



Buster Keaton, *Sherlock, Jr.*, 1924

Ouverture

« Si vous changez une à une toutes les pièces de votre voiture, le véhicule dont vous vous servez est-il encore celui que vous avez acheté ? », s'interroge Pierre Sorlin¹. Un médium peut-il persister dans son être à travers ses mutations technologiques ? Le cinéma connaît depuis l'arrivée du numérique une métamorphose radicale qui modifie ses modalités techniques et sa définition. Nous continuons pourtant à appeler cinéma un dispositif très différent de la forme plus ou moins stable qu'il a rencontrée pendant plus d'un demi-siècle. La disparition du film argentique, la représentation numérique, la dissémination du médium dans l'espace social, son atomisation sous des formes domestiques, ont bouleversé nos usages. La théorie du cinéma prend la mesure de ce pas en cherchant à isoler les données élémentaires du médium. Récemment, Raymond Bellour a proposé une définition restreinte du cinéma.

La projection vécue d'un film en salle, dans le noir, le temps prescrit d'une séance plus ou moins collective, est devenue et reste la condition d'une expérience unique de perception et de mémoire, définissant son spectateur et que toute situation autre de vision altère plus ou moins. Et cela seul vaut d'être appelé « cinéma² ».

Dès lors que l'on échappe à ces conditions objectives – projection, obscurité, communauté, horaire –, il ne s'agit plus, dit-il, du cinéma, indissociable de son dispositif réglé, technologique et social, historiquement fixé. Pourtant, nous assistons à sa migration massive vers de nouveaux lieux de diffusion, respectant parfois un horaire, d'autres fois en boucle, qu'il

1. Pierre Sorlin, « L'ombre d'un deuil », *Cinergon*, n° 15, « Où va le cinéma ? », 2003, p. 15.
2. Raymond Bellour, *La Querelle des dispositifs*, Paris, P.O.L., 2012, p. 14.

12 s'agisse de l'écran du téléphone mobile ou de l'ordinateur, du mur de la galerie, de l'espace du musée ou de la base de données constituée par Internet. Qu'en est-il désormais de ce médium nommé cinéma ? Est-il devenu un objet du passé définitivement forços, objet d'un soin critique, cinéphilique et muséologique, lié à son dispositif technique originel, ou peut-il s'en affranchir sans renier son identité en négociant à travers ses différents avatars les conditions de sa métamorphose ? Jusqu'où peut-il se dédoubler et se transformer ?

La situation contemporaine du cinéma, objet d'un litige, reste difficile à appréhender. Elle confond continuité et rupture, disparition et survivance. Depuis les jouets d'optique aux ordinateurs domestiques en passant par la télévision, le médium se définit essentiellement par l'instabilité de ses usages. Pour Lev Manovich, le cinéma traditionnel partage certains traits caractéristiques des nouveaux médias : le principe de la représentation discontinue du visible, présent dans la nature discrète des photogrammes ; l'accès aléatoire à l'œuvre, que l'on trouve déjà dans les machines optiques antérieures à l'invention du cinématographe qui spatialisent le film comme le fusil photographique de Marey, les phénakistiscopes et autres zootropes ; la réunion de plusieurs médias sur un même support, à l'instar du couplage hybride du film et du phonographe dès les premiers travaux d'Edison ou de Marey³. En revanche, la représentation numérique, par manipulation algorithmique, autorise une variabilité nouvelle de l'objet. Il est possible de modifier un film à loisir, d'en produire des versions différentes grâce aux ressources du montage virtuel, sans commune mesure avec la rigidité du montage traditionnel. L'objet est susceptible de connaître une série de moutures distinctes et singulières par montage, compression ou étalonnage. Répondant à l'impératif d'une production à la demande, individuelle, le corps du film est devenu labile au gré des agencements pratiqués par l'utilisateur qui peut errer dans le film (le temps se spatialise sur la ligne du temps), le déformer ou en inverser les parties. Intervenir sur un film en cours de fabrication ne fait d'ailleurs qu'actualiser un vœu ancien des cinéastes. On connaît les anecdotes mythiques d'Orson Welles modifiant le montage d'*Othello* en cabine de projection au Festival de Cannes en 1952, d'Eisenstein confiant la pellicule du *Cuirassé Potemkine* collée à la salive

