

Furies

Au rang de l'histoire fétichisée du punk, il conviendrait de rajouter un chapitre, monter entre les pages des récits merveilleux de Nick Tosches, Yves Adrien ou Lester Bang, un cahier de dessins, ceux à la pierre noire de Jean-Luc Verna. Loin de la théorie anthropologique d'un Dan Graham ou de la peinture savante de Christopher Wool, Verna a pris du punk l'essentiel : la pose, la grandeur, le raffinement, le grotesque, la drôlerie, l'exactitude, la beauté. Une manière d'écrire son histoire de l'art, en forçant le trait, de chasser dans le dessin, à la surface fragile d'un corps, d'un mur ou d'une feuille, la beauté absolue. Verna aime les étoiles noires, il entretient avec elles une passion extrême et déraisonnable. Depuis près de vingt ans, son œuvre est devenue l'asile des figures féériques et fantomatiques que l'histoire n'en finit pas de rejeter : silènes, centaures, créatures hybrides, fées squelettiques, stars déchues. Et puis évidemment il y a Siouxié Soux, ex-égérie, néo-furie, qui tient ici une place unique et qui fait le lien entre la culture pop et les idoles antiques, les guerrières hystériques de l'Olympe. Duras aussi, la folle de Saïgon, dont la solitude réelle du corps devient celle, inviolable, de l'écrit. Parce qu'il sait déjà depuis longtemps qu'il ne sera pas peintre, danseur ou sculpteur, il a fondé toute sa croyance dans l'art du dessin. Chez Verna, le dessin est une colonne vertébrale qui fait tenir debout tout le reste : la photographie, le cinéma, le tatouage, le masque, l'expression du visage, du regard. C'est dans le geste

précisément élaboré du dessin qu'il a su trouver une forme complexe, qui relève d'un processus de replis de la mémoire et de surgissement du présent. Pour lui le dessin est un enseignement, une formation continue dont il est à la fois le disciple et le maître. Car Verna est un pédagogue exemplaire, convaincu que l'académisme est une courroie de transmission inexplorée, une forme de subversion. Le dessin chez lui fait l'objet d'un travail de reports et de déplacements extrêmement sophistiqué : du papier, il passe d'abord au calque, puis à la photocopie, où il est agrandi et en quelque sorte dégradé. Cette photocopie est ensuite frottée au trichloréthylène pour être reportée sur le mur, sur de vieux papiers ou des tissus, avant d'être reprise à la pierre noire, au crayon de couleur et au fard à paupières. Différentes phases qui renvoient à une pratique historique de la copie (le rappel lointain des études et décalques d'un Gustave Moreau), qui mettent en évidence le désir de maîtrise et la volonté de perte, et qui placent le spectateur au centre d'une dynamique complexe de lecture, dans un intervalle entre le réel et sa représentation. En ce sens Verna, s'il s'inscrit explicitement dans une tradition figurative (de Michel Ange à Otto Dix), est bien le passager d'une époque contemporaine où l'image, inachevée, altérée, est toujours l'objet d'un soupçon. Découverte aussi triviale que cosmique à laquelle nous ne pouvons nous soustraire, sauf à regarder vers les étoiles.

Le jeu de la règle et de l'exception

Dans la relation permanente, conflictuelle, ambiguë de Godard à l'histoire de l'art, aux artistes, aux institutions, aux producteurs, on pourrait établir une longue liste de vérités et de clichés, de rencontres et de malentendus. Godard entretient depuis toujours avec la culture une relation orageuse (« Quand j'entends le mot culture, je sors mon carnet de chèques »), préférant considérer l'exception de l'art à la règle culturelle.

De l'exposition rétrospective qu'il réalise au Centre Georges Pompidou, *Voyages en utopie*, nous ne savons presque rien. Si ce n'est qu'il l'a conçue comme une tentative « d'œuvre totale », que nous y verrons l'intégralité de ses films, des œuvres originales en coexistence avec de nombreuses reproductions, duplications, reconstitutions, que sortira une publication intégrant un DVD, des textes inédits d'artistes et de théoriciens, que la structure du voyage en neuf salles qui portent chacune un nom est fondée sur les enchaînements d'un film en train de se faire, sur des processus de fabrique et de perception et que Godard entend bien, dans ce puzzle mental, déjouer les attentes et mettre le spectateur au travail. Avant de « faire nos devoirs », nous pouvons encore tout y projeter, la mémoire de ses images, sa puissance de parole, notre propre conscience de spectateur et revenir sur ces deux ou trois choses que nous savons de lui.

