

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DE L'ORIENTATION DES CORPS
DANS LES FILMS DE BILL MORRISON

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
VAN LANRENCE LY

OCTOBRE 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ils sont destinés à :

Ma directrice Viva Paci, pour son accompagnement, et sans qui ce parcours à la maîtrise aurait été insurmontable;

Mon cher ami Alexis Lemieux, pour son écoute, sa patience, ses conseils, sa présence amicale et son regard sensible sur le projet;

Bill Morrison, pour son écoute et ses films (bien sûr);

Caroline Hugny, pour m'avoir laissé emprunter ses mots et pour sa parfaite maîtrise de la langue de Molière.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	i
TABLE DES MATIÈRES.....	ii
RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	
PROBÉMATIQUE	5
1.1. Problématique : entre le corps et le emploi	5
1.1.1. Les problèmes du corps : entre figure et matière filmique	5
1.1.2. Les problèmes d'orientation : le emploi	8
1.2. Du mouvement au corps	14
1.3. Questions et hypothèse	17
CHAPITRE 2	
ÉTAT DE LA QUESTION ET CADRE THÉORIQUE	18
2.1. État de la question	18
2.1.1. Quelle histoire de Morrison ?	20
2.1.2. Ruine : matière et temps	24
2.1.3. Émergence de tensions et de formes	27
2.1.4. De la mécanique à l'organique	29
2.2. Cadre théorique : approche du corps qui s'oriente	31
2.2.1. Les questions d'orientation	32
2.2.1.1. Survivance : la vie du temps	32
2.2.1.2. Espace de pensée : espace d'orientation	38
2.2.2. Les questions du corps	41
2.2.2.1. Le corps qui danse la décomposition	41
2.2.2.2. Mouvement du monde à la représentation	46

2.3. Conclusion : une danse pour le corps qui s'oriente	53
CHAPITRE 3	
MÉTHODOLOGIE	54
3.1. Démarche méthodologique et approche	54
3.2. Corpus et critères	55
3.2.1. Corpus	55
3.2.2. Critères	57
CHAPITRE 4	
ANALYSE DES FILMS	61
4.1. <i>The Film of Her</i> (1996) : le film d'une <i>ninfa</i>	61
4.1.1. Les <i>corps</i> dans lesquels <i>elle</i> se loge	61
4.1.2. À partir de l'autre : l'image-féconde	63
4.1.3. Le pouvoir du remploi d'images-fécondes	66
4.1.3.1. L'émerveillement de l'origine	68
4.1.3.2. De l'utilité et de la création	71
4.1.3.3. La création est une fécondation	75
4.1.4. Le corps qui s'oriente	78
4.1.4.1. Le corps : terreau des images	78
4.1.4.2. Faire exister un corps	79
4.1.4.3. De l'invention de soi	82
4.1.5. À la recherche de <i>Her</i>	85
4.1.5.1. La <i>ninfa</i> dans un film pornographique	85
4.1.5.2. Danser comme la <i>ninfa</i>	87
4.2. Danser avec le temps qui tue	90
4.2.1 <i>Decasia</i> (2002) : ou comment survivre à la mort	90
4.2.2. La forme serpentine de la pellicule	91
4.2.3. Problématique d'orientation avec la mort	93
4.2.4. Image-danse	95
4.2.5. Le rituel du serpent-pellicule	97

4.2.6. <i>Dancing Decay</i> (2014)	100
4.3. <i>Spark of Being</i> (2010) : la danse du numérique	102
4.3.1. Création d'un corps	102
4.3.2. Les <i>Prométhées</i>	104
4.3.2.1. Le moderne Prométhée	104
4.3.2.2. Entre Prométhée et Frankenstein	106
4.3.3. De la numérisation de l'organique	109
4.3.3.1. Un corps numérique	109
4.3.3.2. Quand la mort n'est plus	110
4.3.3.3. Révolte des « médias »	114
4.3.4. Être un corps numérique	116
4.3.4.1. De l'origine à partir de la mort	117
4.3.4.2. La danse du numérique	121
4.3.4.3. L'étincelle du numérique	125
CONCLUSION	129
FILMOGRAPHIE	136
BIBLIOGRAPHIE	138

RÉSUMÉ

Dans le cadre de notre recherche en communication, nous nous sommes intéressés aux questions d'orientation et du corps dans les films à base d'images d'archives de Bill Morrison, un artiste pratiquant le remploi. Le premier chapitre se consacre à élucider notre problématique en cernant les différentes manifestations du corps et de son orientation. Le deuxième chapitre, notre cadre théorique, circonscrit les différentes notions qui nous permettent de répondre à nos questions sur l'orientation et le corps. Les notions de l'historien de l'art Aby Warburg et les lectures de Georges Didi-Huberman et Philippe-Alain Michaud sur ce dernier, nous ont permis d'encadrer nos questions : à propos de l'orientation (notions de « survivance [*Nachleben*] » et d'« espace de pensée [*Denkraum*] ») et du corps (notions de « brise imaginaire » et sur la forme de la « danse » qui surgit d'un corps qui s'oriente). À partir d'une approche esthétique et d'une démarche inductive que nous avons circonscrit dans le troisième chapitre, nous analysons dans le quatrième chapitre trois films de Morrison – *The Film of Her* (1996), *Decasia* (2002) et *Spark of Being* (2010) – qui proposent des « espaces de pensée » et des « corps » différents (matériel, organique et numérique).

MOTS-CLÉS : Bill Morrison, film d'archives, remploi, pellicule, corps

INTRODUCTION

Tell us a story from before we can remember.

Terrence Malick, *The Tree of Life*, 2011

Je n'avais pas tout de suite compris, après le premier visionnement de *The Film of Her* (1996), que ce *her* sillonnait depuis toujours ma quête intime d'un remède à mes pas de danse maladroits et discordants. Ce *her* qui, pourtant, se retrouvait dans de nombreuses œuvres cinématographiques qui m'ont fasciné : l'énigmatique Laura Palmer assassinée dans *Twin Peaks* (1990) de David Lynch, la figure de Juliette apparaissant dans l'eau chez Jean Vigo dans *L'Atalante* (1934), l'unique voix suave de Scarlett Johansson dans *Her* de Spike Jonze ou encore dans la présence volatile de Pocahontas chez Terrence Malick avec *The New World* (2005). Or, ce *her*, c'est précisément la *ninfa*. C'est en la cherchant que ce mémoire de recherche s'est dessiné. Il m'aura fallu passer par l'historien de l'art Aby Warburg qui, lui aussi, en partant à la recherche de la *ninfa*, aura permis de réinventer, en théorie comme en pratique, l'*histoire de l'art*. C'est par Georges Didi-Huberman et son essai *Ninfa fluida : essai sur le drapé-désir* (2015) que la *ninfa* m'est apparue encore plus clairement. La *ninfa*, fuyante, passagère, *survivante*, érotique, inaccessible, désirée, essentiellement fluide, se révèle « sous les traits d'un véritable paradigme¹ ». Dans les quatre films cités précédemment et celui de Morrison, plusieurs personnages – surtout six hommes : agent Dale Cooper, Jean, Theodore Twombly, John Smith et John Rolfe et Howard L. Walls – cherchent à voir, comprendre, s'accaparer, saisir, s'orienter et devenir comme la figure de leur désir qui disparaît aussitôt qu'effleurée. C'est que la recherche de la *ninfa* est essentiellement existentielle. Elle révèle dans sa quête une attitude, une façon de se guider, une orientation. J'ai dû partir du « *her* » de Morrison et me perdre longtemps dans les méandres de ma recherche pour réussir à *faire-corps*

¹ Georges Didi-Huberman. 2015. *Ninfa fluida : essai sur le drapé-désir*. Paris : Gallimard, p. 126.

quelque peu dans une direction, une orientation et de parvenir finalement (en théorie) à « danser avec le temps ».

