récit progresse – il s’agit d’une promenade dans la ville de Fortaleza qui commence à l’aube et se termine à la nuit – grâce à l’enchaînement lent des plans en surimpressions les uns sur les autres. Danilo Carvalho a provoqué des dégradations sur quelques photogrammes, en accentuant les traces naturelles du temps, pour construire une séquence poétique faite uniquement d’images détériorées. À ce moment, la bande sonore superpose des messages de membres de la famille de Carvalho laissés sur son répondeur.

Danilo Carvalho réalise également au montage une combinaison de plans par les différents tons de couleur des anciennes images, ce qui rejoint le travail d’un autre nom du cinéma lyrique, celui du cinéaste Bruce Baillie. Son film *Castro Street* (1966) est un bel exemple de montage fluide et complexe conçu par une série de fondus et de surimpressions entre plans dorés, jaunâtres, bleuâtres et en tons de rouge, ce qui confère un aspect poétique à l’atmosphère industrielle qu’il a choisi pour son film.

2.1.3.3 – Le cinéma structurel

Les films structurels, selon le critique Adams Sitney, ont pour but l’exploration maximale de la forme (structure) avec un accent mis sur la durée. La caméra fixe, les effets de clignotement, la rephotographie et l’effet de boucle sont parmi les éléments retrouvés ici. Il s’agit en fait de prolonger le temps pour que le spectateur ressente la durée de la projection. Le canadien Michael Snow fut le plus fertile des acteurs de ce mouvement, avec des films qui testent intensément l’endurance des spectateurs, comme *Wavelength* (1967) – une œuvre emblématique du cinéma expérimental, décrite brièvement comme un zoom en avant de 45 minutes dans un appartement de la ville de New York.

Le mouvement très lent du zoom avant, qui parfois effectue un mouvement arrière, dans un espace limité par des murs où pratiquement aucun évènement n'a lieu, cause une sensation angoissante chez le spectateur. Michael Snow conduit notre regard ailleurs que dans le « champ d'action » – par exemple, la mort d'un homme dans l'appartement reste à peine visible au spectateur. Les interventions sonores, spatiales et temporelles sont également troublantes. Elles confondent le spectateur : nous entendons des sons dont nous ne connaissons pas l'origine, et nous voyons des personnages qui agissent de façon étrange (comme la femme qui dit tranquillement au téléphone qu'elle n'avait jamais vu cet homme mort, et qui sort du cadre sans plus d'explication).

Le film fait référence à la culture pop à travers des filtres de couleur rose et jaune, et la chanson « Strawberry Fields Forever » des Beatles. Il s'agit d'une provocation visuelle et sonore, qui met en abyme les dispositifs cinématographiques – avec pour exemple le zoom en tant qu'élément plastique et non pas dramatique, comme c'est le cas à Hollywood ; et de la narration, moins importante dans ce cas que l'esthétique du film. La valorisation du Pop art, un mouvement irrévérencieux qui questionne les limites de l'art, nous indique les intentions provocatrices du réalisateur, qui a pour intention de jouer avec les prémisses du cinéma conventionnel.

L'engagement artistique ou politique est en effet une forte caractéristique du film structurel. En 1970, le cinéaste canadien David Rimmer utilise la répétition d'un unique plan trouvé pour mettre en question les conditions du travail, dans *Variations on a Cellophane Wrapper*. Il s'agit d'un même plan répété infiniment d'une travailleuse qui étend une feuille de papier cellophane dans une usine. L'image trouvée par le cinéaste canadien est multipliée

par une tireuse optique et reçoit comme traitement des couches de couleurs différentes et une bande sonore très moderne, un mélange de musique électronique et de bruits de lancements de missiles. Nous pouvons déduire par là que David Rimmer avait pour intention d'adresser une critique à l'exploration de la main d'œuvre et a établi une liaison entre le travail automatisé des petits ouvriers et celui des soldats américains au Vietnam.

On retrouve une énorme influence des films structurels dans le *found footage* d'aujourd'hui. Parmi les artistes qui conjuguent l'exploration maximale de la forme, l'insistance de la durée et les images trouvées, il y a le jeune cinéaste français Jean-Gabriel Périot. Dans *Les Barbares* (2010), Périot enchaîne plusieurs photos officielles de dirigeants politiques réunis ensemble (Barak Obama, Nicolas Sarkozy, Evo Morales, Luiz Inácio Lula da Silva, etc.), ainsi que des photos des premières dames (Michelle Obama, Carla Bruni, Marisa Letícia Lula da Silva, etc.), avec celles de soldats américains, en les glissant lentement de droite à gauche, de façon à voir sur l'écran les dirigeants et les militaires les uns à côté des autres. Au fur et à mesure que le film progresse, l'enchaînement des photos devient plus rapide et est intercalé par des gros plans de différents leaders de mouvements de rebellions en action. La critique ici est plutôt envers les autorités, mises toutes au même niveau, et la seule façon du citoyen de « se faire entendre » par elles, à travers la brutalité et la force.

Dans *200 000 Fantômes (Nijuman no borei)*, de 2007, Périot utilise également la technique de la rephotographie, cette fois d'images du Mémorial de la Paix de la ville d'Hiroshima, datées entre les années 1915 et 2006. Le film superpose des centaines de photos du monument historique, la seule structure qui a résisté à la bombe atomique de 1945. Les photos montrent la tour construite en 1915 avant et après l'attaque américaine, en superposant avec exactitude le monument sous différents angles et époques. Une musique lente accompagne le rythme du montage, et alterne des plans actuels avec ceux de la destruction

complète de ce qui entourait jadis le monument. Cette sorte d'album historique du mémorial suit une métrique typique du cinéma structurel.

2.2 – Trois personnalités du *found footage*

Dans ce chapitre sur les influences du mouvement expérimental, il nous paraît vital de citer trois cinéastes importants, qui ont développé des techniques de collage d'images et de sons ou bien inspiré et initié de jeunes cinéastes aux films d'images trouvées. Voyons alors les trajectoires artistiques de Peter Kubelka, Bruce Conner et Arthur Lipsett.

2.2.1 – Peter Kubelka et l'école autrichienne

L'importance de Peter Kubelka pour les cinéastes-artistes autrichiens est comparable à celle de Maya Deren pour les Américains. À l'âge de 21 ans, Kubelka réalise son premier film, *Mosaik im Vertrauen* (1955), et inaugure ce mouvement underground cinématographique qui perdure encore aujourd'hui en Autriche, et se consolide comme l'un des plus importants au monde dans le cadre expérimental. Peter Kubelka fut ainsi « précurseur et artisan de ce nouveau cinéma développé en Autriche à partir de 1955 » (Anker et Tscherkassky 1996 : 6).

Après la Seconde Guerre mondiale, Vienne est devenue le centre d'un mouvement radical à l'encontre des anciens modèles traditionnels. Les manifestations novatrices apparaissaient dans les arts, la politique, l'architecture, la philosophie, la psychanalyse, entre autres formes d'expression de la pensée. Les expériences audiovisuelles du jeune Peter Kubelka sont nées de cette tentative de rupture avec les présupposés cinématographiques,

c'est-à-dire d'un questionnement sur les conventions adoptées auparavant par les grandes écoles de cinéma. Kubelka avait pour principe le refus des techniques d'Hollywood qui rendaient approximative l'expérience cinématographique de notre perception du réel – par exemple à travers le montage classique : linéaire, continu et transparent. Il divergeait également des principes du cinéma documentaire, le cinéma, selon Kubelka, ne devait pas se baser sur la réalité (Ibid : 17).

Fils d'un musicien, Peter Kubelka a reçu une solide formation en musique, qui l'a poussé entre autres choses à un perfectionnisme extrême. D'après Peter Tscherkassky, un autre important cinéaste autrichien, Kubelka avait comme grande motivation au cinéma d'« égaler ses modèles en musiques – Bach, Schubert, Hauer » (Ibid : 16). La musique de ses maîtres lui paraissait bien plus évoluée dans leur forme que les films de son époque : « le film tel qu'il le connaissait lui apparut sans structure interne et logique. Ainsi Kubelka se mit à « réinventer son moyen d'expression » (Idem). À côté de son partenaire Ferry Radax, mais aussi d'autres artistes, notamment Kurt Kren et Ernst Schmidt Jr., Kubelka va diffuser avec ses films le radicalisme de cette génération qui s'apprêtait à déconstruire les dispositifs cinématographiques.

Son film *Arnulf Rainer* (1958-1960) est un bon exemple de ses ambitions artistiques. Il a provoqué un véritable choc pour les spectateurs de son époque. Il s'agit d'un court-métrage d'environ sept minutes où les seules « images » vues à l'écran sont le blanc, de la lumière projetée sur la pellicule, et le noir, fruit de l'obscurité du projecteur éteint. La bande sonore est également innovatrice : elle alterne des silences et des bruits provoqués par le projecteur. La variation entre plans noirs et plans blancs, silences et bruits du projecteur est faite dans un mouvement désynchronisé, rempli d'effets stroboscopique, ce qui ne donne pas

de possibilité au spectateur d'associer son et image. Le nom du film fait référence au peintre autrichien Arnulf Rainer, qui a écrit un traité internationalement reconnu sur l'art abstrait et indépendant.