3. Lev Manovich, *Le Langage des nouveaux médias*, trad. Richard Crevier, Dijon, Les presses du réel, 2010, pp. 83-151.

13 au projectionniste du Bolchoï, ou du cinéaste madrilène Adolfo Arrieta ne cessant de revenir sur le montage de ses anciens films pour les réduire de façon fulgurante. La situation contemporaine du cinéma relève moins à cet égard d'une rupture radicale que d'une lente métamorphose actualisant promesses et chimères. Le cinéma persiste sous son avatar numérique à la manière d'une promesse, d'un fantôme ou d'un double.

Le cinéma est-il doublé ? Un tel énoncé se dédouble lui-même sous la pression de ses significations. La notion de double est ambivalente et trompeuse, à la fois bénéfique et maléfique, venin et antidote. Le terme se prête à la polysémie, comme le montre la nouvelle, *Chiquenaude*, de Raymond Roussel, auteur connu pour sa passion des rimes et des homonymes, à propos des « vers de la doublure » qui sont à la fois les répliques du comédien et la flanelle rongée par les papillons⁴. Double, doublure, dédoublement. Suivons le jeu sémantique des symétries et des renversements. Le numérique double-t-il le cinéma ? Au sens d'un dépassement historique, voire d'une accélération, il en propose une relève dialectique en modifiant les pièces du dispositif. En un sens, le cinéma poursuit sa route comme si de rien n'était, à la manière du véhicule imaginé par Pierre Sorlin. Des films sont à l'affiche, des spectateurs assistent aux séances, les films obéissent à des règles dramaturgiques connues. Pourtant l'ensemble du dispositif est profondément transformé. Désormais dématérialisé, le film projeté correspond à une série de codes numériques. L'interaction entre le film et le spectateur est transformée par la démocratisation des pratiques, l'usage domestique des outils, l'extension du cinéma vers le téléphone ou la console de jeux. Le numérique double également le cinéma par une opération de démultiplication, il en accroît les puissances par la variabilité de l'objet, mais aussi par la constitution d'une base de données sur le Web, cinémathèque modifiant à la fois nos références et les règles de notre savoir. De fait, le cinéma se transmute sous des formes nouvelles en termes de production, de diffusion et d'interaction. Accroissement, expansion, élargissement. Mais il le double également par trahison en proposant une copie, un leurre, en l'imitant, en empruntant ses masques et ses oripeaux. Certains spectateurs, d'ailleurs, n'hésitent pas à crier à la trahison⁵. Pourtant l'ambivalence du double était déjà présente

4. Raymond Roussel, *Chiquenaude* [1900], in *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Gallimard, 2010, pp. 39-48. Cf. également *La Doublure*, Paris, Pauvert, 1985.

5. Guillaume Basquin, *Fondu au noir*, Paris, Paris Expérimental, 2013.



Buster Keaton, *Sherlock, Jr.*, 1924; Raúl Ruiz, *Le Film à venir*, 1997

dans l'opération technique du doublage qui intervertit les corps et les voix par un jeu de faux-semblants. Le numérique est devenu la doublure du cinéma. Ou l'inverse.