Repère biographique

Bill Morrison, né le 17 novembre 1965 à Chicago, est un artiste et cinéaste américain orientant généralement sa pratique autour du *remploi* – terme que Christa Blümlinger utilise pour désigner « une activité hétérogène et spécifique à la fois : il signifie par exemple l'utilisation, dans une construction, d'éléments provenant d'une construction plus ancienne² ». Il se sert des archives, ou des restes de films trouvés, afin de les restituer dans un nouveau contexte à travers lequel se conjugueront de nouveaux réseaux de sens. Il commence sa carrière comme peintre à Chicago. Il déménage par la suite à New York où il fréquente l'école d'art *Cooper Union* en 1985. C'est à cette époque qu'il commence à suivre des cours d'animation avec Robert Breer, un ancien peintre lui aussi. Lentement, Morrison s'intéresse à l'animation, puis c'est en tant que plasticien qu'il se dirige vers le cinéma. Pour lui, ses films ne se dissocient pas de la performance ou du spectacle. Depuis les années 1990, il collabore souvent avec le Ridge Theater de New York, la Fabbrica en Italie et des compositeurs tels que Michael Gordon et Bill Frisell. À l'heure actuelle, le cinéaste a déjà trente-sept films à son actif, toutes durées confondues. Les films de Morrison, souvent créés à partir d'archives, dévoilent entre autres la qualité plastique et poétique de l'image sur une pellicule détériorée. Mais, il y a surtout le dévoilement de la dimension du temps, l'impact que les images en mouvement ont sur nos sens et la recherche sur le sens de l'histoire et la mémoire des images.

² Christa Blümlinger. 2013. *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux medias*. Paris: Klincksieck, p.8.

Repère filmographique

Si Morrison tire une grande partie de sa pratique du *remploi*, il est important de noter la part d'ouverture que cela implique. À partir de sa filmographie, nous pouvons distinguer le caractère très épars de son exploration, tout en reconnaissant la difficulté de catégoriser ses films: ceux pouvant se situer dans l'esthétique de la décomposition comme *Decasia* (2002), *Light Is Calling* (2004), *Tributes – Pulse* (2012) ; ceux se situant entre la frontière de l'expérimental et du documentaire comme *The Film of Her*, *Release* (2010) ; les « documentaires » comme *The Miner's Hymn* (2011), *The Great Flood* (2013), *Re : Awakenings* (2013) ; un *home movie* avec *Porch* (2006) ; ceux dont la source provient uniquement d'un film hollywoodien comme *The Mesmerist* (2003), *Light Is Calling* ; l'adaptation littéraire avec *Spark of Being* (2010) ; la fiction sans images d'archives avec *Ghost Trip* (2000) ; les films expérimentaux qui ne sont aucunement des films de *found footage* comme *East River* (2003), *Fuel* (2007), *Every Stop on the F Train* (2008) ; les films expérimentaux combinant des images d'archives et des images captées par Morrison comme *Gotham* (2004), *Dystopia* (2008) ; l'utilisation d'images de nature entièrement numérique (CGI) dans certains films de *remploi* comme *The Great Flood*, *Just Ancient Loops* (2012) ; les films privilégiant le support pellicule comme la plupart montés avant 2006³ ; les films utilisant le support numérique, c'est-à-dire tous les films montés depuis 2006. Difficile alors de catégoriser Bill Morrison uniquement comme artiste du *found footage*, qui consiste essentiellement à réutiliser des images d'archives.

Comment le spectateur – et celui qui s'adonne à un travail intellectuel sur Morrison – doit-il s'orienter, approcher ses films? D'ailleurs, n'y a-t-il qu'une seule voie pour les traverser? Existe-t-il une bonne ou mauvaise façon de les analyser? Quel angle

³ À l'exception d'*East River*, *Gotham*, le dernier film sur support pellicule étant *The Highwater Trilogy* (2006).

choisir? Bien que le emploi soit au centre de sa pratique, nous devons toutefois constater que ce n'est pas l'unique type de matériau. Une entrevue que Morrison a offerte à la revue *Found Footage*⁴ nous donne quelques indices sur notre approche. Ce dernier affirme clairement : « *no film drove me to do anything [...]. The films I make are not stepping stones for laterwork, driving me, or making me discover a faculty I didn't realize I had*⁵. » Or, en parcourant l'ensemble de sa filmographie, nous avons l'impression que quelque chose unit les films et qu'une essence les sous-tend. Avant d'élaborer sur la problématique à partir de cette intuition, nous nous arrêtons sur un dernier passage de son entrevue qui semble convenir à la manière dont nous voulons approcher sa filmographie : « *A viewer might see a pattern and suggest that one film led to another, but each film has its own logic and circumstances for its creation, and the seed of its creation has been in me from before I was making films*⁶. » Ainsi, c'est en voulant traduire cette essence que notre recherche débute.

⁴ Matt Levine, César Ustarroz, Adrian Danks (sous la dir). 2016. *Found Footage Magazine*. N° 1.

⁵ Ibid., p. 17.

⁶ Ibid.

CHAPITRE I.

PROBLÉMATIQUE

Je pense à quelque chose.
Quand je pense à quelque chose, en fait, je pense à autre chose, toujours.
On ne peut penser à quelque chose que si on pense à autre chose.
Par exemple, je vois un paysage nouveau pour moi,
mais il est nouveau pour moi parce que je le compare en pensée
à un autre paysage, ancien celui-là, que je connaissais.

Jean-Luc Godard, *Éloge de l'amour*, 2001

1.1. Problématique : Entre le corps et le emploi

1.1.1. Les problèmes du corps : entre figure et matière filmique

Les corps sont partout chez Bill Morrison. Ils apparaissent de différentes manières : par les figures qui prennent corps et par la matière qui prend corps. Souvent, ils font figure à travers l'émulsion de la pellicule en amenant une intrigue différente par rapport à ce qu'elle contenait autrefois, sans l'apparente décomposition. Ainsi, en les réinterprétant, nous avons parfois l'impression qu'ils luttent contre la déchéance du temps qui veut les avaler. Plusieurs photogrammes rappellent cette survie du corps inscrite sur une matière incapable de conserver éternellement leurs apparences charnelles : ainsi un pugiliste se bat contre un fatras de moisissures (l'icône la plus connue chez Morrison) dans *Decasia* (2002) ; l'amour naissant d'un homme et d'une femme s'exécute comme une valse parmi la décomposition étrangement spectrale du nitrate dans *Light Is Calling* (2004). D'autres fois, c'est un corps à l'intérieur d'une machine qui fait figure dans la décomposition et qui, dépendamment du contexte de l'image, nous laisse imaginer un nouveau récit fantastique : des avions fuient les coups de feu parsemés par l'émulsion de la pellicule dans *Tributes – Pulse* (2011) ;