Avec ces expériences, Kubelka réussit à émanciper la forme filmique de son contenu, en mettant en évidence les quatre éléments fondamentaux du septième art : la lumière, la pellicule, le son, et le projecteur :

Ce qui a été inventé dans ces films n'est rien d'autre que l'instauration du film en tant que forme artistique autonome. Avec l'émancipation de la forme du film d'un quelconque contenu, des éléments du film ont été séparés des rapports fonctionnels et établis en tant que matériau d'expression artistique en soi. Le niveau d'articulation de l'art moderne, au sein duquel aucune règle ne peut exiger un quelconque engagement, est atteint ici (Ibid : 17-18).

L'émancipation de la forme par rapport au contenu ouvre les portes pour le mouvement subséquent du *found footage*. C'est à partir de la « libération » de l'image cinématographique qu'il est possible de concevoir un film de *found footage*. L'acceptation d'anciennes images comme des objets manipulables, comme matière première du film, est à l'essence de ce mouvement. Comme nous l'avons vu, la fabrication du *found footage* passe par la « séparation des rapports fonctionnels des éléments d'un film » (de l'image et du son dans ce cas précis) pour les retravailler « en tant que matériau d'expression artistique en soi » (Idem). On reconnaît ici le principe de la déterritorialisation, le premier acte de la transformation d'un matériau : quand on le retire de ses origines, quand on le défonctionnalise. De plus, par définition, le *found footage* est un film de collage d'images préexistantes. C'est donc la forme, plus que le contenu, qui est élémentaire. Même si la résistance du matériau existe et est fondamentale dans le processus de construction du film d'images trouvées, c'est la forme qui détermine en première instance qu'est-ce que le *found footage*.

Kubelka a expérimenté lui-même l'incorporation des plans trouvés dans ses films. Avec Ferry Radax, il utilise cette technique de collage dans le tout premier film autrichien d'avant-garde *Mosaik im Vertrauen* (1955), où il insère des plans d'actualités. Ernst Schmidt Jr., un autre précurseur du cinéma expérimental d'Autriche, réalisa *Filmreste* (1966), celui-ci fait uniquement à partir de restes de films et de bandes son (composée d'extraits de programmes de radio, de poèmes dictés, et d'un accord de piano en *looping*). Mais c'est la troisième génération de cinéastes expérimentaux autrichiens qui explore intensivement le *found footage* dans sa forme.

Dietmar Brehm appartient à cette nouvelle vague du cinéma expérimental autrichien qui commence en 1975 et se caractérise par une multiplicité de styles filmiques. La technique du *found footage* a toujours fait partie de son travail : une compilation d'images tirées d'Hollywood, de films médicaux et de films institutionnels. Mais ce sont les films de l'artiste montés à partir d'extraits de films pornographiques qui marquent vraiment son style. Dietmar Brehm décompose les actions en libérant les images de leur fonction originale et en jetant lumière sur le regard du spectateur envers ces films (Ibid : 25).

Finalement, Martin Arnold est probablement le nom le plus cité quand nous parlons de *found footage* autrichien. Parmi ses films, *Pièce touchée* (1989) a eu beaucoup de reconnaissance : il a reçu quatorze prix internationaux et participé à d'innombrables festivals dans le monde entier. Le court-métrage de 16 minutes décompose une séquence d'à peine 18 secondes d'un classique de Hollywood. La séquence montre simplement un homme qui rentre à la maison, embrasse sa femme, pour ensuite sortir du cadre. Le remontage d'Arnold ne tient pas compte de la narration du film. Le cinéaste reprend la séquence et la travaille à des photogrammes près : il les répète, modifie leurs vitesses, les inverse et manipule le son

synchrone de la pellicule. La séquence banale gagne à partir de ce format intense, répété et dérangent à voir, une nouvelle importance. L'œuvre d'Arnold démontre qu'une séquence triviale d'un film d'Hollywood est chargée de signifiés appartenant à la culture américaine. Elle reproduit ainsi les mœurs et les croyances de ce pays, qui sont absorbés comme « message subliminal » par les spectateurs du monde entier.

Dans un film postérieur, *Passage à l'acte* (1993), le cinéaste utilise la même technique de décomposition du mouvement pour examiner en détails une séquence de petit déjeuner en famille extraite du film *To Kill a Mockingbird* (Mulligan, 1962), où le père est interprété par Gregory Peck. Dans ce cas, c'est l'autorité patriarcale de la famille bourgeoise qui ne passe pas au large de la caméra analytique d'Arnold. Cette fois, la voix des personnages est également remixée à partir de la répétition des plans, ce qui les fait répéter plusieurs fois le même son. Les mouvements répétés, accentués par les bruits de la porte, des pas enragés, et de la voix dure du père, démontrent également ici une sorte de combat entre les personnages.

On peut dire que la technique de Martin Arnold renforce la résistance du matériau « image cinématographique ». À travers la multiplication, la répétition, l'inversion, la fragmentation des plans, le cinéaste cherche dans les séquences les moins dramatiques des éléments clés appartenant à une certaine logique sociale nord-américaine. Nous pouvons dire que c'est notamment parce qu'il adresse une dure critique à l'encontre d'Hollywood que Martin Arnold jette la lumière sur l'école expérimental de cinéma autrichienne.

2.2.2 – Le *found footage* engagé de Bruce Conner

Aux États-Unis, le jeune Bruce Conner, formé en arts à l'Université du Nebraska, déménage à San Francisco en 1957, où il devient l'une des figures les plus importantes de la contre-culture locale. Sa première exhibition solo, à l'âge de 24 ans, combinait des peintures, dessins, collages et sculptures faits à partir d'objets trouvés dans les poubelles de la ville. Conner réalisait des œuvres complexes avec des vieux bas de femme, des roues de bicyclettes, des poupées cassées, des fourrures, des bijoux, de vieux canapés et de vieilles bougies qui complétaient ses dessins et ses peintures. Ses travaux sont déjà chargés d'érotisme et d'un fort impact sociopolitique, dénonçant la violence contre les femmes, la superficialité de la société de consommation, les tragédies de la guerre, ou encore la peine de mort. Des influences du surréalisme et du *readymade* sont notables dans ses œuvres, qui font preuve également d'une certaine mélancolie relative au passage du temps, inscrit dans les matériaux usagés, troués, et ravagés que l'artiste réutilise. Tout ce savoir-faire en tant qu'artiste de l'assemblage fait de Conner l'un des pionniers les plus importants du film de collage aux États-Unis, berceau très fertile du *found footage*.

Bruce Conner s'initie dans l'art du *found footage* en 1958, avec le court-métrage très critique et pionnier en technique de collage nommé *A Movie*. Comme pour ses sculptures, *A Movie* se caractérise par un humour noir, et par un ton sévère contre la guerre et les choix politiques et économiques faits par l'homme depuis des siècles. Son film est divisé en plusieurs séquences d'images, séparées par de longues pauses noires et des interférences graphiques, comme par le titre « *A Movie* » qui revient plusieurs fois au long de la pellicule. C'est d'ailleurs l'un des traits distinctifs de cet artiste : la mise en question du médium cinématographique. Conner « expose » le film en tant qu'« objet visuel » à travers la

présence à l'écran de l'amorce ; la répétition de la phrase « *A film by Bruce Conner* » intercalant les séquences d'image ; et trois fausses fins : par trois fois, le spectateur est surpris après l'inscription « *FIN* » avec des séquences supplémentaires.

A Movie commence par une séquence dans laquelle une femme retire son collant, issue d'un *stag movie* en noir et blanc. L'amorce cause un « suspense » chez le spectateur, qui attend pour un éventuel plan de cette femme nue. Selon Adams Sitney, Bruce Conner prend beaucoup de soin à organiser les changements de rythme dans ce film. Un bel exemple est celui d'une séquence où il alterne des plans de Marilyn Monroe et d'un opérateur qui regarde par le périscope d'un navire. Le montage suggère une situation de voyeurisme et le lancement d'une torpille devient une métaphore sexuelle comique. Entretemps, l'image d'un champignon atomique coupe la séquence métaphorique à un moment dramatique précis, de façon à couper également le rire des spectateurs. Cette rupture abrupte nous provoque des questionnements à propos de la guerre, et de la violence sexuelle.

À chaque séquence, Conner démontre aussi une involution de l'Homme. Inversement, on remarque l'évolution des machines, des vitesses, des défis. Par exemple, dans une même séquence, Conner associe une course à cheval, une course de voitures, des accidents de voitures, et finalement, un véhicule qui chute dans un précipice. Plus loin, il conjugue le plan d'un zeppelin et de belles images d'un funambule, à un plan très court d'une torpille lancée en l'air. Le film montre des images d'hommes qui pratiquent un sport, font de l'art ou participent à des moments de loisir suivies directement par des plans catastrophiques, en général, culminant avec l'image d'un champignon atomique – ce qu'est en rapport direct avec le désespoir de cette génération de l'après-Seconde Guerre mondiale. L'une des séquences les plus fortes de *A Movie* est celle qui montre des parachutistes, un parachute en flamme, un

navire qui coule, des prisonniers de guerre humiliés, et une centaine d'hommes morts sur un champ de bataille – c'est la seule séquence où apparaissent des cadavres dans ce film.

En ce qui concerne les techniques de collage d'image, nous pouvons dire qu'il y a trois aspects précurseurs dans l'œuvre de Conner, et qui se complètent. En premier lieu, le cinéaste est l'un des premiers à réaliser une jonction entre images de différentes origines – dessins animés, documentaires, publicités, archives télévisuelles, amorces, etc. – en supprimant une certaine « hiérarchie » qu'il pourrait y avoir entre ces prises de vues. Nous pouvons dire que le travail de Conner fait plein usage de la dimension donnée par François Niney à l'image d'archive. Comme nous l'avons vu au premier chapitre, pour Niney « l'image d'archive n'est autre que celle enregistrée dans un temps au passé, que ce soit il y a un jour ou il y a 100 ans : l'archive d'aujourd'hui est l'actualité d'hier » (Niney 2000). Par exemple, dans son deuxième film, *Cosmic Ray* (1961), Conner utilise des séquences d'un dessin animé de Mickey Mouse pour critiquer la guerre, un usage très fort et osé pour l'époque.