Entre Godard et l'art, « comment ça va ? Il ne faut pas se contenter de chercher si « ça va » ou « si ça ne va pas » entre l'un et l'autre mais

comment ça va pour l'un comme pour l'autre. Tenter d'arracher aux clichés une image juste.

Il y a d'abord ce que l'on voit et ce que l'on entend dans les films, tout un système de citations, d'emprunts, de collages, qui est le propre de la « pédagogie » godardienne où les choses, les textes et les images sont traités de manière libre et égale, se doublent, se superposent, s'autonomisent et ne sont jamais définitivement fixés.

Les apparitions des peintures classiques dans ses films fonctionnent selon des principes de réplique, de déchirure, de clignotement, elles tiennent une place entre les images, elles occupent un interstice. « Vélasquez, à la fin de sa vie, ne peignait plus les choses définies, il peignait ce qu'il y avait entre les choses définies. Il ne faudrait pas décrire les gens, mais décrire ce qu'il y a entre eux ». La force de Godard ce n'est pas seulement d'utiliser ce mode de construction mais d'en faire une méthode sur laquelle le cinéma doit s'interroger en même temps qu'il l'utilise. C'est la méthode du « et », du « entre », qui fait voir l'indiscernable, c'est-à-dire la frontière, entre la représentation et la reproduction.

On dit parfois que Godard peint, comme Cézanne peint. Que le visage de Ferdinand (Belmondo) recouvert de bleu dans *Pierrot le fou* est un geste pictural qui se retourne sur la couleur et le saut dans le vide d'Yves Klein. On dit que « Made in U.S.A » c'est de la peinture, que *Deux ou trois choses*, c'est de la musique, comme si faire du cinéma n'était pas suffisant. C'est vrai que chez Godard, l'art est présent comme décor et comme personnage. On traverse les musées, réels et imaginaires, les œuvres, dans tous les sens, en courant de préférence (qui n'a pas rêvé de rejouer la très belle scène dans le Louvre de *Bande à part* ?), on déclame Elie Faure à haute voix comme on lirait un tract révolutionnaire, on s'arrête sur le visage d'une actrice qui nous rappelle celui d'une Infante immobile. C'est vrai que la peinture est là, partout, pourtant elle ne dit pas tout. Elle se tait.

Aragon déclarait pompeusement à propos de *Pierrot le fou* : « Tout le film n'est que cet immense sanglot, de ne pouvoir, de ne pas supporter de voir, et de répandre, le sang. Un sang garance, écarlate, vermillon, carmin. » A quoi Godard répondra, à sa façon, gentiment cinglante : « Ce n'est pas du sang, c'est du rouge ! »

S'il existe chez lui une connexion veineuse entre peinture et cinéma, elle atteint son point de fulgurance dans les *Histoire(s) du cinéma*, une œuvre fleuve qui a marqué plusieurs générations d'artistes, de ceux qui se posent aujourd'hui la question éthique et politique de l'origine d'une image, de ses droits comme de ses devoirs. Mais il ne s'agit pas pour autant d'un rapport de correspondances ou d'équivalences, chères aux esthétiques classiques.