des chars d'assaut tentent de traverser un champ désormais occupé par la *ruine* de la pellicule dans *Beyond Zero 1914-1918* (2014). Souvent, nous voyons des corps et des visages nous regarder tout en comprenant que ces derniers regardent plutôt le dispositif cinématographique de l'époque. Ces images d'archives viennent signifier autre chose durant la reprise. Désormais, ces visages semblent nous dévisager et nous interpellent d'un autre temps, un temps où nous pouvons imaginer la distance par la décomposition. *Who By Water* en est l'illustration la plus directe. Mais si à travers les images d'archives, des figures font surface sous une nouvelle trame narrative, c'est peut-être parce que la pellicule elle-même est un personnage en soi qui abrite les nombreuses images captées. À travers les films de Morrison, la pellicule est une matière souvent vue comme un corps. C'est comme s'il fallait montrer un corps extérieur en train de mourir pour mesurer le temps de celui qui nous appartient. De plus, nous avons l'impression que ces corps nous interpellent – surtout, par exemple, lorsque des visages regardent la caméra – en nous « disant » quelque chose sur notre chair. Tel que remarqué par Adrian Danks: « *These films look back at the viewer [and] ask us to take the implications of this decay personally. This focus on the human face is also extended to a broader, even existential emphasis on the human body in relation to theses forces of destruction*⁷. » Ces corps tendent, au fond, par et grâce à leur matière organique qui se décompose, un miroir de notre mortalité subissant les aléas du temps. L'idée donc de faire de la matière un corps apparaît dans plusieurs films, mais c'est avec *Spark of Being* (2010) que l'idée se traduit de manière littérale. Librement adapté du *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, le film, composé avec différentes images d'archives éparées, est en soi une créature, un corps monstrueux, à l'image de celle créée par le Dr. Frankenstein. Les films de Morrison sont aussi traversés par le besoin de faire revivre un corps : dans *The Film of Her* (1996), le narrateur veut faire revivre des images d'une femme se trouvant dans un vieux film pornographique en les projetant de nouveau ; le Dr. Oliver Sacks invente

⁷ Adrian Danks. *Facing Time* [2016]. Dans Matt Levine, César Ustarroz, Adrian Danks (sous la dir). 2016. *Found Footage Magazine*. No 1, p. 25

une pilule qui permettra à ses patients vivant dans un corps pétrifié de se mouvoir de nouveau dans *Re-Awakenings* (2014). Nous trouvons également cette idée du rapport de l'homme et de la nature. Souvent, nous avons l'impression que l'homme mesure sa mortalité et la force de son corps par rapport à la nature, par rapport à un corps étranger : dans *The Highwater Trilogy* (2006), un homme défie la tempête en s'approchant d'elle ; dans *The Miner's Hymn* (2011), des miniers luttent pour la survivance de leur communauté et du maintien de leurs emplois tout en creusant continuellement les profondeurs de la terre comme s'ils luttaien pour leur raison d'exister ou pour laisser des traces de leur passage. Mais cette relation avec la nature n'est pas toujours conflictuelle, elle peut être une source de renouveau, de possibilités : dans *The Great Flood* (2012), a lieu l'une des pires inondations aux États-Unis et en même temps, c'est « le peuple qui manque⁸ » – pour reprendre cette formule « iconique » que Gilles Deleuze utilisera souvent –, celui des Afro-américains ; dans *Back to the Soil* (2014), un nouveau peuple semble se bâtir avec l'optimisme de nouveaux horizons prometteurs en « retournant » à la terre.

Que pouvons-nous voir dans la manifestation de ces corps, dans leur survie, leur vie, leur lutte, leur mortalité, leur existence, leur déchéance ? À travers ces films, il y a peut-être chez Morrison un désir de réflexion sur le corps afin de trouver une quelconque réponse à une question fondamentale – que nous essayerons de définir plus tard. Mais ce désir de réflexion sur le corps chez l'artiste a son complément dans le monde qui l'entoure et les traces qui y sont laissées. Par exemple, dans *Ghost Trip* (2000), seul film sans aucune image d'archives, nous voyons un étrange personnage apparemment en crise existentielle – difficile de ne pas voir chez lui le prolongement de Morrison – roulant avec une voiture funéraire sur une route à la recherche de fantômes. Est-ce une comparution de l'artiste, roulant et *avec le corps enveloppé de*

⁸ « Le peuple qui manque », terme que Deleuze emprunte à Paul Klee signifie : « Le peuple qui manque est un devenir, il s'invente [...] dans de nouvelles conditions de lutte auxquelles un art nécessairement politique doit contribuer. » Dans Gilles Deleuze. 1985. *L'image-temps*. Paris : Les Éditions de Minuit, p. 283.

la mort à la recherche de fantômes – des images d’archives – pour le guider – l’orienter – vers le sens de son existence? C’est que Morrison aura déjà dit, d’une certaine manière, dans un précédent film que les traces laissées sont capables, à celui qui le veut bien, de révéler quelque chose d’essentiel à la vie : dans *Footprints* (1992), l’un des premiers films de l’auteur, une voix dit ceci : « *Cells and tissues has been rearranging themselves according to a genetic plan*⁹. » Ce film accorde une importance essentielle aux traces laissées – ces *footprints* – comme si elles pouvaient d’une quelconque manière révéler un sens, une structure originaire, lorsque nous parvenons à voir ce « *genetic plan* » qui définirait notre existence.

Or, si le corps est un aspect fondamental dans une lecture des films de Morrison, il faut encore le mettre en perspective avec la pratique de remploi qui lui est associée. Le corps, en étant matière et figure, reflète l’acte même du remploi en ce qu’il est un acte d’orientation. Autrement dit, l’acte de remploi chez notre auteur, en ce qu’il permet de réfléchir sur les orientations possibles, utilise les images d’archives comme s’il s’agissait de corps qui s’orientent. C’est ce que nous nous attèlerons à clarifier tout au long de notre mémoire.

1.1.2. Les problèmes d’orientation : le remploi

Ce n’est pas uniquement la manifestation du corps qui traverse toute la filmographie de Morrison – que ce soit par le biais de la matière filmique ou par les innombrables figures qui se conjuguent avec les traces laissées sur la pellicule –, mais également l’impression qu’il y a un mouvement qui l’accompagne. Ce mouvement, que nous chercherons à définir et à comprendre partiellement ici, pour le moment, est tout aussi essentiel que l’apparition des corps. C’est comme si les films de Morrison exerçaient

⁹ *Footprints* [00 :04 :08]

le vœu de *faire corps* avec un mouvement intrinsèque afin de révéler ce qui meut autant dans l'homme que dans tout ce qui l'entoure.