Par-delà les figures de la copie, du reflet ou du sosie, n'oublions pas le corps impalpable qui s'échappe du corps matériel au moment du trépas selon la croyance égyptienne. L'âme et le fluide vital, dit-on, se séparent du corps. Le cinéma s'est-il dédoublé au cours de sa mue ? Métempsycose du cinéma. Par sa métamorphose ou son possible dédoublement, il semble hésiter entre la réalité mécanique de ses attributs et son devenir régénératif. Est-il doué d'un psychisme ou d'une subjectivité, pour reprendre les termes de Jean Epstein ? « Ici encore, cette machine qui étire ou condense la durée, qui démontre la nature variable du temps, qui prêche la relativité de toutes les mesures, semble pourvue d'une sorte de psychisme⁶. » Âme du cinéma, selon l'expression d'Edgar Morin⁷. De manière spectrale, voire mythique, son esprit insiste en filigrane sous le crible d'un nouveau corps. Dissocié de son socle technologique, il semble migrer, essaimer et animer, inspirer d'autres pratiques artistiques. Telle est l'hypothèse développée par Pavle Levi dans son essai, *Cinema by Other Means*, qui envisage un assemblage, une sculpture, un poème phonétique, une performance comme du « cinéma par d'autres moyens », renouvelant le champ des études sur le cinéma élargi (*expanded cinema*)⁸. Le cinéma excède son cadre technologique. Il se dématérialise en disséminant ses propres constituants : film, salle, projection, écran, lumière. Soumises à de nouveaux agencements par une série de permutations, les données élémentaires du médium tendent vers une rematérialisation selon le principe d'une « remédiation rétrograde » (*retrograde remediation*), à savoir le recours ou l'emprunt à des médias plus anciens tels que le théâtre, la performance, la conférence, l'assemblage, le collage ou des épisodes oubliés du cinéma lui-même, prolongeant les enjeux du paracinéma défini par Ken Jacobs : un cinéma affranchi de son dispositif technologique⁹.

Jonathan Walley a souligné la situation critique de certains artistes des années 1970 qui, tout en cherchant à réduire le cinéma à ses constituants

6. Jean Epstein, « L'intelligence d'une machine », in *Écrits complets* 5, Paris, Independencia Éditions, 2014, pp. 39-40.
7. Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire*, Paris, Gonthier, 1965, pp. 73-97.
8. Pavle Levi, *Cinema by Other Means*, New York, Oxford University Press, 2012.
9. Cf. Esperanza Collado Sánchez, *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*, Madrid, Trama Editorial, 2012.

fondamentaux (lumière, temps, espace, scintillement, photogramme, pellicule), en quête d'une définition matérialiste du médium, tendent paradoxalement à sa dématérialisation¹⁰. Le cinéma obéit à un double mouvement de rétraction et d'extension. Walley évoque le film d'Anthony McCall, *Line Describing a Cone* (1973), qui permet de matérialiser par le scintillement d'un cercle blanc progressif le cône de lumière du projecteur dans une salle obscure et enfumée, invitant le spectateur à se déplacer. Si la lumière et l'écran sont encore présents, l'attention du public est davantage attirée par les vertus sculpturales de l'événement lumineux qui attestent un déplacement du cinéma vers le champ de la sculpture, mais également par le contexte collectif et participatif de la séance. Lors de sa performance, *Long Film for Ambient Light* (1975), constituée d'un schéma sur la durée de la performance et d'un manifeste de deux pages « Notes on Duration » affichés dans un appartement new-yorkais dont les fenêtres sont obscurcies par des feuilles de papier blanc qui diffusent la lumière du jour et réfléchissent de nuit la lueur d'une ampoule, le dispositif cinématographique est à la fois déconstruit et reconfiguré en l'absence de ses particules élémentaires. Lumière et durée sont devenues les éléments constitutifs d'une expérience filmique proposée au spectateur au sein d'un contexte renouvelé (choix d'un appartement, durée de la séance). Sans doute l'ontologie du cinéma repose-t-elle moins sur la spécificité de son dispositif que sur les déplacements de son contexte institutionnel.