Le deuxième aspect notable de l'œuvre de Conner est ce qu'il appelle le *montage disjonctif*, c'est-à-dire une association de plans qui n'ont pas de liens apparents entre eux, mais qui à partir de leur proximité forment un ensemble cohérent. Cet aspect est en rapport avec le principe de la reterritorialisation de l'objet. Les images trouvées, très diverses, sont associées les unes avec les autres, et, à partir de leur juxtaposition, gagnent un nouveau sens. La reterritorialisation se fait par l'association de plans. C'est ce mécanisme qui provoque l'entrecroisement de sens des images trouvées. Ainsi, un simple plan d'un parachutiste en action associé à celui d'une bombe donne l'idée d'un effondrement de l'homme. *A Movie* se termine sur le plan d'un plongeur qui disparaît dans le trou noir d'un navire naufragé. Seule,

ou dans un quelconque autre contexte, cette image ne serait peut-être pas si pessimiste. Pourtant, le plan du plongeur associée directement à des plans de la misère en Afrique et d'un éléphant mort – et indirectement, à toutes les séquences vues antérieurement pendant le film – pourrait se traduire par l'idée que l'Homme volontairement se dirige vers un futur sans espoir.

Le troisième point distinct de l'œuvre de Conner potentialise le principe de la résistance du matériau, l'une des bases du *found footage*. C'est en confrontant ces images à des discours souvent opposés à ceux qu'elles incarnent que Bruce Conner donne force à sa construction filmique. Il compte sur l'effet paradoxal entre son discours et le bagage culturel, social, économique, ou politique intrinsèque aux images empruntées. Par exemple, le cinéaste utilise l'image de Marilyn Monroe – l'une des plus fameuses *sex-symbols* du cinéma américain – pour parler du corps de la femme en tant que produit de consommation, de la violence sexuelle et de la guerre. L'image d'une autre femme n'aurait pas le même effet à l'écran. La résistance du matériau « image de la *sex-symbol* Marilyn Monroe » est vitale à sa construction dramatique. De femme qui s'expose aux hommes à une femme dévoilée par un voyeur – Marilyn Monroe, « la » *sex-symbol*, apparaît dans le film de Conner en tant que femme fragile.

Les discours paradoxaux soigneusement élaborés par Conner confèrent aux images d'archive une puissance politique, critique, métalinguistique. On pourrait parler ici d'un choc entre discours – en allusion au choc entre photogrammes de l'œuvre d'Arthur Lipsett (que nous analyserons ci-dessous). La technique de Bruce Conner est reproduite à l'infini aujourd'hui sur Internet, notamment dans les *mashups*. Quelques uns de ces films, que nous verrons dans le troisième chapitre, héritent également de la dimension sociopolitique caractéristique de l'œuvre de Bruce Conner.

2.2.3 – Le montage rythmique d'Arthur Lipsett

La carrière du cinéaste québécois Arthur Lipsett s'est déroulée en grande partie au sein de l'Office national du film du Canada (ONF), où il a conçu 27 de ses 29 productions. Il s'est fait remarqué très jeune, à l'âge de 25 ans, à la suite d'une nomination aux Oscars pour son tout premier film : *Very Nice, Very Nice* (1961). Il n'a peut-être pas remporté la statuette mais son court-métrage a suscité une curiosité, quoi que méfiante, de la part des amateurs de septième art, pour sa production innovatrice, à mi-chemin entre le documentaire et le film expérimental. La thèse non-publiée de Michael Dancsok *Transcending the Documentary: The Films of Arthur Lipsett* nous a aidé à mieux comprendre les techniques pionnières de cet artiste controversé, l'un des précurseurs du *found footage* au Canada.

Suite à *Very Nice, Very Nice* (1961), d'autres productions ont marqué le style et les thèmes centraux de l'œuvre de Lipsett, comme par exemple *21-87* (1963), *Free Fall* (1964), *Trip Down Memory Lane* (1965), *Fluxes* (1968), *N-Zone* (1970) et *Strange Codes* (1972). Tous ces films sont des collages intenses d'images d'archive – actualités, extraits de documentaires, émissions de télévision – et prises de vue ou photographies faites par l'artiste. Les bandes sonores sont également recyclées, composées de morceaux de pellicule trouvés dans les poubelles de l'ONF. Avec ses films, Lipsett adresse une forte critique à un monde qui se déshumanisait, en provoquant directement le spectateur qu'il met devant une « limite physique de tolérance », à cause du rythme trop accéléré du montage. Son œuvre a longtemps été considérée comme un signe de la désorientation et du désordre mental dont l'artiste était victime – il souffrait de schizophrénie, et finit par se suicider en avril 1986.

Le « montage des attractions » de Sergueï Eisenstein est considéré l'une des fortes influences sur le cinéma d'Arthur Lipsett (Dancsok 1998). Le cinéaste russe défend le principe de la collision de plans pour produire un impact maximal sur le spectateur. D'après sa théorie, le cinéma ne doit pas être contemplatif, mais une sorte de « cloche » pour que le spectateur s'éveille, pour qu'il sorte de son espace commode et réfléchisse sur ce qui est montré à l'écran. Et c'est à partir du choc entre les plans qu'Eisenstein comptait stimuler la pensée du spectateur. Une célèbre séquence de *La Grève* (1925) sert à illustrer ce mécanisme : le cinéaste intercale plusieurs fois des plans de la poursuite des travailleurs en grève à ceux d'un abattoir. La mort d'un animal, son égorgement, et son sang qui coule sont directement associés à la foule des ouvriers en fugue. À partir de ce montage, le spectateur crée des liens inévitables entre les deux actions présentées : la répression à la grève et l'abattage de l'animal. Cruauté, injustice, violence et irrationalité nous viennent immédiatement à l'esprit face à cette séquence.

Lipsett reprend l'idée du choc entre images dans la même perspective eisensteinienne de provoquer au maximum le spectateur. Mais il travaille sur les photogrammes, plutôt que sur les plans, afin de composer ses « phrases » audiovisuelles. Ce changement « d'échelle » cinématographique (c'est-à-dire du plan au photogramme) réduit le temps d'exhibition de l'image à un photogramme près, créant un montage très saccadé et innovateur pour l'époque. Lipsett utilise ce « bombardement » frénétique et presque sans respiration des images et du son pour éveiller le spectateur, le retirer de son état contemplatif. Dans *Very Nice, Very Nice* (1961), le chaos urbain est traduit à travers une chute d'images qui défile très rapidement sous nos yeux : on distingue parmi les plans l'Arc de triomphe, le drapeau des États-Unis, Marilyn Monroe, des bouts de publicité diverses (pour des cigarettes, du savon et une boisson), une tête de singe, une voiture, des danseuses. Le montage sonore, aussi intense que le visuel,

fusionne des bouts de conversation, une musique au piano, des bruits de klaxon et des locutions de radio. Cette chute audiovisuelle à laquelle le spectateur est soumis – l'une des plus rapides du film – le perturbe immensément, à la fois parce qu'il lui est impossible de distinguer toutes les images montrées aussi rapidement, mais aussi parce que le lien entre ces images n'est pas évident. Comme résultat, le spectateur a toujours l'impression de ne pas comprendre ce qui est montré à l'écran, de ne jamais pouvoir saisir un sens pour ces images. Or, nous pouvons dire que l'intention du cinéaste est justement de faire parvenir le spectateur à cet état de confusion mentale à partir de la collision intense de photogrammes.

Very Nice, Very Nice est très complexe du point de vue du montage visuel et sonore. Quand on l'aborde à partir de la théorie du recyclage culturel, il y a un aspect qui nous paraît intéressant et qui est en rapport avec ce montage frénétique des images et qui est également en relation avec le temps – au présent – des images et des sons choisis par Lipsett. Il s'agit d'actualités extraites d'émissions de télévision, de documentaires, photographies récentes de gens, et de bâtiments dans les rues d'une métropole. La voix d'un locuteur d'une émission de radio de l'époque est toujours présente et entrecoupée, ainsi que les bruits de la ville (klaxon, cris, conversations) et que la musique (tambours, saxophone, trompettes). Ces éléments, mixés à la bande sonore, appartiennent au présent (ou au passé récent) de Lipsett. Ce ne sont pas des objets liés à un passé lointain, comme la plupart des images réutilisées par Bill Morrison.

Ce n'est pas donc sur la « mémoire » des objets que le cinéaste veut mettre l'accent, mais sur leur « oubli ». Si d'un côté un cinéaste peut faire ressortir les signifiés socioculturels, politiques et économiques de l'image d'archive dans un nouveau discours, comme c'est le cas avec *A Movie* de Bruce Conner, en valorisant la résistance du matériau « image du passé » ;

de l'autre, le cinéaste peut mettre l'accent sur l'oubli de l'image, sur cet espace vidé d'un ancrage socioculturel, politique, économique, débarrassé d'un unique discours, justement pour que l'image soit à la périphérie de plusieurs nouveaux discours. À travers ce montage frénétique et apparemment illogique qui ne permet pas aux images de communiquer entre elles, Lipsett ouvre la place au paradoxe, l'absence d'un unique sens qui approxime ces images est une façon de critiquer directement l'absence de sens de la guerre, de l'individualisme, de l'irrationalité humaine.