Godard rêve de peinture « comme un enfant merveilleux » dit Gérard Fromanger, avec qui il partage quelques très belles années de formation esthétique et politique : « Il est dans un devenir peintre. Il considère les maîtres comme des collègues. Il parle comme Véronèse, comme Picasso, comme de Staël. Il filme comme un peintre filmerait. Ça se voit dans ses derniers films, traversés par des fulgurances de couleur. Il parle en peinture, il rentre en rêve dans le processus de la peinture » Fromanger raconte sa rencontre « amoureuse » avec Godard en 68 : « Il avait entendu qu'un de mes dessins où le rouge recouvre un drapeau bicolore avait été refusé par l'assemblée générale des Beaux-Arts. A cette époque, après *La Chinoise*, Godard est bloqué, fasciné par le réel, la vie lui semble plus forte que l'art. Il demande à me rencontrer, me pose des questions sur ma pratique, je lui montre comment on fait un tableau, comment utiliser la couleur. Il filme le rouge qui coule sur le drapeau, c'est une révélation et le début d'une série de films tracts (il en existe une vingtaine). Ensuite il m'a demandé de lui apprendre à dessiner. Je lui ai installé un atelier avec tout le matériel nécessaire. C'était pour lui un rêve de solitude, de quiétude. Dans l'atelier, pas de producteurs, de bruits, de machines, d'acteurs, de syndicats. Il était comme un enfant avec un nouveau jouet. Au départ il ne voyait rien, puis je lui appris à regarder autour de lui, il s'est mis à voir et là chaque événement devenait un modèle. C'était magnifique, le téléphone sonnait, il hurlait « un dessin ! », quelqu'un rentrait « un dessin ! », le rideau bougeait « un dessin ! ». Il n'y avait rien puis soudainement il y avait tout. »

A travers cette relation intime à la peinture, aux textes, aux auteurs, Godard regarde surtout sa propre pratique, il observe des mutations. Si « Passion » se fonde sur la reconstitution de tableaux vivants, ce n'est pas

pour autant un film sur la peinture mais sur le travail, donc sur le cinéma, qui nous fait voir ce que nous ne voyons jamais au cinéma, l'usinage, la chaîne de production (historique, humaine, esthétique).

Godard n'a qu'un seul sujet qui recouvre tous les autres : « Je ne veux parler que de cinéma, pourquoi parler d'autre chose ? Avec le cinéma, on parle de tout, on arrive à tout. » C'est un pan de la pédagogie godardienne que de montrer comment cette totalité, incluant les bons et les mauvais objets, passe par la seule voie du cinéma.

Dans cette totalité, les citations artistiques appartiennent à une culture commune, une vaste encyclopédie d'icônes et de standards. Comme le dit le critique et cinéaste Thierry Jousse « Le rapport de Godard à l'art relève du malentendu. Sa connaissance des pratiques artistiques et des œuvres contemporaines est pour le moins partielle. Il évolue dans un musée imaginaire très classique. Quand il fait son histoire de l'art, il a le sentiment d'une fin, d'achever quelque chose. Il y a chez lui un fond de mélancolie. Il rend hommage aux maîtres de la peinture avec la conscience d'avoir raté quelque chose, d'être arrivé trop tard. Si on voit que *A bout de Souffle* sort à peu près à la même période que *Le Festin nu* de Burroughs, la modernité est plutôt du côté de Burroughs. Dans ses choix de citations, il préfère Vélasquez à Duchamp. On a beaucoup commenté la relation de son œuvre au Pop art, au situationnisme, mais en fait ce n'est pas là que se situe l'invention, mais dans sa syntaxe. Sa puissance visionnaire se situe davantage dans l'usage qu'il fait des sons, de la musique, en inaugurant des formes très contemporaines de mixage et de sampling. »

Ce que l'art contemporain a appris de la leçon Godard tient à sa façon de penser les structures, les rapports de production. Pour la génération d'artistes des années 80-90 (Parreno, Huyghe, Gordon, Leccia...) qui commencent à manipuler les images actuelles et virtuelles, la notion politique fondamentale c'est le montage. Une image n'est jamais seule, elle n'existe que sur un fonds (idéologique, historique) ou par rapport à celles qui la précèdent ou lui succèdent. Ce qui rapproche profondément Godard de ces artistes, c'est cette conviction que l'art n'est que le produit d'un écart.

On voit par exemple comment les mécanismes de doublage dans les premières pièces de Pierre Huyghe (*Dubbing* ou *Blanche Neige Lucie*), qui mettent en lumière un processus général de dépossession, ne sont pas sans rappeler ceux du Godard des années militantes. On voit aussi dans l'usage que fait Philippe Parreno de l'imitateur Yves Lecocq (*L'homme public*) un dispositif de dépersonnalisation qui brise la chaîne de l'interprétation, et qui rappelle le glissement permanent des voix et des identités chez Godard.