Nous ne pouvons donc pas comprendre cet aspect important du corps et du mouvement qui l'accompagne sans nous rendre compte de ce qu'une pratique du remploi amène dans la réflexion de Morrison. Ce que nous tâcherons de voir prochainement, c'est l'implication de cet acte. Cela nous permettra de traduire plus tard l'intuition suivante : que le remploi est une manière pour le corps de s'orienter. Nous décortiquerons cette intuition en montrant que le remploi dans les films de Morrison induit un mouvement à partir de quatre éléments qui se partagent des affinités : *trouvaille*, orientation, forme cyclique et origine.

a) Trouvaille

Le remploi, terme qu'utilisera Christa Blümlinger dans son ouvrage *Cinéma de seconde main – Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, était d'abord communément appelé dans les années 1980-1990 comme une pratique de *found footage* dans laquelle les films sont faits à partir de films trouvés. Il s'agit alors de *trouver* des films afin de construire à partir de leurs images *son* film. Cet acte de *trouver* dans lequel nous imaginons quelqu'un en train de fouiller pour mettre au jour quelque chose de substantiel se présente dans *Ghost Trip*. Même si ce film n'est pas réalisé à partir d'images d'archives, sa fiction narrative semble se prévaloir du sens de la pratique de remploi de Morrison. Ainsi, nous voyons un étrange personnage – apparemment en crise existentielle – roulant dans une voiture funéraire sur une route à la recherche de quelque chose. Il accueillera au hasard de son parcours, comme s'il avait trouvé l'objet de sa quête, un homme dont nous devinons par la suite son caractère fantomatique. Or, nous pouvons lire le film de cette manière : le récit d'un artiste de remploi (qui s'image comme un homme travaillant avec une voiture funéraire, car, quoi de plus « funeste » qu'un artiste travaillant avec

de la matière inerte, mourante, sans mouvement) qui cherche son fragment de pellicule (le fragment de pellicule se représente comme un fantôme perdu sur la route). Cet aspect de *trouvaille* dans le *found footage*, celui de découvrir quelque chose de significatif au lieu de le fabriquer ou de le créer, quel sens a-t-il à l'intérieur des films de Morrison? Dans une entrevue, Morrison nous dit que son travail est animé par une « pulsion plastique¹⁰ ». Pour l'auteur, l'image d'archives est une matière imprimée par le temps comme une « puissance supérieure¹¹ ». Ainsi, l'objet est ramassé parce qu'une quelconque puissance émane de l'objet. Que peuvent nous révéler ces images d'archives imprimées par le temps chez Morrison?

b) Orientation

Nombre de films proposent cette quête qui généralement n'est pas conduite par un fil narratif. C'est comme si nous étions en train de *flâner* ou d'errer parmi les images choisies de l'artiste. Dans *Night Highway* (1990), nous parcourons une route où des formes blanches et souvent abstraites se contrastent sur un fond noir. Dans *Footprints* (1992), c'est une longue balade dans laquelle nous voyons plusieurs fois les images des pieds d'un marcheur qui se découpent à travers des images d'archives et qui se juxtaposent dans une narration se questionnant sur les traces laissées dans le monde. Plusieurs fois, il s'agira d'un parcours qui nous amène soit à traverser le paysage en train – *The Death Train* (1993), *Outerborough* (2005), *Every Stop On The F Train* (2008) –, en voiture – *City Walk* (1999) –, ou à pied – *East River* (2003). D'autres fois, les images de Morrison ne cessent de parcourir des lieux comme si celui qui flânait jetait un regard incrédule entre le passé – les images d'archives – et le présent – les images nouvellement filmées par Morrison : *Gotham* (2004) et *Dystopia* (2008).

¹⁰ André Habib. 2004. Conversations avec Bill Morrison : Matière et mémoire. Dans *Hors Champ*. Récupéré le 8 avril 2015 de <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article154>, 1^{re} partie de l'entrevue.

¹¹ Ibid.

Pourtant, dans ces « errances », à la recherche d'un sens qui s'y révèle, ne s'agit-il pas au fond d'être capable de s'orienter parmi les images d'archives? Autrement dit, les images d'archives se composent-elles comme une manière de s'orienter dans le monde, comme si elles permettaient de révéler un sens qui guiderait celui qui s'y engage? Par exemple, dans *Decasia* (2002), peut-on dire que les derviches tourneurs – dont les images ouvrent et clôturent le film comme si elles « entouraient » les images d'archives en décomposition – essayent de s'orienter spirituellement vers le fond de leur âme par un mouvement répétitif du corps, permettant ainsi de trouver ce centre où toutes ces images en décomposition convergent? Dans, *Who By Water*, après un montage d'individus captés sur un navire, nous voyons à la fin du court métrage la séquence d'un paquebot naviguant à travers la mer et les taches de décomposition. Cette dernière image laisse imaginer une nouvelle orientation (la voie qu'entreprend le navire) un peu incertaine avec toutes les figures qui ont été captées sur pellicule. Puis, il y a dans *Spark of Being* une créature littéralement constituée de morceaux d'archives qui s'oriente en découvrant le monde à travers les images d'archives choisies par son créateur.

c) Forme cyclique

À travers ces nombreux parcours montés, qu'est-ce que l'artiste cherche à nous montrer? Comment pouvons-nous exprimer ce qui se révèle? Tout comme la créature de *Spark of Being*, nous dressons l'idée que l'acte de remploi agit comme une manière de s'orienter à partir des images d'archives. Or, il y a autre chose qui se manifeste dans la manière de s'orienter chez Morrison. Dans l'acte de remploi à partir de *trouvailles*, il y a une apparition incessante d'une forme cyclique qui s'articule comme un mouvement de répétition. Dans *Decasia*, Morrison donne à voir de nombreux photogrammes qui illustrent ce mouvement : des tisserands mobilisent les fils dans un geste rotatif, les derviches tournent autour d'eux-mêmes, les roues des attractions de foire et les pellicules de films s'activent par rotations. Dans *Just*

Ancient Loops, nous voyons des satellites qui tournent autour de la planète Jupiter et nous constatons les vibrations sonores illustrées en forme de cercle. C'est également sous une forme répétitive donnée par les effets de boucle – *loop* – que travaille le montage de Morrison. Cet effet se retrouve dans de nombreux films, mais c'est dans *Outerborough* et dans *Release* (2010) qu'il prend sa forme la plus radicale. Dans les deux cas, l'auteur joue avec une séquence d'images d'archives les possibilités expérimentales de la boucle.

d) Origine

En voyant l'acte de remploi comme une manière de s'orienter parmi les images d'archives, et en y voyant également le mouvement cyclique qui l'accompagne, les films de Morrison donnent aussi à voir l'acte de remploi dans un cycle plus vaste. Constatons par exemple dans *The Film of Her* les différentes causalités de l'apparition des *paper prints*, lorsque Morrison place l'une après l'autre les images d'une vision cosmologique des planètes en mouvement, puis des cellules qui se fusionnent, d'une graine de semence qui éclot, de l'apparition des arbres, de ces derniers abattus, puis de leur cheminement industriel à leur transformation en papier et finalement, en parallèle, des images suggérant aussi le processus de l'apparition de la pellicule afin d'aboutir par analogie à une image de rouleaux de papier. Dans le cheminement causal des choses, les films de Morrison illustrent souvent le rapprochement entre les traces singulières et l'ampleur métaphysique et cosmologique. Ainsi, des micro-éléments se projettent dans des ensembles immensément plus larges. De nombreuses images d'archives dans lesquelles nous voyons des cellules ou des bactéries s'accompagnent souvent d'images cosmologiques avec des planètes, des systèmes solaires ou d'étoiles. Or, associer le dénominateur commun à une ampleur métaphysique ramène l'effet de trouvaille, son orientation et sa forme cyclique à une quête qui ressemblerait à celle de trouver l'origine.