Si les œuvres analysées par Jonathan Walley recourent aux enjeux de la dématérialisation de l'art, contemporains du tournant conceptuel, on peut remarquer combien le cinéma aura rencontré de manière continue des mises à l'épreuve de son dispositif et de son cadre de diffusion au sein des avant-gardes. Il suffit de penser aux soirées dadaïstes, mêlant projection, poésie sonore, danse et performance, aux séances chahutées des lettristes ou aux nombreuses expériences du cinéma élargi pour observer le travail critique mené sur la place du spectateur, le contexte social de la séance, la présence du corps, le rôle du bonimenteur ou du projectionniste, œuvrant à une déconstruction générale du dispositif. Certains travaux comme ceux des lettristes anticipent le programme de la critique institutionnelle¹¹.

10. Jonathan Walley, « The Material of Film and the Idea of Cinema: Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde Film », *October*, n° 103, 2003, pp. 15-30.

11. Cf. Kairi M. Cabañas, *Off-Screen Cinema. Isidore Isou and the Lettrist avant-garde*, Chicago, University of Chicago Press, 2015.

Rappelons que l'institutionnalisation du cinéma s'étend pour les historiens sur les vingt premières années de son histoire, reconduite à diverses reprises au fil des situations culturelles et locales. Le médium sera resté longtemps fidèle à la tradition foraine par le recours aux attractions et la voix du bonimenteur. Autant de signes d'une instabilité du dispositif, technologique, idéologique et juridique, qui ne cesse de muer par paliers et crises, stations et soubresauts. L'intérêt croissant des études sur le cinéma élargi témoigne de cette situation¹². Aussi la métamorphose numérique et la dissémination du médium dans l'espace social interrogent-elles à nouveaux frais la place du cinéma, la possibilité de son dépassement ou de son abolition. Il s'agit moins d'ailleurs aujourd'hui de son extension dans l'esprit du cinéma élargi que de sa variabilité ontologique. Dès lors que le cinéma quitte sans appel son socle technologique, placé entre la survie et la mort, il est susceptible d'actualiser des promesses laissées en jachère. Le film n'est plus donné, il doit être animé, voire réanimé, à la manière d'une marionnette ou d'un fétiche. Film sans film¹³. Actualiser une puissance, c'est-à-dire la performer.

L'adjectif performatif emporte deux significations : l'une, proprement linguistique, selon les critères proposés par Austin, relative aux verbes performatifs qui réalisent une action par le fait de leur énonciation dans des conditions sociales déterminées, à l'instar des verbes *baptiser* ou *promettre*; la seconde relevant du champ plus général de la performance artistique depuis les années 1960¹⁴. Difficile de totalement séparer ces deux significations : l'action artistique, qui insiste sur la primauté de l'événement et de l'expérience, emporte une dimension performative par la production de situations *sui generis*. Le concept de performativité ne s'applique plus seulement aujourd'hui aux actes de langage mais se retrouve mobilisé pour analyser et interpréter nos conduites sociales, politiques ou sexuelles. Qu'en

12. Cf. *Expanded Cinema*, Steven Ball, David Curtis, A. L. Rees, Duncan White (dir.), Londres, Tate Publishing, 2011; *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*, Gertrud Koch, Volker Pantenburg, Simon Rothöhler (dir.), Vienne, Österreichisches Filmmuseum, 2012; *Décadrages*, n°s 21-22, dossier « Cinéma élargi », Lausanne, 2012; *L'Exposition d'un film*, Mathieu Copeland et Lore Gablier (dir.), Paris, Les presses du réel, 2015; *Cinema in the Expanded Field* et *Exhibiting the Moving Image*, Adeena Mey et François Bovier (dir.), Zurich, JRP|Ringier, 2015.

13. Mentionnons le programme « Memories Can't Wait. Film Without Film », dû à Mika Taanila, Festival international de court métrage d'Oberhausen, 2014. Cf. Erika Balsom, « Live and Direct: Cinema as a Performing Art », *Artforum*, septembre 2014, pp. 328-333.

14. John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, trad. Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970.