Mais l'influence majeure de Godard sur cette génération se situe dans les recherches qu'il mène avec la vidéo et la télévision (il rejoint dans les années 70 l'atelier de production autonome de Jean-Pierre Beauviala à Grenoble, réalise avec Anne-Marie Miéville les séries télé *Six fois deux* et *France tour détour*). Tout comme ses scénarios filmés (*Le Scénario du film Passion*), et ses films d'entreprise (*Le Contrat Darty*, *Puissance de la parole* pour France Telecom) figurent parmi les objets critiques pilotes qui continuent d'agir dans la création la plus actuelle. Au sein de ce laboratoire, s'expérimentent d'autres rapports au réel, à l'image, l'écart entre fiction et documentaire. Il construit là un nouveau cinéma où les relations de subordination sont radicalement renversées, un cinéma fait de coupures irrationnelles, un cinéma désenchaîné qui s'élève à un ordre et une loi que nous ne connaissions pas.

Il reste à se demander ce que l'on peut bien attendre de Godard dans un contexte muséal, ce que l'on attend d'un cinéaste dont le nom est devenu plus important que son œuvre. Qu'il dérouté la commande et les commanditaires, comme il l'a toujours si bien fait avec ses producteurs ? Qu'il renvoie le musée dos à dos à ses mécaniques de starisation, à son rapport marchand au public (quand lui, ne pense qu'au seul spectateur) ?

Une mécanique de désir que Serge Daney décrivait parfaitement (*Libération-1985*) : « Chacun pense que Godard sait quelque chose que nous ne savons pas. On le fait parler de tout, comme si toutes ces années Godard n'avait pas dépensé largement, en mots et en images, pour répondre inlassablement (...) Parce qu'il parle lui-même de ses défauts, de ses limites, de ses servitudes de petit patron-artisan d'images, parce qu'il met tout le monde – et lui avec – dans la grande barque de l'examen de

conscience obligatoire et du perfectionnement individuel, troque incongnito la place de maître-fou pour celle du pasteur, ou du prêtre. Mais ce faisant, il exacerbe et reconduit la demande de maîtrise qui lui est adressée. Godard fait mine d'ignorer qu'il révolte et tétanise pour jouir de son privilège, celui d'un homme seul à qui on reconnaît le droit de rêver à voix haute. »

La tentation du scénario

L'art, le cinéma, le temps, le travail, une histoire des années 90.

Retour sur le cinéma, ses dispositifs, son architecture, son archéologie. Depuis quelques années toute une génération d'artistes semble se pencher d'un même mouvement vers un seul paradigme, un espace polymorphe, le cinéma comme procédure, comme fonction, comme activité. A travers ce réinvestissement de l'image en mouvement, ils travaillent à redéfinir de nouvelles formes de subjectivation, une autre lexicologie de l'écran, du procès et de l'économie du film. Au centre de ces différentes stratégies d'infusion, de reprises, de détournements ou de rencontres, la notion sans cesse active de présence dans l'image, de co-existence entre les images. Ce retour ou cette traversée n'est pas un phénomène nouveau, il réactualise et réinjecte de façon plus ou moins consciente d'anciens scénarios, les projets d'expérimentation et de déconstruction du langage narratif amorcés au début des années soixante, la question non résolue du contexte social de l'exposition, celle de l'intervalle de projection et d'identification du spectateur. De David Lamelas, John Baldessari à Angela Bulloch, Douglas Gordon, Eija-Liisa Ahtila ou Johan Grimonprez, il est possible de tracer comme une histoire partielle des pratiques artistiques contemporaines, une sorte de territoire fictif qui définirait l'existence et les préoccupations d'une génération à une autre, dans l'autre, ses modèles, ses refus, ses modes de vie, de création et de sociabilité.

On est évidemment tenté face à l'évidence d'un mouvement collectif de céder à l'instrumentalisation d'un discours idéologique, de réduire la diversité des individus, la complexité de leur langage à un pur symptôme. Après le corps, l'interactivité, l'architecture, l'autre et tous ses dérivés, le cinéma deviendrait comme un objet magique, non pas un sujet mais un outil de lecture pour définir un moment, une vague, une idée du monde dans l'ère du temps. Ayant déjà fait une analyse détaillée de certains de ces travaux dans un texte précédent⁴ et préférant par ailleurs me tenir au bord de cette génération qui est la mienne, il s'agira davantage ici de s'arrêter sur quelques-unes de ces machines de vision, d'essayer de montrer d'où vient le mouvement, où il va, comment se forment les couches géologiques, les montages et points de suture.