L'origine, pour reprendre Walter Benjamin, n'est pas le commencement ou « la genèse des choses ». C'est un « tourbillon dans le devenir des choses¹² ». Elle permet de faire émerger l'avant et l'après. L'origine est en ce sens un événement *dialectique*. Notons alors les nombreuses images d'archives où l'on voit des cellules ou des bactéries qui se fusionnent, se multiplient, se désintègrent (*Footprints, The Film of Her, Spark of Being, Just Ancient Loops*). L'origine se trouve également dans des images dont la forme cyclique semble exposer un moment transcendant, latent ou répétitif comme les derviches tourneurs qui ne cessent de tourner vers un centre spirituel de leur corps (*Decasia*), le roulement incessant de la pellicule ou l'utilisation du *loop* dans les images (*Footprints, The Death Train, The Film of Her, Ghost Trip*, etc.). Cette forme cyclique apparaît comme ce « tourbillon dans le devenir des choses ». Mais c'est souvent par le montage que nous imaginons l'origine comme si toute chose se meut à l'intérieur des agencements effectués. Observons par exemple le montage des différentes phases d'une éclipse lunaire complète (*Just Ancient Loops*). Morrison semble nous laisser imaginer ce cycle complet à travers la disparité des images d'archives. D'autres fois, lorsque Morrison se met à filmer en vidéo, c'est par la simple contemplation d'un lieu donné – sous l'effet d'un *time-lapse* ou par un accéléré – que se révèle un mouvement *originnaire* à travers l'impression de répétition (*Fuel, Every Stop On the F Train*).

Ainsi, à travers ces mouvements cycliques et répétitifs, à travers ces parcours d'orientation, nous ne pouvons nier le lien porté avec une certaine essence du remploi, en ce qu'il consiste généralement chez Morrison à réutiliser des images d'archives. De cette manière, à travers le remploi d'images, il s'agit de redonner vie à des archives, de les faire revivre. C'est aussi une façon de remettre en mouvement des

¹² Walter Benjamin. 1985. *Origine du drame baroque allemand*, Paris: Flammarion, p. 43.

images d'archives par le défilement des images fixes. En somme, en réutilisant ces images, il s'agit d'offrir une nouvelle vie à des films qui autrement sont condamnés à la perte, à la mort ou à l'inutilité. En les projetant, ces images *circulent*. Elles se retrouvent dans un nouveau « cycle » de vie. Justement, le *found footage* porte aussi le terme de *recycled cinema*. L'acte de remploi s'induit alors d'un mouvement cyclique, mouvement prenant également la forme du cercle et qui peut se rythmer par ailleurs avec l'effet d'une *boucle*. L'acte de remploi est également le centre dans lequel émerge l'origine. Il installe un mouvement dialectique, entre l'avant et l'après.

1.2. Du mouvement au corps

Comment pouvons-nous conjuguer ces deux phénomènes : le corps par sa figurabilité et sa matière filmique ; le remploi avec le mouvement qu'il apporte ? Le cinéma de Morrison réfléchit sur l'orientation de ces deux aspects. Autrement dit, nous voyons dans le corps qui s'oriente le même rapport qu'il y a dans le remploi comme une manière de s'orienter à travers les images d'archives. Réfléchir sur son orientation, c'est savoir s'orienter à travers les images, saisir la portée de ces images d'archives et comprendre ce qui se meut dans cette orientation. De plus, il s'agit surtout de voir dans les images d'archives un reflet et une orientation commune de notre propre corps. En ce sens, lorsque nous réfléchissons sur cette orientation dans les films de Morrison, nous voyons qu'elle est traversée par un mouvement dialectique qui survient à l'intérieur de l'image, mais qui passe également de l'image vers la matière comme corps et qui vient de plus se mouvoir dans notre propre corps. C'est donc le corps qui s'oriente et il peut y parvenir à partir des images d'archives.

En résumé, nous nous posons deux questions importantes. La première concerne l'orientation, intimement liée à la pratique de remploi de Morrison. Nous tenterons d'examiner les manières de s'orienter à partir des images d'archives. La deuxième qui

complète la première concerne le corps. Nous voulons comprendre la manière dont le « corps » s'oriente dans les films de Morrison. Essayons d'éclairer partiellement ces deux éléments, ce vers quoi ils nous tendent et la recherche que nous voulons effectuer.

Ce sera par l'entremise d'Aby Warburg, important historien de l'art et fondateur de la discipline iconologique, ayant œuvré vers la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, que nous trouverons des outils sur la question de l'image, du corps, de la figurabilité et de l'orientation. En 1928, Warburg présente son projet d'histoire de l'art sans texte : un atlas d'images qui portera le nom de « *Mnemosyne* ». L'atlas, relié entre autres aux problèmes de la survivance – concept qui permettra une approche ouverte et *vitale* sur les images –, et véritable recueil de *pathosformeln* – concept warburgien pour définir les formules de pathos – est aussi, par le montage d'images hétéroclites, une manière de faire voir les « espaces de pensée » [*Denkraum*]. Un *denkraum* est un lieu d'orientation dans lequel l'homme pense, s'oriente et crée par rapport aux images qui l'entourent. L'atlas de Warburg permet ainsi de voir et de décrypter le dynamisme de la « détermination des causes » par rapport à l'orientation de l'homme.

À travers la filmographie de Morrison, nous approcherons les images d'archives reprises en constatant avant tout la survivance à l'œuvre. Le concept de survivance est essentiel puisqu'il permet une approche ouverte et *vitale* (c'est-à-dire une approche anthropologique, morphologique et dynamique ou énergétique) des images dans ce qu'elles ont de plus complexe au niveau temporel. Or, comment s'orienter à travers les images d'archives en considérant leur *vitalité* et la complexité du temps? Les films de Morrison proposent différentes façons de s'orienter à travers les images. Il s'agit alors pour nous de comprendre les orientations possibles qui s'établissent à travers les images d'archives dans toute leur complexité (que la survivance nous permet de voir). Le concept d'« espace de pensée » nous permettra de traduire cette

intuition que nous avons des films de Morrison, en ce qu'il propose des orientations possibles au sein des images d'archives.

C'est à partir du « corps » qui s'oriente que Morrison propose une manière de s'orienter à travers les images d'archives. Tel qu'annoncé plus haut, il y a une dialectique au sein des images d'archives reprises par Morrison qui combine par exemple le remploi, les images d'archives et la forme cyclique. À partir de deux autres auteurs, qui sont également profondément influencés par les recherches de Warburg, nous élaborerons des clés de lectures nécessaires à la compréhension de cette dialectique qui parcourt les films de Morrison et qui prend pour point d'appui le corps. Georges Didi-Huberman, dans son essai *Ninfa fluida : essai sur le drapé-désir* (2015) aborde la notion de « brise imaginaire » comme un vent *imaginaire* ou un vent du temps qui balaie l'image et qui permet de penser et voir la dialectique au sein de l'image. Ainsi, lorsque la brise imaginaire souffle sur tout ce qui se trouve à l'image, comme les corps, les chars d'assaut, les avions, la nature, etc., dans les films de Morrison, elle les amène ailleurs, dans un *autre imaginaire*, dans un *autre temps*. Avec Philippe-Alain Michaud, à partir de l'ouvrage *Aby Warburg et l'image en mouvement* (2012), c'est la dialectique rapprochant *le monde et la représentation* qui nous permettra de sortir de l'image d'archives vers le support dans lequel elle se trouve et notre propre corps. Michaud brise la dichotomie qui a lieu entre la représentation et le monde, entre l'image et le réel.