18 est-il de la dimension performative du cinéma ? A priori le dispositif réglé du cinéma relève d'un art non performatif. Performer le film suppose en effet que celui-ci ne soit pas un objet technique clos, prédéfini, mais qu'il soit susceptible de donner lieu à des boucles de rétroaction avec le public lors de chaque présentation¹⁵. Le performatif suppose une part d'imprévisibilité, échappe aux dichotomies entre le cinéma et son dehors, brise l'autonomie du médium. Or c'est précisément ce que l'institution du cinéma a réussi peu ou prou à forclure par une relative automatisé des pratiques et l'instauration de standards de production et de diffusion. Il ne s'agit pas d'opposer toutefois présence réelle et technique. Définir le cinéma comme performatif attire l'attention sur le rôle des agents ou des médiateurs œuvrant à l'activation d'un film, qui a souvent été la part négligée de son histoire. Figure longtemps refoulée, nous savons désormais que le bonimenteur accompagnait de son discours la projection des films, éclairant l'intrigue, narrant, brodant, en fonction du contexte culturel et géographique. Médiateur désormais en voie de disparition, l'évolution du métier de projectionniste se confond avec son automatisé progressive aux dépens de sa présence active. Bonimenteur et projectionniste ont longtemps performé le film par la voix qui raconte et la main qui actionne la manivelle ou passe d'un projecteur à l'autre durant la séance.

Le cinéma des premiers temps participe du performatif par ses liens encore sensibles avec le music-hall, le spectacle forain, le théâtre, inspiré des techniques de la commedia dell'arte. Pensons aux tournages légendaires de Mack Sennett improvisés sur des canevas très lâches, course-poursuite ou tartes à la crème, au gré d'événements impromptus ou d'accidents survenus à proximité des studios. La Nouvelle Vague a d'ailleurs rendu hommage au *slapstick* pour sa liberté de ton, le choix de décors naturels et le sens de l'improvisation¹⁶. En dépit des efforts artistiques et institutionnels du médium pour revendiquer son autonomie, la vocation performative ne disparaîtra jamais totalement. Par le recours à l'improvisation, la présence physique des participants, le retour du théâtre, elle sera par exemple l'une

15. Je reprends ici des éléments de l'argumentaire, consacré essentiellement au théâtre, du livre d'Erika Fisher-Lichte, *Estética de lo performativo*, trad. Diana González Martín et David Martínez Perucha, Madrid, Abada Editores, 2011.

16. *Une histoire d'eau* (Godard-Truffaut, 1958) rend à la fois hommage au cinéma de Mack Sennett par le choix de l'inondation comme cadre dramatique et la parole libre et improvisée de l'héroïne, en référence au bonimenteur via le cinéma de Jean Rouch.

des stratégies des avant-gardes pour transgresser le rituel de la séance. Les crises traversées par le cinéma au cours de son histoire, liées à des mutations techniques et culturelles, mobilisent de manière récurrente la dimension performative. À la fin des années 1960, le cinéma connaît un ébranlement profond relatif à la place de l'auteur qui voit des cinéastes comme Eustache ou Rivette exacerber la dimension performative du tournage (absence de répétition, improvisation avec les acteurs, écriture collective) en référence aux films des frères Lumière ou de Feuillade. Les derniers films inachevés de cinéastes comme Orson Welles ou Nicholas Ray, véritables *works in progress* caractérisés par l'atomisation des points de vue, les écrans multiples, donnent lieu lors de leurs présentations publiques à de véritables performances. Dans le champ de l'art contemporain, les actions Fluxus actualisent un devenir performatif du cinéma en s'inspirant des gags burlesques ou musicaux de Spike Jones ou Laurel et Hardy. Je reprends ici quelques-uns des exemples analysés dans un précédent essai accompagnés souvent de l'adjectif performatif sans que la notion soit précisément définie ni thématisée¹⁷. Le présent ouvrage tente d'affermir l'hypothèse d'un tournant performatif du cinéma.