Et de dire avant toute chose que le cinéma n'existe pas en tant qu'objet et modèle unique, identifiable, si ce n'est à travers son spectre, sa mémoire imparfaite, dans la prolifération de souvenirs, de fragments qui le constituent. Le cinéma est un facteur de temps hétérogènes, non clôturés, qui se développent organiquement comme récits de ce monde dans le réel et à côté. A partir de cette impossibilité à cartographier et visualiser une histoire, les artistes aujourd'hui travaillent avec ce manque et élaborent de nouvelles structures temporelles, procédés de montage, spécialisations du récit.

Si quelque chose se passe en effet comme un retournement incessant, lancinant, de l'histoire sur la fiction, du réel sur l'imaginaire, de l'espace sur l'écran, ce renversement fait déjà partie d'une certaine manière de l'ontologie, des constituants « biologiques » de cet art du temps, et ceci dès sa première apparition.

Dès le début, il est question pour le spectateur de sa propre position face à l'image, de son effroi, de sa participation hypothétique. Dès l'origine, le cinéma s'interroge sur ses propres processus et rediffuse ce moment d'introspection comme élément structurel de son dispositif. Le film serait alors presque toujours un documentaire sur son propre tournage, ses contingences et son appareillage. De Lumière à Lynch, la fiction-cinéma, dans ses manifestations même les plus classiques, ouvre sur un espace critique de réflexivité, sur sa propre machine de guerre, de

séduction, ses possibilités de subjectivation. S'attaquer au cinéma, le reprendre, le découdre, c'est déjà ainsi travailler avant toute intervention sur ce qui est déjà là, sur cet espace antérieur qui pose sans cesse la question de l'histoire, histoires de débuts et de fins, d'éternels recommencements. C'est de toute façon prendre en compte des facteurs de vitesse, d'entropie, travailler en creux d'une écriture du temps, de son involution, s'immerger au centre d'une spirale qui fait que le film quel qu'il soit, devient toujours son propre objet.

Ce mouvement de repli du cinéma sur lui-même se trouve par ailleurs redoublé par un autre phénomène, sa mort hypothétique et avec lui celle d'une certaine forme de cinéphilie. De commémorations en centaines, cette mort annoncée, contribue à creuser un état de dépression au sein même de l'industrie hollywoodienne, tant à l'égard de sa propre puissance économique que de sa créativité. Depuis une dizaine d'années Hollywood ne cesse en effet de (re)produire et rabattre les épisodes marquants de son âge d'or, à travers une profusion de remakes, plagiat et autres recyclages.

Il n'est pas si hasardeux peut-être que l'art contemporain, lui-même en prise à d'importantes fractures esthétiques, politiques et économiques, donne un sens à cette histoire aveugle, que les artistes se rassemblent autour de ce phénomène dépressif comme par un étrange mouvement de métonymie ou d'empathie, et s'emploient à produire quelque chose d'autre, un passage, un couloir intensifié où circuleraient les dernières et les futures utopies, de l'ancien au nouveau monde.

Ces expériences émergent d'un temps *a posteriori*, dans l'après coup, d'un monde qui serait après le cinéma, après l'histoire, mais aussi à l'aube d'un monde après la télévision. Elles puisent dans les soubresauts mêmes de ce malaise contemporain, en plein cœur du lieu commun, dans l'inflation et la banalisation des images. Serge Daney, parlant des films à la télévision, inscrit ce moment précis d'une transition, une équation subtile entre ce qui se perd et ce qui se crée dans toute période de transformation, certain que les « générations à venir découvriront le cinéma avec sa perte ».