De plus, grâce à ces deux auteurs, en arrivant à cerner la manière de nous orienter à travers les images d'archives, une forme particulière surgit du corps qui s'oriente lorsqu'il le fait autant à l'intérieur de l'image d'archives qu'à l'extérieur de celles-ci et que le cadre même de l'orientation se propulse de l'intérieur vers l'extérieur. Cette forme est la danse. Ainsi, le corps qui s'oriente, c'est un corps qui danse dans les images d'archives et le monde des choses. Nous examinerons dans le cadre théorique

avec Didi-Huberman et Michaud comment la forme de la danse surgit comme manière de s'orienter.

1.3. Question et hypothèse

À la lumière des constats précédemment énoncés, le contenu de ce mémoire tentera ainsi de répondre à la problématique suivante : comment le corps s'oriente-t-il dans les images d'archives de *The Film of Her*, *Decasia* et *Spark of Being* de Bill Morrison? Notre mémoire vise donc à : a) observer l'orientation articulée à partir du remploi des images d'archives dans *The Film of Her*, *Decasia* et *Spark of Being* de Bill Morrison ; b) Interpréter la manière dont le corps s'oriente dans *The Film of Her*, *Decasia* et *Spark of Being* de Bill Morrison.

En produisant une analyse esthétique des trois films sélectionnés de Morrison et en considérant « l'étude du cinéma en tant qu'art, l'étude des films en tant que messages artistiques¹³ », nous émettons les hypothèses suivantes : a) que les trois films de notre corpus articulent une orientation possible à partir du remploi des images d'archives; b) que l'orientation se fait par le biais du corps dans chacun des trois films de notre corpus à partir de différents paramètres établis par ledit film (la matière, le matériau, la décomposition, la survivance, le numérique, etc.) ; c) que la forme de la danse surgit comme une manière de s'orienter parmi les images d'archives.

¹³ Jacques Aumont. 1983. *Esthétique du film*. Paris : Éditions Fernand Nathan, p. 7.

CHAPITRE II

ÉTAT DE LA QUESTION ET CADRE THÉORIQUE

*It was deep into his fiery heart
he took the dust of Joan of Arc,
and then she clearly understood
if he was fire, oh then she must be wood.
I saw her wince, I saw her cry,
I saw the glory in her eye.
Myself I long for love and light,
but must it come so cruel, and oh so bright?*

Leonard Cohen, « *Joan of Arc* » dans *Songs of Love and Hate*, 1971

2.1. État de la question

Certains films de Bill Morrison, surtout *Decasia*, mais aussi, *Light Is Calling* et *Tributes – Pulse*, font un peu écran au reste de sa filmographie. Nul doute que c'est le côté attractif de l'éloquente décomposition filmique se trouvant abondamment dans ces films qui a profondément fasciné les spectateurs, les critiques et les chercheurs. Ainsi, du cinéma de Morrison et de l'esthétique de la décomposition, c'est la perméabilité de la matière et sa certaine mélancolie qui auront primé sur ce que nous trouvons de résolument original du parcours de l'auteur. Il faut remarquer que l'« esthétique de la décomposition¹⁴ » permet de s'interroger sur un ensemble de réflexions très intéressantes : celles, métaphysiques, qui renvoient au temps, aux traces, à l'aura, à la vie et à la mort sont très apparentes. Mais la matérialité de la pellicule nous tend surtout un miroir du cinéma et de ses questions d'ordre ontologique – comme lorsqu'André Bazin parle de la « momie du changement » et de

¹⁴ Christa Blümlinger. 2013. *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux medias*. Paris: Klincksieck, 389 p.

« l'embaumement du temps¹⁵ » par exemple. C'est aussi tout un questionnement relié aux problèmes des archives, du patrimoine, de la restauration et de la préservation qui sont mis de l'avant. Or, l'hypothèse que nous soulevons ici – à savoir, le corps qui danse comme une manière de s'orienter à travers les images d'archives – a été très peu soulevée. Cela dit, quelques écrits fondamentaux de divers auteurs ayant abordé le cinéma de Morrison nous permettent d'établir certains liens avec notre recherche. Nous trouverons par exemple des affinités entre « l'image-combat » et la ruine de la pellicule chez André Habib¹⁶ et notre approche d'un corps qui s'oriente. Par ailleurs, la définition d'Ursula Böser de « *calligraphy of decay* » pour décrire les tensions et les nouvelles formes à l'œuvre dans la décomposition filmique¹⁷ nous sert de point de départ pour aborder l'acte de remploi comme une recherche de formes et de tensions qui parcourent les œuvres de Morrison. Finalement, c'est l'essence mécanique et organique que soulève Livio Belloï dans la reprise de vue à partir de deux films analysés¹⁸ qui nous permettra de prolonger sa réflexion vers différents types de corps qui s'orientent – corps mécanique, organique, etc. Mais avant d'aborder l'état de notre question à travers ces auteurs, nous tenterons de tracer partiellement et partialement la pratique de Morrison dans son contexte historique, ainsi que son lien avec la tradition du *found footage*, afin de circonscrire le type de recherche qu'il exerce.

¹⁵ Nous référons les lecteurs aux termes employés par André Bazin. André Bazin. *Ontologie de l'image photographique* [1945]. Dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Éditions du Cerf, 2008.

¹⁶ André Habib. 2008. *Le temps décomposé : cinéma et imaginaire de la ruine. Thèse de doctorat.* Montréal, Université de Montréal, pp. 331-337.

¹⁷ Ursula Böser. *Inscriptions of Light and The « Calligraphy of Decay » : Volatile Representation in Bill Morrison's Decasia.* Dans A. Graf et D. Scheunemann (sous la dir), *Avant-Garde Film.* Amsterdam, New York, Rodopi, 2007, pp. 305-320.

¹⁸ Livio Belloï. *Les intermittences du visible : Reprise de vue dans le cinéma expérimental américain.* Dans *Recherches Anglaises et Nord-Américaines.* vol 45, 2012, pp 173-181.

2.1.1. Quelle histoire de Morrison ?

Comment esquisser le trajet du travail de Morrison à l'intérieur d'une certaine tradition? Cette question avait été lancée par André Habib lors d'une entrevue¹⁹ avec l'auteur. Morrison, sans trop être certain, voyait le rapprochement de son travail avec celui de Bruce Conner – qui travaille sur le détournement des images – tandis qu'Habib le traçait plutôt dans la lignée de *Rose Hobart* (1936) de Joseph Cornell – artiste qui se situe dans la tradition des surréalistes. Conner, s'intéressant plus au détournement des images et au recyclage, ne possède pas cette mélancolie « qui concerne au plus près l'histoire et la mémoire du cinéma en partant de la nature matérielle de la pellicule et du dispositif cinématographique²⁰. » Morrison avait donc expliqué qu'il ne cherchait pas ou ne se demandait pas de quelle tradition il ferait partie. Tout au plus, la sienne s'était tracée par sa formation – la peinture – et la scène expérimentale de New York. Ainsi, se servir des images d'archives satisfaisait sa « pulsion plastique ».