La confusion mentale dont on a parlé avant provoquée par le montage visuel et sonore de Lipsett est centrée sur cet effacement d'un unique sens donné à ces images, sur l'oubli qui les fait appartenir à la fois à plusieurs nouveaux discours différents. *Very Nice, Very Nice* est un jeu de paradoxes. Par exemple, la phrase « *Everybody wondered what the future will be hold, what is ahead of us* » se termine avec l'image d'un champignon atomique. Une musique joyeuse et des images d'enfants, de couples, de gens qui sourient, se suivent à cette séquence de la bombe atomique en cascade. Et juste après, pendant que le spectateur est à nouveau face à un énorme champignon atomique, nous entendons la phrase suivante : « *This is my life, and I love it* ». Le film met ainsi en question plusieurs paradoxes, comme par exemple la guerre versus l'amour, la science versus la bombe atomique, le chaos des grandes villes versus la culture ou la musique.

Mais surtout, le film touche à des questions contemporaines à l'auteur : le portrait d'une décadence humaine, l'isolation des individus, la peur d'une guerre atomique, et d'autres sentiments qui s'abattaient sur l'Amérique du Nord des années 1960 (et que l'on avait repéré avant aussi dans *A Movie*, de Bruce Conner). La seule séquence harmonieuse est celle où le locuteur nous demande le sens de la vie, et nous entendons pour deux fois consécutives le

long « Om » d'un chant bouddhiste. Les prises de vue à ce moment sont pour la première fois apaisantes : nous voyons une image de la nature, avec une grande rivière. Après une pause en silence, le locuteur applaudit, et profère « *Very nice, very nice* ».

Le rythme accéléré de Lipsett est aujourd'hui plus fréquent, et des auteurs du *found footage* font usage du « choc entre photogrammes » pour provoquer des réactions variées entre les spectateurs. Un film contemporain qui utilise cette technique est le court-métrage *Under Twilight* (2006) de Jean-Gabriel Périot. Le film réunit des images d'avions de guerre et de bombardement et les intercale à la vitesse du battement d'ailes d'un insecte avec leur image inversée, ce qui cause un effet stroboscopique très stimulant visuellement.

3. Le *found footage* à l'ère du numérique

Depuis les années 1980, l'avènement du numérique impose des changements de plus en plus forts à l'industrie cinématographique, originellement analogique. C'est justement à ces innovations technologiques et aux modifications structurelles du cinéma que notre dernier chapitre portera. Nous verrons comment la transposition des médiums, de l'analogique vers le numérique, a considérablement influencé la production de *found footage*.

Dans le livre *The Virtual Life of Film* (2007), David N. Rodowick fait une analyse percutante de ce que fut le cinéma avant le numérique et ce que devient cet art de nos jours. Nous verrons alors ce qui change effectivement dans l'univers cinématographique avec la technologie numérique. Il nous paraît fondamental d'esquisser une réflexion sur le *found footage* à l'ère du numérique, et sur le phénomène des *mashups* – les courts métrages créés à partir d'images trouvées en ligne.

Nous verrons également quelques initiatives gouvernementales et privées pour la préservation des images d'archive analogiques qui ont fait fort avancer les productions de *found footage* dans les 20 dernières années. Nos données proviennent du colloque international *L'avenir de la mémoire* organisé en février 2010 à la Cinémathèque québécoise, concernant la numérisation, la récupération et l'archivage cinématographique dans différents pays, y compris les États-Unis et le Canada. À l'occasion, la conférence de Howard Besser, *The Internet as De-Facto Archive* (2010), a démontré à quel point l'Internet est un important instrument d'archivage, de multiplication et de distribution des images numériques et, par conséquence, des films de *found footages* de notre époque.

3.1 – La révolution numérique

De toutes les innovations qui ont atteint directement ou indirectement l'industrie cinématographique, c'est l'arrivée de la technologie numérique qui a produit le plus de chambardements. Le numérique provoque de profonds changements dans la prise de vue, dans la manipulation et dans la projection de films. Le montage et les effets spéciaux de la technologie numérique ont complètement bouleversé le public. Des images d'action auparavant impossibles à produire dominent les écrans du monde entier maintenant. *The Matrix*, le tout premier film numérique, annonça cette « nouvelle ère » du cinéma à partir de 1999 (Rodowick 2007 : 3). Dix ans ont passé et l'industrie cinématographique a effectivement beaucoup changé grâce, ou à cause du numérique.

Dans la première partie du livre *The Virtual Life of Film*, Rodowick investigate ce que fut le cinéma avant le numérique pour tenter de l'expliquer tel qu'il est aujourd'hui. Ici, nous allons revenir à l'essence du cinéma afin de mieux comprendre la révolution numérique de nos jours. Voici donc une *définition possible* du cinéma proposée par Philippe Dubois, qui va tenir compte de ce qui n'a pas changé au long de ces 100 ans d'histoire :

« Le cinéma comme dispositif est une projection lumineuse dans une salle obscure, sur grand écran, d'un film de durée plus ou moins standard (90 minutes), à partir d'une pellicule d'image fixe, qui défile à 24 images par seconde, dans un projecteur situé dans une cabine au fond de la salle, du côté opposé à l'écran, derrière la communauté de spectateurs, immobiles et silencieux, eux-mêmes assis face à l'écran (entre l'écran et le projecteur) et exerçant dans le noir, unidirectionnellement leur perception visuelle et auditive, pour une plongée imaginaire (individuelle et collective) dans un monde créé de toutes pièces par les images et les sons, et après avoir payé le droit d'entrée. » (Dubois 2009).

Tout ce qui dépasse ces paramètres, tout ce qui s'écarte d'une façon ou d'une autre de cette définition mettant en question l'identité cinématographique, peut être considéré de l'expérimentation, ajoute Dubois. On peut ainsi timidement conclure que le cinéma

d'aujourd'hui est la somme de ses dispositifs standard, énumérés ci-dessus, et de toute pratique qui fait varier ces mêmes paramètres.

Si une salle fermée et obscure, des chaises, et la projection d'un film sur un grand écran définissent l'essence de la nature cinématographique, il est également vrai que le dynamisme de ce médium, stimulé par la nouvelle technologie numérique, sa symbiose avec les autres arts et médias, et la recherche des limites de ses dispositifs sont des particularités qui caractérisent le cinéma d'aujourd'hui. En d'autres mots, avec l'arrivée de la télévision, de la vidéo, et plus récemment du numérique, le champ cinématographique s'est élargi énormément vers la culture de masse audiovisuelle, les nouveaux médias, et dernièrement vers la nouvelle culture numérique.

3.1.1 – *Found footage* et les nouvelles technologies du cinéma

L'appropriation d'images de la part des artistes du *found footage* fut complètement transformée par les nouvelles technologies à partir des années 1980. D'une part, avec les VHS à bas prix plusieurs images non-institutionnelles, en général issues de films de famille ou d'autres projets amateurs, entrent en circulation et deviennent disponibles au public. D'autre part, le magnétoscope permet la captation d'images diffusées à la télévision, ce qui confère aux cinéastes-artistes la chance de manipuler des prises de vues auparavant pratiquement intouchables. D'ailleurs, les vidéo-artistes des années 1980 adressent une forte critique au modèle « mainstream » des industries cinématographique et télévisuelle à travers leurs films.

C'est également à la fin des années 1980, début des années 1990, que la révolution technologique est devenue l'un des thèmes préférés des réalisateurs de *found footage*. Bill

Morrison, Peter Delpout, Peter Forgács, Gustav Deutsch ont réutilisé des pellicules filmiques de films industriels et publicitaires des années 1940 et 1950, ou des films amateurs, pour composer des œuvres qui ont la matérialité du film et la décomposition comme motif principal (Habib 2007a : En ligne), comme on l'a vu au deuxième chapitre.

Avec l'arrivée de la technologie numérique, l'abondance d'images trouvées sur Internet, et souvent utilisées sans autorisation, et la facilité de manipulation à travers des logiciels d'édition ont donné du nouveau souffle à la production des films de *found footage*. Avant le numérique tout le travail était fait manuellement, ce qui apportait beaucoup de limites aux réalisateurs, surtout en ce qui concerne le temps de production des films, comme nous explique le cinéaste Mathias Müller :

« Phoenix Tapes a été ma première production numérique. (...) Jusqu'à ce moment-là, je travaillais sur une table de montage 16 mm ou super 8. Ce travail me prenait un temps fou. On doit savoir exactement ce que l'on veut quand on doit tout faire manuellement. Le travail manuel est aux antipodes du travail numérique, qui est moins risqué. Avec le numérique, on peut jongler plus facilement avec les images» (Idem).

Grâce à des sites comme *Vimeo* et *YouTube*, les amateurs des images trouvées peuvent désormais accéder à plusieurs films, les garder en leur archive personnelle, les manipuler à l'aide de l'ordinateur, pour finalement soumettre leur version personnelle en ligne, ce qui était inconcevable avant la technologie numérique.