L'artiste finlandaise Eija-Liisa Ahtila est bien de cette génération, ses films et installations se situent exactement dans cet état antérieur-postérieur des images de cinéma à travers la télévision et indiquent des

modes de circulation entre le micro et le macro, le petit et le grand écran, de la salle de projection à celui de la télévision ou de l'exposition. Son travail observe du lieu de ces intervalles, différents glissements, tout ce que cela suppose d'altération, de dislocation des sujets et des identités (celle des femmes spécifiquement et de leur représentation par les médias). Le cinéma qu'elle produit est au premier niveau une recherche plastique sur la structure de l'image et de la langue, sur différents effets de courts-circuits entre les espaces collectifs et individuels. A un autre degré, son projet global informe de façon contiguë sur la relation de l'artiste au cinéma. Contre toutes les forces de fragmentation des médias, malgré la dispersion des écrans, le cinéma demeure ici un foyer permanent, une zone d'ancrage, de construction symbolique et de réparation. Son cinéma exhibe sa propre jouissance à produire du montage, du rythme, du son, à faire communiquer d'un écran à l'autre et dans sa langue d'origine les mots de l'enfance, de la mémoire, du sexe, à raconter des histoires d'attachements.

I want to go home

En abîme de ces regards portés sur les images via la télévision, via les médias, il ne faut pas voir un monde désenchanté mais bel et bien un nouveau rapport au monde. Pour Johan Grimonprez par exemple la télévision ne continue ni ne prolonge le cinéma pour la bonne raison qu'elle n'est pas une machine à créer, ni même à produire, mais plutôt à racketter ou à montrer. La vidéothèque itinérante qu'il conçoit en collaboration avec Herman Asselberghs, « Prends garde ! A jouer au fantôme on le devient », est un projet exemplaire qui indexe et saisit différents mouvements de migrations, de transits entre les genres, les catégories, les langues, les différents contextes culturels qui l'accueillent. La liste des documents mis en consultation atteste de la mixité et de la multiplicité des sources et des référents : documentaires, fictions, clips, sitcoms, auxquels peut encore s'ajouter, à chaque étape, ce que le spectateur emporte avec lui. Cette vidéothèque est ainsi à la fois un lieu d'individuation et de vie collective. Le retour d'un espace enfantin et ludique de trafic, un renversement de la chambre, du salon familial dans l'espace public.

La relation de Douglas Gordon au cinéma participe ailleurs de cette dynamique d'importation et de rétropection. Dans la salle de cinéma qu'il reconstitue au sein d'une galerie (Walcheturm, Zurich), les films projetés sont supposés être ceux qui furent programmés peu avant sa naissance à Glasgow, films qu'il aurait appréhendés à travers le corps et le regard de sa mère, du fond de sa vie utérine. L'espace est ici littéralement et ironiquement celui à deux entrées d'une fiction et d'un documentaire. Documentaire, parce que ces films indexent inévitablement une histoire esthétique des années 60. Fiction, parce que la structure mentale de ce dispositif nous conduit à rebours à l'endroit d'un temps archaïque, d'une sorte de scène primitive. Ces films sont autant de flash-back, de fausses pistes ou de vraies réminiscences, mais aussi des indices volontairement dérisoires sur les déterminismes de son travail, de son rapport au cinéma et au monde, les mécanismes de fétichisation et d'instrumentalisation théoriques autour de ses propres dispositifs. La salle de cinéma, figure emblématique du lien social et de la relation à soi, devient un lieu commun, à la fois un portrait de groupe et une forme dérivée de l'autoportrait.

Pour Rainer Oldendorf, faire du cinéma c'est aussi d'une autre manière s'inscrire dans un album, une série de filiations, entre Fassbinder, Renoir et Godard. Marco est un film qui ne se finira peut-être jamais, une trajectoire ouverte. Il est le film du montage, toute l'histoire du cinéma moderne. Son squelette se constitue au fur et à mesure des voyages, des ruptures et des espaces de découverte. Réflexion vivante sur le passage et l'étrangeté, le film reconstitue, de bout en bout, l'histoire d'un temps perdu puis retrouvé, les fragments des années d'adolescence de l'artiste comme autant d'années d'apprentissage. Les différents segments tournés à chaque fois dans une ville différente, pour le contexte d'une exposition, intègrent tous les événements hors-champ et les conditions de production du film en train de se faire. L'incursion d'un nouveau personnage, d'un paysage ou d'une autre langue, semble à chaque fois venir creuser comme un sillon dans la matière du film.

De l'un à l'autre, entre ces différents lieux de mémoire on peut lire comme un désir implicite de revenir par séquences à l'endroit d'une

image initiale, d'une image pliée. Retour à la maison, au pays d'origine, à la source de l'information. Il y a quelque chose qui se dessine ici et là comme une figure libre et sans mélancolie de l'enfant prodigue.