Il est frappant aujourd'hui d'observer la manière dont le cinéma se reconfigure ou se réinvente dans des travaux d'artistes contemporains sous l'angle performatif. Des artistes comme Alexis Guillier, Uriel Orlow, Graeme Thomson et Silvia Maglioni, Jean-Marc Chapoulie, Filipa César, Marcelline Delbecq ou Rabih Mroué, donnent des lectures ou des conférences, illustrées de projections ou d'images fixes, appelées parfois conférences performées. La conférence se substitue au film à la manière d'un double spéculatif. La présence de l'artiste, l'interaction entre la parole et la projection, le dialogue avec les spectateurs créent les conditions d'un nouveau public. Pensons au cinéaste Boris Lehman réalisant un film infini, à jamais inachevé, qui se confond avec sa propre biographie, désireux de présenter lui-même ses films, devenu projectionniste et bonimenteur.

Et bien moi, je ne peux pas me détacher de la plupart de mes films, je dois être là, les projeter moi-même, voir mon public et la salle. C'est peut-être maladif, le film est une partie de mon propre corps, il serait incomplet sans moi. La projection se vit donc comme une

17. Cf. Érik Bullot, *Sortir du cinéma. Histoire virtuelle des relations de l'art et du cinéma*, Genève, MAMCO, 2013, pp. 165-227.

performance. Chaque projection est différente, parfois je bonimente, j'amène des musiciens, on finit par boire, manger et discuter, les spectateurs font partie intégrante du film¹⁸.

Sans doute ces exemples sont-ils reliés au champ de l'art contemporain ou du cinéma expérimental, mais la question du performatif hante les tournages d'un cinéaste comme Lars von Trier, multipliant les caméras sur ses tournages, disséminant les points de vue, explorant la proximité entre théâtre et cinéma dans des films comme *Dancer in the Dark* (2000) ou *Dogville* (2003). La simple lecture du manifeste Dogme 95, inspiré par Lars von Trier et Thomas Vinterberg, révèle l'importance accordée au caractère performatif du tournage : refus d'accessoires extérieurs, son direct, caméra à la main, absence d'éclairage, refus des jeux d'optique, continuité dramatique liée aux circonstances du tournage, primauté de la situation présente. On trouve un autre exemple chez le cinéaste canadien Guy Maddin :

Depuis que je conçois mes films comme une performance face à un public, je me pense de plus en plus comme un présentateur et moins comme un réalisateur. [...] Et puis le public, je l'ai constaté en tant que spectateur moi-même, est plus attentif au film quand il y a un narrateur *live* ou de la musique. J'aime être plus engagé : sentir la foule avec vous, ça ouvre les pores, j'aime l'idée de l'expérience collective¹⁹.

Le film est devenu labile, activé et actualisé au fil des séances. Les exemples seraient nombreux, témoignant d'une transformation de la nature de la séance pour échapper à la double contrainte de l'industrialisation spectaculaire ou de l'asphyxie expérimentale.

La substitution de l'œuvre par son énoncé (ou son double) représente le fil rouge de cet essai qui s'attache à suivre les occurrences du performatif au cours de la fabrication du film. Peut-on faire un film avec des mots ? L'énoncé peut-il se substituer au film ? Au-delà du seul scénario entendu comme document de travail, canevas d'un tournage futur, un statut autonome du film sous une forme papier est-il envisageable ? Le poème surréaliste, le collage ou le livre d'artiste ont parfois activé un film imaginaire sous un aspect visuel, schématique ou plastique (*film papier*). En procédant à la lecture filmée de son scénario dans *Le Camion* (1977),