3.1.2 – Image analogique versus image numérique

La révolution numérique ne se limite pas qu'à l'abondance d'images et aux facilités de manipulation et de diffusion des films. Les changements technologiques entre le médium analogique et le médium numérique ont des répercussions politiques et éthiques importantes pour le milieu cinématographique. De complexes transformations atteignent l'image

numérique par rapport à l'image analogique. Pour mieux les comprendre, nous pouvons revenir sur la définition possible de cinéma élaborée par Philippe Dubois et citée plus haut. Dans une perspective numérique, pour que le propos de Philippe Dubois reste plus ou moins vrai, il faudrait soustraire à sa définition de cinéma la phrase suivante : « [Le cinéma est une projection lumineuse] *à partir d'une pellicule d'image fixe, qui défile à 24 images par seconde* ». Les deux ruptures immédiates du monde numérique par rapport à l'analogique sont donc : (1) l'extinction de la pellicule filmique, et (2) l'établissement d'une vitesse absolue de projection. Ce qui peut apparemment être simple à comprendre, transforme sous d'innombrables aspects l'image cinématographique.

En premier lieu, la disparition de la pellicule implique directement la suppression de la matérialité du film. C'est-à-dire qu'à partir du numérique, le film cesse d'être physiquement palpable, pour devenir une succession sérielle des binaires 0 et 1, convertissable en image (Rodowick 2007 : 126). Une autre conséquence directe de la suppression de la pellicule nitrate est que l'image numérique est privée d'une particularité primordiale du médium analogique : son impermanence. Le film nitrate, sur lequel se grave l'image cinématographique à travers son exposition à la lumière, est un support périssable. Une image gravée sur pellicule filmique tend ainsi à se dégrader progressivement avec le temps jusqu'à sa totale disparition. L'image numérique pourrait en théorie se répéter tel que son original indéfiniment.

Le deuxième point de rupture entre l'image analogique et l'image numérique se donne par rapport à la vitesse de projection. Comme nous le savons, le cinéma analogique crée du mouvement à partir de la succession de 24 photogrammes par seconde. C'est-à-dire qu'en manipulant une pellicule filmique nous avons en mains des centaines d'images immobiles qui

décortiquent le mouvement en 24 poses par seconde. Avec le cinéma numérique, cela change radicalement. La vitesse de défilement des images reste constante. En d'autres mots, l'image numérique que nous voyons à l'écran est continuellement en train de se transformer pendant toute la durée de la projection. Il s'agit, selon Rodowick, d'une image discontinue, fluctuante, et pointillée. Pour que le mouvement se reproduise numériquement parlant, il faut que l'image soit dans un permanent procès de reconstruction, qu'elle soit rafraîchie (*refreshed*) sans cesse (Idem). En d'autres mots, dans une projection numérique, les centaines d'unités numériques (pixels) qui composent l'image à l'écran sont en constant état de mutation.

Une fois comprises ces distinctions primaires entre les deux images, il est possible d'avancer vers les réflexions un peu plus profondes proposées par Rodowick par rapport aux transformations apportées par la technologie numérique à l'industrie cinématographique. Selon sa vision, l'image analogique nous donne « une perception de temporalité » (Ibid : 64-71), parce qu'elle est nécessairement liée à un « espace physique » et à un « temps au passé ». Par exemple, pour modifier une image analogique, il faut aussi modifier la réalité (Ibid : 49-56), c'est-à-dire que tout ce qui est vu à l'écran a été nécessairement produit analogiquement. Si l'on veut un ton plus jaunâtre sur un photogramme, il faut additionner un filtre lors de l'enregistrement de l'image, ou bien modifier le film chimiquement. Si l'on veut un objet en cadre, il faut qu'il soit là lors de l'enregistrement, ou bien qu'il soit superposé, à l'aide d'un deuxième photogramme, sur l'image principale. D'une façon ou d'une autre, les changements sont matériellement palpables, c'est-à-dire de l'ordre du réel. Selon l'auteur, c'est parce que l'image analogique est inséparable d'un référent réel que nous garderions notre conviction sur elle, que nous avons cette perception de temporalité face à l'image.

L'image numérique, par contre, comprend également celles générées sans l'aide d'un mécanisme d'enregistrement et en absence d'un référent physique, ce qui changerait directement le rapport du spectateur face à l'image projetée. Selon Rodowick, cette nouvelle image cinématographique n'aurait pas de relation directe avec le temps, ni avec l'espace. L'espace physique ne la limite plus, puisqu'elle peut être entièrement construite à partir de coordonnées mathématiques. Même quand l'image numérique reproduit la réalité, elle ne la comprend pas dans son essence, puisqu'elle la transmute immédiatement en codes numériques. Il s'agirait ainsi d'une non-image, « *An image that is not « one »* » (Ibid : 131).

D'après la théorie de Rodowick, l'image numérique serait également dépourvue de temps, parce qu'elle est en constant processus de reconstruction. Il n'existe pas un instant de la projection où se forme une image homogène et immobile à l'écran. Comme nous l'avions vu plus haut, l'image numérique est formée par des centaines de pixels qui se transforment continuellement pendant toute la durée de la projection. Rodowick en conclut que l'image numérique n'existe que virtuellement.

3.2 – *Found footage* numérique

3.2.1 – *Found footage* contemporain socialement engagé

Quelques réflexions s'imposent par rapport à la nouvelle image cinématographique décrite par Rodowick quand nous l'articulons à la production récente de *found footages* numériques, notamment ceux à motifs sociopolitiques. Nous observons que cette image non-limitée par un espace physique réel et différente de l'image analogique en ce qui concerne la reproduction et la conception du temps peut garder quand même une aura de réalité. Malgré

sa nature virtuelle, il s'agit d'une image capable de créer des situations qui relèvent du réel, liées à un temps présent et à un espace physique concret.

Par exemple, les *found footages* du jeune activiste Jonathan McIntosh ont toujours la réalité de la guerre et du capitalisme comme motif principal. Ces deux piliers renforcent la conviction du spectateur contemporain sur les images numériques montrées dans ses films. Dans *Share Life : Iraq Tour* (2003), l'artiste insère de dures photographies des atrocités de la guerre d'Irak – non diffusées dans la presse nord-américaine – dans une publicité de Kodak, montrant deux jeunes filles qui font du tourisme. La force de ces photographies – dont la répercussion avait fait scandale au niveau mondial – impose un caractère documentaire, critique et qui relève de la réalité à l'œuvre de McIntosh, capable de toucher immédiatement le spectateur de notre époque. D'autre part, la futilité du « monde parfait » de la publicité se met en évidence à partir du contraste avec les images réelles dans le montage de McIntosh. On peut dire que la puissance et le sens critique du film de l'artiste proviennent directement de ce contraste créé entre la résistance du matériau « photos véridiques de la guerre de l'Irak » et du matériau « monde idéal de la télévision ».

McIntosh réalise des oppositions similaires dans une série de *found footages* nommée *Identity Correct Films* qui a pour le but de « révéler » le côté noir des grandes entreprises nord-américaines. Les films disponibles sur sa page Internet reconstruisent la bande image de campagnes publicitaires, en préservant les voix *off* originales. McIntosh a par exemple créé une version bouleversante de la campagne *The Human Energy* faite par la multinationale du pétrole Chevron, en utilisant un composé d'images de la BBC, de Discovery Channel, et de l'armée américaine, entre autres. Son film *The Real Power of Human Energy* (2008) dénonce les liens entre la guerre et les intérêts des grandes industries pétrolières implantées au Moyen-

Orient. Tant que le narrateur cite les progrès scientifique et technologique de l'homme dans la recherche par l'énergie du pétrole, les images montrées par McIntosh racontent une version peu romantique de cette histoire, et supposément plus proche de la vérité : l'ambition des États-Unis à dominer le contrôle de l'énergie fossile, des dizaines de victimes de guerre, le sang versé au nom de l'or noir. Cette fois, des images réelles – comme celle des pieds de dizaines de morts gisant sur le sol ou de soldats américains en Irak – et d'autres visiblement manipulées par ordinateur se mélangent pendant le film. Nous pouvons dire dans ce cas-ci que deux éléments contribuent pour la conviction du spectateur sur ces images numériques : (1) les plans réels insérés par l'auteur et (2) la voix *off* originale du film – claire, affirmative et impartiale. Ainsi, la séquence faite par ordinateur d'une balle d'arme à feu pénétrant dans la poitrine d'un homme gagne plus de crédibilité avec les phrases convaincantes du locuteur : « *So everyday we push technology. Tell us that can be done and watch as we tap at the greatest source of energy in the world* ». Qui plus est, le titre du film pointe également vers la « réalité » voilée de l'industrie de pétrole. Il s'intitule après tout *The « Real » Power of Human Energy*. Finalement, il contribue aussi à la crédibilité, pour le spectateur, de la position de McIntosh comme un artiste de la contreculture déjà consacré sur l'Internet.

D'autres jeunes artistes partagent également leur révolte contre les injustices sociales et leurs opinions politiques à travers des *found footages* disponibles en ligne. Le cinéaste français Jean-Gabriel Périot, dont nous avons déjà parlé au deuxième chapitre, rassemble des séquences de films classiques, des photographies, des publicités, des films de famille et des images de télévision dans un montage très saccadé et riche visuellement. Comme nous l'avons vu, ses films *Under Twilight* (2006) et *200 000 Fantômes (Nijuman no borei)* (2007) sont d'excellents exemples d'engagement politique sur l'Internet. Les deux utilisent des images réelles pour discuter des moments historiques traumatiques et importants de l'histoire

humaine qui touchent l'inconscient du spectateur contemporain : les grands conflits mondiaux et la bombe atomique d'Hiroshima. *Under Twilight* (2006) est un court-métrage expérimental de cinq minutes qui montre à la fois la beauté et la destruction des explosions de missiles de guerre. Et *200 000 Fantômes (Nijuman no borei)* superpose, à travers une narration très poétique, des photographies d'endroits historiques d'Hiroshima d'avant et d'après-guerre.