La place vide du spectateur

Ce passage par le cinéma serait ainsi une autre façon de s'inscrire en propre dans le corps du récit, d'une histoire sans héros, ou plutôt dont les héros ne seraient pas immédiatement visibles : les spectateurs du lieu de leur place vide.

Les derniers travaux de Pierre Huyghe autour de la voix (*Dubbing*, 1996 ou *The Multi Language Versions*, 1997) désignent des mouvements d'import-export du langage, des subjectivités, un temps retourné entre le direct et le différé, l'espace de représentation et celui de perception. En montrant l'envers d'un décor, le studio de post-synchronisation, il intègre ce que la voix met en suspend au dehors et au-dedans du film, un doute, une peur primitive, une présence-absence. La voix est chez Pierre Huyghe cette chose infiniment humaine, fragile, qui flotte, de ces objets partiels qui menacent l'unité du sujet, un opérateur de bifurcations entre l'espace de la fiction et celui du spectateur.

Si les projets de Pierre Huyghe comme ceux d'autres artistes actuellement réactivent les fondements de certaines expériences des années 60-70, autour du cinéma élargi, de son émancipation ou sa démocratisation dans le champs de l'exposition, s'ils manifestent eux aussi un besoin collectif de tracer d'autres formes reliant avec le spectateur, un tunnel, un écran « tactile », ils semblent néanmoins être devenus plus lucides et conscients des règles et contraintes, toujours prêts à jouer et négocier plus durement avec l'opacité du lien social.

C'est là que se situe toute la pertinence critique du travail de Angela Bulloch, qui consiste à mettre à plat cette vulgarisation de la théorie contemporaine autour du virtuel, du rapport actif-passif du spectateur à l'œuvre. L'interactivité chez Angela Bulloch est celle à l'inverse qui renvoie à la situation infiniment régulée, bloquée de l'individu. Le référent au cinéma est chez elle une façon de dire ailleurs combien l'image est

préalable et aliénée à son sujet, à son contexte, son mode de production, et de montrer ainsi les limites et les naïvetés de l'idéologie interactive. C'est par exemple la force de cette image arrêtée, empruntée au film de Scorsese *King of Comedy*. Dans un couloir comme un cul-de-sac, l'image stupéfiante d'une foule qui attend d'applaudir l'arrivée d'un personnage anonyme. A sa place, manquante, le spectateur pénètre dans ce corridor et s'inscrit comme étant le visiteur tant attendu, son ombre se projette sur l'image, il croit en prendre possession et reste maintenu à la surface du plan.

Les temps ne sont plus à la glorification de personnages uniques et exemplaires mais à la dissolution, à la fragmentation des sujets. Les machines interactives ou pseudo-interactives d'Angela Bulloch instaurent des frontières et fonctionnent à l'intérieur, elles bloquent les passages, proposent des potentialités limitées dans un cadre fait de contraintes et d'écrasement de l'autonomie.

Le temps et le travail

Comme leurs prédécesseurs, des artistes comme Angela Bulloch, Philippe Parreno, Liam Gillick ou Pierre Huyghe s'intéressent à la situation pragmatique du film, à son appareil collectif. Le film retrace inévitablement un chantier, un temps d'élaboration, de tensions, qui reste en lui comme une empreinte plus ou moins tangible. Ce temps perçu de main-d'œuvre renvoie à une définition possible du plaisir au cinéma : cet instant précis où à travers l'image, quelque chose se lit, se donne à voir du mouvement, de l'énergie et de la croyance d'un groupe autour d'un individu, cette poussée collective à faire et voir se faire le film.