18. Boris Lehman, « Être quelqu'un ou n'être rien », *Trafic*, n° 79, 2011, p. 26.

19. Entretien avec Guy Maddin par Éric Loret, *Libération*, 14 octobre 2009.

Marguerite Duras érige le script en performatif selon des stratégies familières au cinéma de Hollis Frampton ou à des œuvres plus singulières comme celle d'Isidoro Valcárcel Medina. Le film n'est que l'énoncé littéral de son script (*film script*). Très présente aux débuts du cinéma (le bonimenteur est aussi appelé conférencier), la forme de la conférence se substitue au film par le retour de la parole vive, la présence du cinéaste et trouve aujourd'hui de nouvelles perspectives grâce aux séances performées (*film conférence*). Avatar du cinéaste, le bonimenteur est entré parfois par effraction dans l'image à la fin des années 1970 notamment, en instaurant de nouveaux modes d'énonciation, doublant le film et le cinéaste, chez Eustache ou Hanoun, avant de retrouver récemment un rôle de médiateur dans le cadre de performances qui soulignent la dimension orale du médium chez des artistes contemporains (*film boniment*). L'action peut se substituer au film lui-même sous la forme d'une situation réelle, en dehors de tout support technologique, mobilisant la participation des spectateurs devenus acteurs, abolissant les frontières entre le médium et le réel. Ce dépassement du cinéma n'est pas sans rencontrer les mouvements sociaux d'occupation des dernières années qui emportent une dimension filmique, inquiétant les conditions de félicité du performatif (*film mouvement*). De façon pragmatique, testant la validité de chacune de ces hypothèses, à tâtons, l'étude de ces différentes catégories est étayée par l'analyse d'œuvres filmiques ou artistiques sans prétendre à l'exhaustivité.

Ont été écartées de notre étude les relations du cinéma avec la performance artistique ainsi que les techniques d'improvisation pratiquées par des cinéastes comme Cassavetes, Rivette ou Watkins pour qui le tournage relève souvent de la performance²⁰. Aussi passionnantes soient-elles, ces œuvres ne visent pas un dépassement du cinéma lui-même, mais un enrichissement de son expression et un renouvellement de la mise en scène. Le performatif emporte quant à lui une part de négativité, en se substituant au film, proche du vœu d'abolition de l'art des avant-gardes. En contrepoint, deux chapitres évoquent les coulisses du performatif : l'apport du lettrisme à travers le cinéma de Roland Sabatier qui a proposé, de façon discrète, des films sans images, des énoncés paradoxaux, des injonctions aporétiques, explorant les voies de la soustraction et de la destruction, de la négation et du retrait, conférant au protocole de la séance les vertus d'un performatif ; la

20. Lire notamment Guy Mouëllic, *Improviser le cinéma*, Crisnée, Yellow Now, 2011.

22 disparition du projectionniste, médiateur invisible de la séance, qui connaît aujourd'hui de nouveaux avatars dans l'art contemporain, entre performativité et automatisme, présence et disparition.

Afin de rematérialiser le corps impalpable du film, il semble nécessaire de le performer, c'est-à-dire de l'activer, de le faire parler, de simuler une interaction selon des stratégies qui rappellent l'art de la ventriloquie. D'où la relation ventriloque entre le film et son double, le cinéaste et son film, le discours et le film, chacun occupant tour à tour la place de l'autre comme le magicien et sa marionnette. D'où également l'expression d'un sentiment d'angoisse de caractère fantastique proche de l'inquiétante étrangeté (*Das Unheimliche*) freudienne²¹. Manifestation d'un retour du refoulé ou d'une croyance dépassée, pour reprendre les exemples de Freud, le film sort de l'ombre ou du secret. L'art du cinéma est devenu une croyance ancienne. La relation entre le ventriloque et sa poupée renvoie assurément au retour des morts en établissant un lien entre le vivant et l'inerte dont témoignent de manière allégorique nombre de films contemporains par leurs avatars, automates et autres cyborgs. L'inquiétante étrangeté suppose sur le plan artistique, dit Freud, la nécessité d'un litige, d'une hésitation entre le monde réel et le monde surnaturel. La frontière entre fantaisie et réalité se trouve effacée. Sans doute est-ce ainsi qu'il faut interpréter le caractère souvent fantastique de nos exemples : présence virtuelle du film papier, fantôme du projectionniste dans sa cabine, retour du bonimenteur en conférencier, remédiation rétrograde du film sous le jeu de formes anciennes et désuètes. Le cinéma est l'objet d'un litige. Est-il vivant ? Qu'en est-il de son corps ? De son immunologie ? De sa puissance de transformation ? Quelles sont ses règles immunologiques ? Est-il un ensemble fermé qui doit réagir contre l'extérieur et se protéger ou, au contraire, un système ouvert au gré d'interactions avec le milieu ? Développe-t-il des antigènes et des anticorps ? Est-il susceptible de connaître une métamorphose non plus par simple dédoublement, mais par un processus de régénération interne ?