Cette « pulsion plastique » trouve sans doute un certain écho dans l'art moderne du *ready-made* avec la *Fontaine* (1917) de Marcel Duchamp. Plusieurs films de *found footage* s'inspireront du *ready-made* de Duchamp en réutilisant la part matérielle et industrielle de la pellicule. Tel que l'a remarqué Tom Gunning, certains films de *found footage* de George Landow – *Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc.* (1966) – sont très duchampiens puisqu'ils rendent compte du film comme « *a material object and an industrial product, like Duchamp's urinal, rather than a vehicle for a story or poetic expression*²¹ ». Le film de *found footage*, tout comme le *ready-made* de Duchamp, attire surtout notre attention sur des

¹⁹ André Habib. 2004. Conversations avec Bill Morrison : Matière et mémoire. Dans *Hors Champ*. Récupéré le 8 avril 2015 de <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article154>, 1^{re} partie de l'entrevue.

²⁰ Ibid.

²¹ Tom Gunning. Finding the way. Dans Jaap Guldemon, Marente Bloemheuvel, Giovanna Fossati (sous la dir). 2012. *Found footage: cinema exposed*. Amsterdam: Amsterdam University Press: EYE Film Institute Netherlands. p. 50.

idées ou des concepts et n'offre pas à priori une expérience sensuelle ou poétique. Le *found footage* – littéralement, le *film trouvé* – concerne le recyclage d'objets industriels et se situe dans la tradition du cinéma d'avant-garde.

Selon Gunning, si le film de Landow travaille sur des idées et des concepts sans vouloir pour autant véhiculer une « *poetic expression* », il y a malgré tout une certaine expérience sensible qui surgit. Offrir un tel film demande un sens de la découverte et une certaine réceptivité de l'artiste par rapport à l'objet et non pas un savoir technique ou de « création » d'objet. Gunning rapproche cette intuition d'une expérience sensible à celui de « trouvaille » et nous y voyons le rapprochement avec l'expression de « pulsion plastique » de Morrison. Pour Gunning, « *found art involves more than simply randomly happening upon something. I will claim it seeks to trigger an experience of uncovering something new – what the surrealists call the trouvaille, the "lucky find"*²² ». Or, comment expliquer cette pulsion plastique? Comment la décrire? Et, d'où provient-elle? À cette dernière question, l'exercice de « trouver » et de ramasser des objets est une impulsion artistique qui semble provenir – souligne de manière un peu provocatrice Tom Gunning – de bien avant les peintures se trouvant dans les grottes du sud de l'Europe autour de l'an 30 000 av. J.-C. :

Paleontologist André Leroi-Gourhan situated the impulse [de l'art] even earlier, even in Neanderthal culture. Before creating paintings or carvings, our human ancestors gathered collections of unusual rocks, fossils, and mineral formations that they picked up and preserved in their caves and settlements. Although we know next to nothing about the purposes, uses, or meanings our ancestor gave to these « finds », they were clearly valued and therefore collected. Thus the first gesture in human art may not be the fashioning of objects, but finding and gathering things²³.

Les films de Morrison composés d'archives sont un montage d'archives filmiques hétérogènes, dont chacune d'elles a une « valeur » aux yeux du créateur. Pour nous, la pulsion plastique morrisonnienne est plus fondamentalement une question d'orientation : quelle est ma relation avec ces images et comment me permettent-elles

²² Ibid.

²³ Ibid., p. 51.

de m'orienter par rapport au monde? Que signifient-elles? L'impulsion artistique de Morrison à partir des trouvailles d'images d'archives revient à cette impulsion fondamentale de l'art que Gunning y voit comme « *an impulse that collaborates with the world of material to make it expressive*²⁴ ». Avec Morrison, rendre un matériau expressif, c'est le rendre significatif par rapport au monde des choses dans lequel il se trouve. C'est en même temps une manière de réactiver une énergie latente, de faire réveiller un fossile endormi. Au cœur de cette relation intime entre le monde et l'objet trouvé se place l'artiste qui s'y oriente.

Nous pouvons relier l'essence de la trouvaille chez Morrison à la tradition du *found footage*. Toutefois, comment pouvons-nous désigner ses films d'une manière plus juste que par l'appellation des « films de *found footage* »? Selon Christa Blümlinger, le *found footage* est « une forme de recyclage qui était jadis réservée au cinéma d'avant-garde, donc à un domaine très spécifique et résolument se revendiquant comme art, soumis à des débats et des évaluations esthétiques²⁵ ». Blümlinger déplore, entre autres, que l'on attribue l'appellation trop rapide de *found footage* à tous les films de remontage d'images préexistantes en mouvement. Si Morrison est souvent placé dans la tradition du *found footage*, ses films ne portent pas nécessairement les idées ou les débats entourant les questions de l'art du cinéma d'avant-garde (jadis reliées au *found footage*). Le cinéaste ne cherche pas à définir ce qu'est l'art à travers son œuvre, à revendiquer le statut d'« art » ni à provoquer une remise en question de l'esthétique. Blümlinger classe par ailleurs Morrison à un travail mélancolique sur la matérialité des archives. Elle considère que le concept de « film artistique d'archives » forgé par Sharon Sandusky – cinéaste américaine – est adéquat pour les films qui privilégient un rapport intime avec l'archive et leur

²⁴ Ibid.

²⁵ Christa Blümlinger. 2013. *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux medias*. Paris: Klincksieck, p.6.

confrontation avec une collection à la différence des films de *found footage* qui se situent plutôt dans la tradition des objets trouvés du cinéma d'avant-garde :

Le concept de « film artistique d'archive », forgé par Sharon Sandusky, est ici approprié, car à la différence du « *found footage* », il ne souligne pas la tradition de l'objet trouvé, mais la confrontation personnalisée d'un film avec une collection.²⁶

Les films à partir des images d'archives de Morrison peuvent donc se décrire selon le terme de Sharon Sandusky : les films artistiques d'archives.