Les films de John Baldessari, entre 70 et 80, intègrent cette capacité du cinéma à rendre transparents les mécanismes et la matérialité du film en pleine activité. Dans *Titles* ou *Script*, 1974, l'analyse structurale de Baldessari consiste à désarticuler les principes langagiers propres au cinéma. *Script* propose par exemple au spectateur de se substituer au réalisateur et de travailler à un montage mental du récit au fur et à mesure du défilement de ses rushes. Le temps pour Baldessari c'est la durée éprouvée, liée à la situation pragmatique du spectateur qui ajoute quelque chose

à l'image, un supposé savoir sur sa genèse, sur son mode de production. Dans l'espace-temps de projection du film, à travers ces blocs d'espace-durée, le spectateur vient ainsi vérifier que tout est bien là comme il l'avait imaginé. Au cinéma, le temps est inclus et montrer le cinéma indexe sans cesse cette réalité, je vois du temps passer, je vois du temps travailler. Le dispositif cinéma veille à assurer cette vision, cette transmission.

David Lamelas presque à la même époque, travaillant sur le contexte de l'exposition et différentes formes de transition entre l'art conceptuel et la culture populaire, intègre le processus cinématographique en co-existence avec d'autres formes plastiques (sculpture, photographie, texte, vidéo, installation sonore). La question pour lui n'est pas de savoir ce qui se transforme d'un territoire à l'autre, ce que l'on fait ou produit avec le cinéma ou l'art, mais de voir s'il y a des articulations structurelles suffisamment fortes qui participent d'une vision critique du monde. Lamelas conçoit ses films comme une source d'information supplémentaire, comme facteurs d'élargissement de l'identité sociale du spectateur dans le champ de l'exposition. Entre la fin des années 60 et le début des années 80, de *Time as Activity* (où il enregistre et projette littéralement trois blocs de durées pures pris dans la ville de Düsseldorf pour l'exposition *Prospect 69*) à *The Desert People* (1974) ou *The Violent Tapes* (1975), le parcours de Lamelas montre nettement l'évolution de sa recherche sur la duplicité et la manipulation des images et les mécanismes de l'inconscient collectif. A partir des premières expérimentations sur la durée, le temps perceptible, son travail s'oriente vers une sémiotique plus large de l'image, dans la société contemporaine, sur les effets pervers de leur diffusion. Sa façon de travailler, dans *Violent Tapes* par exemple, sur les grands refoûlés de l'Amérique, mais aussi sur le goût infantile pour la fiction ou le simulacre n'est pas très éloignée par ailleurs des contenus des projets des jeunes artistes aujourd'hui, de l'usage qu'ils font des formes et des fonctions cinéma comme des objets récupérables d'une vie infiniment matérielle, politique, quotidienne, intime et collective.

Travailler sur le cinéma, à travers lui, est pour cette nouvelle génération comme une manière de gérer la promiscuité, celle des expositions de groupe qui s'articule avec le processus de fabrication collective du film,

le caractère propre de l'œuvre en jeu, mais aussi de gérer les référents et les signaux de leur adolescence, des mythologies personnelles décalées, le caractère quotidien et vivant plutôt que les références de l'histoire de l'art. A travers l'observation et la récupération de certains films, ils prélèvent des éléments d'une période instable, ils s'appuient sur des effets de stimulations réciproques, de relance, de rencontres, se retrouvent autour des mêmes troubles de l'incertitude, des mêmes pertes de l'orientation.

La structure de leurs travaux se fonde sur une intuition commune, le cinéma est pour chacun le lieu d'un hors-champ, d'un montage, celui de la place du spectateur, la leur, celle qu'ils ont tenue enfant en rêve ou en réalité. Pour eux, il s'agit de bousculer certaines règles et principes de savoir, la tradition moraliste de la cinéphilie des années 60. Leur pratique du cinéma est moins solitaire, moins asociale, moins affectée aussi et emprunte à toutes les sources, tous les espaces de communication, de savoir et d'illusion. Tout est matière, le meilleur et le moins bon, le moindre résidu, séries B ou Z, formes marginales, méprisées, la publicité, les bandes annonces, le générique, etc. tout peut a priori trouver son lieu et sa durée, le temps d'un doublage, l'espace du zapping, le film mal vu, mal fait à la télévision, le souvenir d'une bande originale, d'une voix mal calée, d'un ratage.

La relation au cinéma c'est ainsi un peu de tout cela, les limbes du cinéma, ses images manquées, le lieu louche d'un rapt, un endroit où la réalité du « je vois donc je prends conscience » s'ironise elle-même et se répète en boucle, une autre façon d'intégrer la pratique artistique dans une écologie, entre l'environnement, le social, le politique et le subjectif.