Rappelons-nous la voiture transformée évoquée par Pierre Sorlin. Toutes les pièces ont été changées. De quel corps s'agit-il désormais ? Curieusement, dans l'une de ses conférences, Gertrude Stein prend exemple sur l'automobile pour évoquer la question du vivant.

21. Sigmund Freud, *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand Féron, Folio Gallimard, 1988, pp. 209-263.

Et c'est nécessaire si vous voulez être vraiment et réellement vivant, c'est nécessaire d'être à la fois le causeur et l'auditeur, de faire les deux, pas comme si ce n'était qu'une chose, pas comme si c'étaient deux choses, mais de les faire, si vous voulez, comme le moteur mis à l'intérieur et la voiture en marche, qui font partie de la même chose²².

Ce conseil, qui rappelle la figure du ventriloque, à la fois causeur et auditeur, relève du paradoxe. Le cinéma doit être performé, activé, parlé, pour rester en vie ou manifester sa puissance, moteur et machine en marche. Le terme cinéma a souvent été convoqué ces dernières années pour qualifier toute proposition artistique d'ordre séquentiel au risque de dissoudre son concept. Une exposition, un livre d'artiste, une performance sont assimilés à un film pour peu qu'apparaissent des principes de montage ou une continuité narrative. À force de plier les mots à de telles courbures, le concept finit par se tordre, invitant certains critiques à en circonscrire la définition de façon restrictive, voire à en restaurer le sens soi-disant originel ou premier. Si nous reconnaissons que l'usage métaphorique peut tendre à diluer le concept de cinéma, la métaphore reste une méthode pertinente pour interpréter sa métamorphose. Lorsqu'une forme tombe en désuétude, nous disent les formalistes russes, la parodie permet sa régénération en dénudant le procédé, en exacerbant sa forme et sa structure par un obscurcissement de la perception, le renversement des parties, le principe de permutation, les jeux de déformation, le freinage de la conduite du récit, les digressions, éclairant la forme sous un jour renouvelé, souvent étrange, proche de la défamiliarisation (*остранение*)²³. L'une des techniques privilégiées pour revitaliser une forme consiste à littéraliser la métaphore. Une métaphore s'use, perd de son intensité et sa fraîcheur. C'est en prenant ses expressions imagées au pied de la lettre, en représentant ses motifs de manière littérale, qu'il est possible de l'activer à nouveau, de lui redonner un sens original, inattendu, surprenant. Dire que la conférence, le boniment ou le script sont des films relève de la métaphore. Analyser comment ces différents procédés peuvent réaliser le film de façon effective revient à littéraliser la métaphore. Le performatif est une théorie parodique du cinéma.

22. Gertrude Stein, « Portraits et répétition », in *Lectures en Amérique*, trad. Claude Grimal, Paris, Bourgois, 2011, p. 134.

23. Cf. Victor Chklovski, « L'art comme procédé », in *Théorie de la Littérature*, Tzvetan Todorov (dir.), Paris, Seuil, 1965, pp. 76-97 ; « Le roman parodique », in *Sur la théorie de la prose*, trad. Guy Verret, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, pp. 211-244.