Le fait qu'il existe tellement d'images numériques à notre époque pourrait expliquer en quelque sorte aussi la sensation de réel qui provient de ces images. En d'autres mots, la profusion de ce type d'image les transforme en une partie de la réalité qui nous entoure. Comme nous avons vu avec Éric Méchoulan au premier chapitre, nous vivons à une époque d'abondance d'images. Notre vie est enregistrée et archivée presque simultanément (Méchoulan 2008 : 80), et la majorité de ces images est de nature numérique. Rodowick observe dans son livre qu'il est extrêmement difficile de nos jours d'avoir une image « intouchée » par la technologie numérique (Ibid : 94). Les images modifiées, fantastiques, ou simplement virtuelles font ainsi partie de notre univers visuel quotidien et, conséquemment, se confondent avec notre réalité, même sans la comprendre techniquement. Tout cela renforce la conviction du spectateur sur ces images de nature numérique.

3.2.2 – Le *mashup* et le *remix numérique*

D'après la thèse non-publiée d'Elijah Horwatt, *The Work of Art in the age of [ctrl]-C: Digital Remixing and Contemporary Found Footage Film Practice on the Internet* (2009), il est possible d'identifier deux types de *found footages* numériques : le *remix numérique* et le *mashup*. Leur distinction est établie par rapport au nombre de sources filmiques réutilisées par l'auteur. On appelle *remix numérique* un film de montage numérique dont les images

proviennent uniquement d'un même film. Le *mashup*, par contre, est un *found footage* numérique qui mélange des images de provenances diverses. Les films sociopolitiques de Jonathan McIntosh, que nous avons vu plus haut, sont des *mashups* – un genre très populaire sur l'Internet. Mais contrairement aux productions de ce jeune activiste, la majorité des *found footages* trouvés en ligne, *mashup* ou *remix numérique*, se penche plutôt vers l'univers de la fiction, des grands classiques du cinéma et de la télévision.

Selon Elijah Horwatt, le film *Apocalypse Pooh* créé par l'étudiant Todd Graham du Ontario College of Art and Design en 1987 fut le précurseur en termes de technique et de construction d'une série de *mashups* qui sont aujourd'hui sur le web. Todd Graham avait l'intention d'inscrire son court-métrage à des festivals de films expérimentaux. Entretemps, son film est accidentellement tombé sur l'Internet, et son style a été copié à l'infini. *Apocalypse Pooh* fait dialoguer deux genres audiovisuels opposés. Ce sont des extraits du dessin animé *Winnie The Pooh* accompagnés par la narration du film de Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now* (1979). Un autre exemple de *mashup* est *2001 : Godfellas*, qui connut un grand succès lors de son lancement en ligne en 2006. Il s'agit d'une séquence de *2001 : A Space Odyssey* (1968), de Stanley Kubrick, dont la voix de l'ordinateur qui contrôle le vaisseau spatial, nommée HAL, est remplacée par celle de l'acteur Joe Pesci dans *Godfellas* (1990).

D'après Elijah Horwatt, le premier *remix numérique* – film créé à partir d'une seule source d'image – à avoir un grand succès et à inspirer beaucoup d'autres films du genre fut *Shining* (2005), de Robert Ryang. L'auteur remonte la bande-annonce du classique de Stanley Kubrick *The Shining* (1980) comme si le film original était en réalité une comédie romantique. Ryang n'utilise que des séquences originales du film, en ajoutant une narration

typique des bandes-annonces hollywoodiennes, pour construire une amusante histoire d'un enfant à la recherche du père idéal, le personnage de Jack Nicholson. Un autre grand succès parmi les remontages de bandes-annonces est *Citizen Kane : Tha Remix* (2006). Ici, l'original d'Orson Welles daté de 1941 devient un *thriller* de gangster grâce à une narration intrigante, une musique contemporaine et des intertitres graphités sur l'écran noir. Le monteur français Vincent Ansieau s'amuse également à modifier le sens des classiques du cinéma contemporain. *La bande-annonce détournée d'Amélie Poulain* (2008) transforme la douce Amélie, interprétée par Audrey Tatou dans l'original de Jean-Pierre Jeunet, en redoutable *serial killer*, à partir du simple remontage de séquences du film.

Le mécanisme de recyclage du *mashups* et du *remix numérique* repose presque entièrement sur la force de la mémoire des matériaux repris. Il est fondamental à ce genre de film que les images soient reconnues par le grand public, qu'elles portent en elles le ton dramatique ou comique de leur contexte original – ou bien l'effet envisagé par l'auteur ne se produit pas. Par exemple, *Shining* de Robert Ryang resterait une bande-annonce banale si le spectateur n'était pas familiarisé avec le personnage psychopathe interprété par Jack Nicholson dans le film de Kubrick. La même logique vaut pour *Citizen Kane : Tha Remix* où les personnages originaux du film d'Orson Welles deviennent des gangsters. L'Amélie assassine créée par le jeune français Vincent Ansieau ne serait pas à la fois dramatique et drôle si l'on ne connaissait pas l'aimable personnage d'Audrey Tautou dans l'original *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001).

Le fait que le spectateur connaisse et reconnaisse les images montrées est déterminant à la puissance de ces petits films numériques. En d'autres mots, l'effet voulu se produit dès que la mémoire du spectateur est activée, dès qu'il éprouve un sentiment face à ces images

issu d'un temps antérieur au visionnement du film. Pour les *mashups* précédemment abordés, le mécanisme se répète, sauf qu'il repose sur deux sources audiovisuelles également capables de stimuler la mémoire du spectateur. Dans *Apocalypse Pooh*, l'auteur conjugue l'un des personnages de dessin animé les plus emblématiques des années 1980, Winnie l'ourson, et la narration marquante du film *Apocalypse Now* (1979). Le contraste entre les deux sources audiovisuelles – dessin animé et film de guerre – renforce encore plus la puissance du film, une fois que les plans animés, normalement amusants, deviennent pénibles avec la voix souffrante du narrateur du film de Francis Ford Coppola.

3.2.3 – L'archive numérique

La dernière partie de notre dissertation est dédiée à *l'archivage audiovisuel* à l'époque de la technologie numérique. En observant quelques initiatives actuelles au nom de la conservation et de la récupération des archives filmiques, nous avons vérifié qu'elles ont joué un rôle fondamental dans la multiplication des *found footages* et à la consolidation de ce mouvement en ligne dans les vingt dernières années. Depuis l'arrivée de la technologie numérique, les organismes responsables de la préservation des archives s'efforcent pour diffuser leurs collections sur l'Internet. L'abondance d'images inédites mises à disposition d'un public capable de les capturer et de les manipuler a considérablement stimulé de nouvelles productions de *found footage* et a fait augmenter le nombre de personnes et d'organismes engagés dans la restauration et diffusion du patrimoine cinématographique. Les données recueillies lors du colloque international *L'Avenir de la mémoire* nous montrent ce renversement dans la logique de la fabrication des films, où la constitution des archives virtuelles suscite la production de nouveaux *found footages*.

Alors que les films des années 1960 étaient créés à partir d'un énorme effort de recherche de ses réalisateurs, les *found footages* d'aujourd'hui réutilisent des centaines d'images en mouvement du 20e siècle disponibles gratuitement sur le web. Comme nous l'avons vu, Arthur Lipsett réempruntait des photogrammes qu'il trouvait parfois dans les poubelles de l'ONF. Bill Morrison est fier de sa pile d'anciennes bobines qu'il a lentement accumulées depuis plus de 30 ans. Il y a peu de temps, les images manipulables du passé circulaient seulement parmi une dizaine d'artistes et de collectionneurs passionnés. Avec l'Internet, cette donnée change radicalement. La popularité croissante des sites d'archivage audiovisuel – tels que Prelinger Collection, The Auteurs, Vimeo, YouTube et tant d'autres – nous montre qu'un public sans cesse plus nombreux s'intéresse aux images d'archive, et participe activement à la critique, la sélection et la création de nouveaux films diffusés en ligne.

Dans sa conférence intitulée *The Internet as De-Facto Archive*, Howard Besser a comparé les organismes d'archivage d'aujourd'hui aux ciné-clubs des années 1950 et 1960, où avaient lieu le visionnement de films hors circuit, d'importants débats sur les possibilités du cinéma, et où des mouvements de l'histoire du cinéma ont pris corps. Sous cette perspective, nous pouvons dire que la plus grande différence entre les organismes virtuels d'aujourd'hui et les ciné-clubs d'autrefois est la totale démocratisation de ses ressources, une fois que ces pages web rompent les barrières géographiques, temporelles, et culturelles de notre société. L'accès sans restriction des archives filmiques et des moyens de fabrication d'un film de *found footage*, grâce à la technologie numérique, suscite d'une part une énorme quantité et diversité de nouveaux films. D'autre part, cette démocratisation compromet sensiblement la qualité des productions récentes, majoritairement amatrices.

Ce qui est certain pour l'instant, c'est que l'Internet est un instrument capable d'augmenter numériquement les films faits à partir d'images d'archive. Comme exemple, Besser cite le cas de la Prelinger Collection : depuis que l'institution a libéré gratuitement l'accès en ligne d'environ 2000 titres de sa collection – incluant ici des films institutionnels, éducatifs, amateurs, des publicités, des animations, etc. – à peu près 280 *mashups* faits à partir des archives diffusées par la compagnie ont été soumis et également diffusés sur leur page Internet. Entretemps, le directeur Rick Prelinger soupçonne que plus de 1000 *mashups* ont été produits à partir de ces archives, mais ont fini sur d'autres sites Internet. « *What happens when you make close to 2000 ephemeral public domain films freely available on the Web?* se demande Howard Besser. *People make art and more films are born!*», conclut-il ensuite.

D'après les informations du colloque *L'Avenir de la mémoire*, grâce à l'avènement du numérique, des films auparavant négligés par les grands centres d'archivage entrent finalement dans le circuit de préservation du patrimoine audiovisuel. Pour la première fois, les films éphémères (institutionnels, publicitaires, éducatifs, amateurs) et les films nommés orphelins (*orphan films*), soit abandonnés ou dont on ne retrouve tout simplement pas la trace de leurs auteurs, gagnent de l'importance et de l'espace de diffusion. Ce fait nouveau transforme l'Internet dans cet immense réservoir d'images et représente un élan vital pour les artistes du *found footage*. Premièrement, parce que ce type d'image dont les auteurs sont inconnus appartient généralement au domaine public, c'est-à-dire que leur réutilisation et distribution est très souvent gratuite. Deuxièmement, il faut dire que beaucoup de films trouvés en ligne ont pour motivation une réflexion sur notre quotidien, la révision des clichés médiatiques et la critique au cataclysme d'images auquel notre société est soumise quotidiennement – des motifs largement représentés par ce type d'images issu de campagnes

électorales, de publicités, d'actualités, de films promotionnels, de films d'entraînement et de films éducatifs.

Un autre type d'image se multiplie également sur le web, et donne vie à de beaux films recyclés. Ce sont les films de famille diffusés pour la première fois au grand public. Deux initiatives qui rendent compte de ces productions artisanales font prendre note des dimensions de leur importance sur Internet. La première est l'organisation internationale *Home Movie Day* – une institution créée en 2002 par un petit groupe d'archivistes américains, qui étaient inquiets quant au futur de centaines de films amateurs, en VHS, Super8 et d'autres supports périssables, enfermés dans les sous-sols des maisons nord-américaines. L'idée de départ était d'instruire le public à mieux préserver ces archives, objets précieux du 20ème siècle, en l'articulant avec des institutions d'archivage locales, ou en leur enseignant des techniques de conservation. Aujourd'hui, l'organisation compte plus de 1000 volontaires répartis sur plus d'une dizaine de pays, comme le Canada, le Brésil, la France, l'Allemagne, l'Espagne, l'Italie et le Japon. Elle s'est d'ailleurs transformée en un grand centre d'archivage audiovisuel où les artistes et amateurs de cinéma peuvent emprunter des titres pour fabriquer leurs films.

Le deuxième, qui connu un grand succès à la télévision canadienne, est un projet du journaliste québécois Sylvain Cormier lancé en 2009 en partenariat avec le canal Historia intitulé *J'ai la mémoire qui tourne*. Cet amateur et collectionneur de films amateurs a eu l'idée de faire appel aux familles québécoises pour qu'elles-mêmes puissent diffuser en ligne leurs trésors enregistrés en Super8 ou 16mm. Au début de 2010, près de 3000 films québécois tournés entre 1920 et 1989 pouvaient être visionnés sur la page web du projet. Aujourd'hui, le site compte avec 10 000 titres dans son archive virtuelle. Tous ces films sont gratuitement

disponibles au public et sont rassemblés dans des épisodes de télévision sous des thèmes prédéfinis tels que l'été, le printemps, l'automne et l'hiver (Barrette 2011 : En ligne). Aussi, sur le site se trouvent des petits épisodes classés par motifs comme les moustaches, l'enfance, les voyages en navire, le cinéma, etc.

Enfin, les amateurs du *found footage* peuvent s'inspirer de grands auteurs du genre à partir du visionnement de leur œuvre en ligne, grâce à des sites comme celui de l'Office national du film du Canada, où sont disponibles plusieurs films d'Arthur Lipsett par exemple, ou le film en haute définition *La Mémoire des Anges* (2009) de Luc Bourdon. Tous les films cités dans ce chapitre d'ailleurs sont disponibles en ligne, et une bonne partie de notre recherche s'est également complétement grâce aux informations diffusées sur web. Ainsi, nous devons adhérer sans crainte à la théorie de Howard Besser, pour qui l'Internet est la plus colossale source d'archives audiovisuelles qu'a jamais produit l'humanité, en ajoutant, de notre côté, qu'effectivement cet instrument jouit d'une puissance immense dans la multiplication du *found footage*, en faisant de ce genre cinématographique l'un des plus emblématiques de notre époque.

Conclusion

Nous sommes arrivés à la conclusion de ce travail en ayant une série d'informations sur le *found footage* numérique, notamment en ce qui concerne sa forme (qu'il s'agisse du *remix* numérique ou du *mash up*), et son discours – qui peut être plus ou moins rattaché à des questions sociopolitiques contemporaines. Nous avons vu que ces films-web travaillent surtout sur le concept de la « résistance du matériau », une fois qu'ils réutilisent des images déjà connues du grand public.

Nous avons également questionné la nouvelle image cinématographique proposée par David Rodowick en ce qui concerne sa capacité de représenter la réalité. Nous avons vu, à partir de l'analyse de films-web, que malgré l'impossibilité physique que cette image a d'appréhender l'espace et le temps, elle conserve toutefois une aura de réalité. Et ce pour différentes raisons qui ont été également discutées au troisième chapitre : (1) parce qu'il y a tant d'images numériques qu'elles viennent elles-mêmes à faire partie de notre réalité, (2) parce qu'elles touchent à des questions réelles, surtout quand elles ont un caractère sociopolitique, ou (3) parce qu'elles sont capables de reproduire fidèlement le réel à partir de leurs codes binaires.

Pour conclure notre mise à point du *found footage* à l'ère de la technologie numérique, il faut finalement nous demander ce qui reste du processus de recyclage culturel du point de vue du matériau recyclé, ou plus précisément quand nous avons à faire à l'immatérialité de cette nouvelle image cinématographique. En d'autres mots, nous voulons savoir quelles sont les traces du processus de recyclage quand la matérialité du produit recyclé disparaît.

La question de l'immatérialité de l'image numérique est au centre de la théorie de la nouvelle image cinématographique de Rodowick. Dépourvue de son aspect physique, soit la

pellicule, cette image en codes binaires perd la particularité de se dégrader avec le passage du temps. Comme nous avons vu auparavant dans le texte, il s'agit d'une image *a priori* incapable d'incorporer physiquement des traces du temps. Pour Rodowick, cette nouvelle image numérique reproduit ainsi un « présent perpétuel », puisqu'elle n'a aucun lien avec le temps et le passé.

Or, si Rodowick a raison, et l'image numérique ne peut effectivement appréhender le temps, elle serait aussi une image incapable d'appartenir à un processus de recyclage audiovisuel, puisque le rapport avec le temps et le passé sont une prémisses de toute forme de recyclage. Par ailleurs, nous avons bien vu que les *found footages* numériques sont nombreux et il y a déjà la possibilité de recycler des images numériques passées créant ainsi un décalage et une différence temporelle entre les unes et les autres.

À notre avis, le passage du temps des images numériques s'observe à partir de l'évolution technologique. Si l'on compare une image numérique datée de 1995 à une image numérique faite en 2012, il est possible d'identifier la plus ancienne des deux grâce à leur résolution. Au long des dernières vingt années, la quantité de pixels qui compose une image numérique (ou sa résolution) a largement augmenté. Le nombre de pixels considéré de « haute résolution » (1280x720 pixels, ou le HD) ne peut plus être considéré comme étant la plus « haute résolution » possible pour une image numérique. Aujourd'hui nous pouvons capturer des images composées de 7680x4320 pixels (8K). Donc, l'évolution technologique fait que les premières images numériques soient considérées obsolètes par rapport aux nouvelles images numériques. Ainsi, le facteur temps s'inscrit sur les images virtuelles, non pas à partir de la dégradation physique des images, mais par l'obsolescence des mêmes par rapport aux images de plus en plus nettes du présent.

Même si nous considérons une coexistence d'images numériques de différentes résolutions en une même époque – puisque cela prend du temps afin que les nouvelles technologies remplacent les anciennes technologies – d'autres « traces du temps » plus subtiles se font voir sur ces images numériques: les objets (téléphones, portables, appareils photo, ordinateurs etc), les vêtements, la musique, les endroits représentés sur les films. Il est vrai que nous n'aurons pas une date précise sur l'année de tournage d'un film d'après ces informations, mais elles nous donneront toutefois des pistes sur « l'âge » de l'image.

Pour conclure, il nous paraît important de souligner que ce travail se propose à cerner les notions de base du *found footage*, une structure audiovisuelle complexe située aux intersections de la culture du recyclage, de la technologie numérique, des urgences socio-économiques du présent, et du passé cinématographique. Notre étude avait l'intention de réunir sous un même index d'importants textes qui ont le film d'images trouvées pour objet ou qui touchent les différents aspects d'un film d'archives – que ce soit à travers son processus de fabrication, son esthétique fragmentée, ses influences artistiques, ou ses attributs technologiques. De cette façon, nous croyons que ce mémoire peut être très utile à ceux qui investiguent ce mouvement cinématographique expérimental en particulier, puisqu'il réunit une série d'informations actualisées sur le *found footage*, auparavant dispersées et non nécessairement articulées.

Nous pouvons dire que la majorité des questionnements qui nous a poussé à réaliser notre projet de recherche fut abordé de forme satisfaisante. Nous croyons avoir pu toucher aux points que nous avons considérés les principaux à ce travail, c'est-à-dire: (1) définir notre objet d'étude; (2) découvrir les différentes motivations des cinéastes pour employer

l'esthétique du film de montage; (3) établir des liens entre l'ascension du *found footage* et les contextes historiques, politiques, économiques et sociaux de notre époque; (4) investiguer les conséquences de la réutilisation d'images du passé dans des films contemporains; (5) cerner les influences artistiques qui ont servi de base au mouvement; (6) identifier les différents types de films d'images trouvées; et, finalement, (7) faire le point sur le mouvement à l'ère du numérique.

Notre principal effort ici fut celui d'appliquer au *found footage* les concepts les plus importants du recyclage culturel. En ayant pour base la littérature théorique en ce qui concerne la question du recyclage, nous avons pu disséquer les opérations mises en place lors de la fabrication de ces objets filmiques. Bien que chaque œuvre dispose de particularités spécifiques, nous croyons qu'en utilisant les concepts de la théorie du recyclage culturel (le matériau recyclé, la transformation du matériau, et la résistance du matériau), il est devenu plus facile d'identifier les mécanismes auxquelles sont soumises les images d'archive dans un film de *found footage*.

C'est aussi à partir de l'articulation des théories choisies et de l'analyse de films que nous sommes arrivés à une conclusion majeure, explicitée dans le titre de notre dissertation: *Found footage, mouvement cinématographique contemporain*. Nous croyons en effet que ce mouvement expérimental a atteint sa maturité à nos jours, si on considère ses 60 années d'existence. Sa pertinence aujourd'hui se justifie par le contexte socioculturel dans lequel nous évoluons de nos jours, et que nous avons vu précédemment, tel que la culture du recyclage, l'engouement par des formes du passé, les facilités apportées par la technologies numérique.

Nous pouvons dire qu'il s'agit d'un mouvement en plein accord avec les questions contemporaines qui montre sa force à travers la dissémination massive de ses techniques sur Internet.

Bibliographie

Livres :

Anker, Steve et Peter Tschekassky (1996). *L'Avant-garde autrichienne au cinéma : 1955-1993*. Éditions du Centre Pompidou, Paris.

Cherchi Usai, Paolo (2001). *The Death of Cinema. History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*. British Film Institute, Londres.

Deleuze, Gilles (1968). *Différence et répétition*. Presses Universitaires de France, Paris.

Deleuze, Gilles (1983). *Cinéma 1. L'Image-mouvement*. Les Éditions de Minuit, Paris.

Deleuze, Gilles (1985). *Cinéma 2. L'Image-temps*. Les Éditions de Minuit, Paris.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari (1975). *Kafka. Pour une littérature mineure*. Les Éditions de Minuit, Paris.

Dionne, Claude, Silvestra Mariniello et Walter Moser (sous la direction de) (1996). *Recyclages. Économies de l'appropriation culturelle*. Les Éditions Balzac, Montréal.

Foucault, Michel (1969). *L'Archéologie du savoir*. Gallimard, Paris.

Méchoulan, Éric (2008). *La culture de la mémoire (ou comment se débarrasser du passé?)*. Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal.

Niney, François (2000). *L'Épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*. De Boeck, Bruxelles.

Païni, Dominique (1997). *Le cinéma, un art moderne*. Les Cahiers du Cinéma, Paris.

Rodowick, David (2007). *The Virtual Life of Film*. Harvard University Press, Cambridge.

Sitney Adams P. (2002). *Le Cinéma visionnaire. L'avant-garde américaine (1943-2000)*. Éditions Paris Expérimental, Paris.

Shöpke, Regina (2004). *Por uma Filosofia da Diferença - Gilles Deleuze o Pensador Nomade*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Vasconcellos, Jorge (2006). *Deleuze e o Cinema*. Editora Ciência Moderna, Rio de Janeiro.

Villeneuve, Johanne, Brian Neville et Claude Dionne (sous la direction de) (1998). *La mémoire des déchets. Essais sur la culture et la valeur du passé*. Éditions Nota Bene, Québec.

Thèses :

Dancsok, Michael (1998). *Transcending the Documentary. The Films of Arthur Lipsett*. Concordia University, Montréal (non-publié).

Hatch, Kevin (2008). *Looking for Bruce Conner, 1957-1967*. Princeton University, Princeton (non-publié).

Horwatt, Elijah (2009). *The Work of Art in the Age of [Ctrl]-C: Digital Remixing and Contemporary Found Footage Film Practice*. York University, Toronto (non-publié).

Articles :

Deren, Maya (1960). « Le cinématographe ou l'usage créatif de la réalité » dans *Écrits sur l'art et le cinéma* (2004). Paris Expérimental, Paris.

Moine, Raphaëlle (2004). « Remake et citation. L'exemple de *Breathless* (McBride, 1983), remake américain post-moderne de *À bout de souffle* (Godard, 1959) » dans *Emprunts et citations dans le champ artistique* (sous la direction de Pierre Beylot). Éditions L'Harmattan, Paris.

Panofsky, Erwin (1934). « Style et matériau au cinéma », traduit de l'anglais par Dominique Noguez dans *Cinéma: Théorie, lectures*, no. spécial de la *Revue d'esthétique* (1973). Klincksieck, Paris.

REBLE, Jürgen (1996). « Chemistry and the Alchemy of Colour » dans *Millennium Film Journal*. No. 30/31. Automne 1997, pp. 13-19.

Sitney Adams, P. (1978). « Le film structurel » dans *Une renaissance du cinéma : le cinéma "underground" américain* (sous la direction de Dominique Noguez) (1985). Méridien-Klincksieck, Paris.

Articles en ligne :

Barrette, Pierre (2011). « J'ai la mémoire qui tourne, ou l'émotion authentique d'une vraie télé réalité » dans *Hors Champ*. En ligne. <<http://www.horschamp.qc.ca/J-AI-LA-MEMOIRE-QUI-TOURNE-OU-L>>

Habib, André (2004). « Conversation avec Bill Morrison. Matière et mémoire » dans *Hors Champ*. En ligne. <<http://www.horschamp.qc.ca/MATIERE-ET-MEMOIRE,154>>

Habib, André (2006). « Les stases de l'histoire: du found footage en général et des films de Angela Ricci-Lucci et Yervant Gianikian en particulier » dans *Hors Champ*. En ligne. <<http://www.horschamp.qc.ca/LES-STASES-DE-L-HISTOIRE>>

Habib, André (2007a). « 2x2: Deux soirées en compagnie de Müller et Girardet » dans *Hors Champ*. En ligne. <<http://www.horschamp.qc.ca/2-x-2-DEUX-SOIREES-EN-COMPAGNIE-DE>>

Habib, André (2007b). « La vie privée des images: Une rencontre avec Péter Forgacs » dans *Hors Champ*. En ligne. <<http://www.horschamp.qc.ca/UNE-RENCONTRE-AVEC-PETER-FORGACS>>

Habib, André,(2007c). « D'une image à l'autre: Conversation avec Harun Farocki ». dans *Hors Champ*. En ligne. <<http://www.horschamp.qc.ca/CONVERSATION-AVEC-HARUN-FAROCKI>>

Habib, André (2008). « À propos de trois « alchimistes » de la pellicule: Aura, destruction et reproductibilité numérique » dans *Hors Champ*. En ligne. <<http://www.horschamp.qc.ca/AURA-DESTRUCTION-ET>>

Legendre, Éric. « Entretien avec Caroline Martel / Spectre documentaires et voix d'archives: Le fantôme de l'opératrice » dans *Quatrevingt-treize*. En ligne. <<http://elegendre.wordpress.com/2009/06/14/caroline-martel/>>

Renaud, Nicolas (2009). « Le nouveau site de l'ONF. Découvertes cinématographiques sur Internet » dans *Hors Champ*. En ligne. <<http://www.horschamp.qc.ca/DECOUVERTES-CINEMATOGRAPHIQUES-SUR>>

Conférences et séminaires :

Besser, Howard. (2010). « The Internet as DeFacto Archive: Communities of Interest Saving Films » dans Actes du colloque *L'Avenir de la mémoire. Patrimoine, restauration et réemploi cinématographiques*. Cinémathèque Québécoise, Montréal. En ligne. <<http://besser.tsoa.nyu.edu/howard/Talks/10montreal.pdf>>. Février 2010.

Dubois, Philippe. « Cinéma et art contemporain. Qu'est-ce que le cinéma? » dans *Séminaire conjoint avec la Sorbonne Nouvelle*, Université de Montréal, Montréal. Janvier à mars 2009.

Marie, Michel, et André Habib (sous la direction de). Colloque international *L'Avenir de la mémoire. Patrimoine, restauration et réemploi cinématographiques*. Cinémathèque Québécoise, Montréal. En ligne. <http://www.cerium.ca/IMG/pdf/L_avenir_de_la_memoire_version_communique_.pdf>

Sites Internet :

Ansieau, Vincent. En ligne. <www.vinza.fr>

McIntosh, Jonathan. En ligne. <www.rebelliouspixels.com>

Périot, Jean-Gabriel. En ligne. <www.jgperiot.net>

La Cinémathèque Française: En ligne. <<http://www.cinematheque.fr>>

Office National du Film du Canada. En ligne. <<http://www.onf-nfb.gc.ca/fra/accueil.php>>