Un autre terme semble aussi adéquat pour décrire la pratique de Morrison. Il est aussi proposé par Blümlinger. La pratique de « remploi » est un terme assez général, englobant, mais précis, que l'auteure a appliqué dans un ouvrage parcourant les différentes pratiques de remploi chez plusieurs artistes. Elle le désigne comme « une activité hétérogène et spécifique à la fois : il signifie par exemple l'utilisation, dans une construction, d'éléments provenant d'une construction plus ancienne²⁷ ». Cette définition permet à Blümlinger de ramener le geste contemporain du remploi à un autre plus ancien datant de l'Empire romain tardif. Elle émet l'hypothèse que « le cinéma constitue aujourd'hui pour les arts numériques un réservoir comparable, *mutatis mutandis*, aux éléments de l'antiquité qu'on trouve par exemple remobilisés dans l'architecture de la Renaissance²⁸ ». De cette manière, elle distancie sans complètement les écarter la pratique de remploi et les films de montage (*compilation film*) ou les films de *found footage* – deux catégories souvent confuses dans lesquelles beaucoup d'artistes contemporains peuvent se trouver :

Si le film « de compilation » né de la pratique du montage tourne autour de l'organisation de récits documentaires sur la base de matériaux d'archives, généralement reliés entre eux par un commentaire dont la forme s'inspire des tropes de la narration linéaire, il n'en va pas de même pour le cinéma d'avant-garde et pour le cinéma documentaire à vocation essayiste : dans ces

²⁶ Blümlinger fait référence dans cette citation au film *Lyrical Nitrate* (1990) de Peter Delpet, mais elle enchaîne par la suite sur une pratique similaire à Delpet avec Morrison. Dans Christa Blümlinger. 2013. *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Paris: Klincksieck, p. 51.

²⁷ Christa Blümlinger. 2013. *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Paris: Klincksieck, p. 8.

²⁸ Ibid., p. 8.

domaines, la réélaboration du matériel d'archives est perçue depuis les années 1920 comme une invitation à adopter pour ainsi dire une perspective archéologique, à rompre avec les conventions dominantes, à marquer une rupture ou à créer du nouveau. Aujourd'hui, la forme artistique d'un film de « seconde main » s'appuie plus que jamais, à travers des stratégies de remploi résolues, sur les formes symboliques et les potentiels expressifs de son médium, tandis que le cinéma et son expressivité sont devenus un *topos* privilégié de l'art contemporain.²⁹

Blümlinger tente alors d'offrir une cartographie extensible des films de remploi des vingt dernières années sur les formes d'expressions possibles, les champs conceptuels correspondants – concept d'historicité esthétique ou modalités de l'historicité culturelle (qui vise des formes symboliques, des contextes historiques de la perception ou les conditions de la discursivité historique) – ou sous le cadre d'une esthétique des ruines, du fragment et du rapiécage qui peuvent s'affranchir des contraintes historico-narratives en nous conduisant vers la perception d'une temporalité pure. En somme, c'est précisément par la pratique de remploi – et non pas de *compilation film* ou de *found footage* – que nous définissons le travail de Morrison.

2.1.2. Ruine : matière et temps

André Habib s'est longuement intéressé à l'attrait de la ruine, passé et contemporain, et plus particulièrement celui du cinéma. Pour lui, le cinéma et la ruine ont des affinités électives : « le cinéma, comme la ruine, est affaire de temps, de temps décomposés, écartelés, que l'imagination "remonte"³⁰. » En prolongeant sa recherche sur l'état matériel du film par le biais du cinéma expérimental, l'auteur ouvre une voix à ces archives en lambeaux, à ces « fantômes de la mémoire » à travers lesquels le temps s'inscrit.

²⁹ Ibid., p. 12.

³⁰ André Habib. 2011. *L'attrait de la ruine*. Crisnée Belgique : Yellow Now, p. 12.

Chez les artistes de remploi comme Peter Delpout, Morrison et Angela Ricci Lucchi et Yervant Gianikian dont leur matériau souvent endommagé ou rongé par la moisissure se trouve dans des archives ou dans des brocantes, la pellicule, nous dit Habib, est « un lieu, un site, où se stocke *de l'histoire et de la mémoire*³¹ ». Mais c'est aussi en reprenant la formule de Paolo Cherchi Usai « *cinema is the art moving images destruction*³² » que l'histoire du cinéma est pensable. Toutes les traces laissées sur la pellicule depuis sa création, par l'usure et par sa détérioration, composent un récit interne. Ces traces sont les déterminants possibles de l'histoire du cinéma : « *It is the destruction of moving images that makes film history possible*³³. » La pellicule en ruine participe aussi à une politique rédemptrice des images et d'une allégorie de la disparition :

Le cinéma est un vaste chantier ou un site archéologique dans lequel on peut produire, à contretemps du temps de ces images, une nouvelle impression de l'Histoire. Ces films proposent une autre façon « d'apprivoiser ces fantômes », selon la formule de Bazin et de les arracher à l'oubli³⁴.

Habib voit dans les films de Morrison issus de la fin des années 1990 une exploration des possibilités plastiques et poétiques du matériau décomposé. Ainsi, tel que l'a fait remarquer Morrison, il s'agit d'une réflexion sur la lutte des hommes contre leur finitude par l'intermédiaire de la pellicule en décomposition. Deux films de Morrison passent sous la loupe d'Habib à travers l'attrait de la ruine : *Decasia* et *Light Is Calling*.

C'est le terme d'« image-combat » qu'Habib emploie pour parler de *Decasia*, c'est-à-dire un combat entre l'image et la matière. À partir d'un extrait du milieu du film, il donne un exemple assez éloquent : un pugiliste se bat presque littéralement contre la déconfiture aléatoire laissée sur la pellicule. C'est donc un « premier » combat – un

³¹ Ibid., p. 82.

³² Paolo Cherchi Usai. 2001. *The Death of Cinema: History, Cultural Memory, and the Digital Dark Age*. London: BFI Pub, p. 7.

³³ Ibid., p. 18.

³⁴ André Habib. 2011. *L'attrait de la ruine*. Crisnée Belgique : Yellow Now, p. 76.

boxeur qui s'entraîne pourrait-on déduire – qui devient au hasard du temps un combat épique contre l'évanescence de la matière. Pour Habib, ce régime visuel consiste à « *faire-image* à partir d'images déjà tournées, décomposées et mises en série en suivant une trame générale, et qui saisit, comme dans ce cas, les étranges correspondances entre la décomposition et la figure décomposée³⁵ ». Par la ruine de la pellicule, un intervalle de temps est suggéré par un jeu de force entre les indices d'origine de l'image et la nouvelle. Les traces ne sont pas immédiatement significatives. Elles sont plutôt opaques et nous rendent sensible au travail du temps en nous invitant à imaginer et à penser cette nouvelle intrigue : « C'est l'expérience du temps que *Decasia* rend sensible³⁶. »

Si *Decasia* rend l'expérience du temps sensible par cette image-combat qui consiste à *faire-image*, nous proposons que c'est en *faisant-image* que Morrison fait de l'image-combat une « image-danse ». « Danser avec le temps », c'est sans doute ce que *Decasia* tentera partiellement d'exaucer – les derviches embrassant le film en sont l'illustration –, puisque nous croyons que ce n'est pas avec une lutte continuelle contre le temps que se situe la manière de nous orienter ou de « vaincre » le temps. *Light Is Calling* donne justement cette impression d'une danse. Habib, évoquera « une valse de fantômes » dont le régime d'images a quelque chose de « fugace, d'insaisissable, disparaissant aussitôt apparu³⁷ ». Même si Habib ne prolonge pas cette réflexion – il parle plutôt d'un imaginaire de la ruine qui arrive à se construire des récits –, c'est, pour nous, une valse avec la matière du temps. Nous tenterons de construire notre analyse à partir de cette conclusion partielle.

En analysant la figure du boxeur dans *Decasia*, Habib renvoie aussi à quelque chose qui nous intéresse énormément : sa survivance. La ruine de la pellicule nous laisse

³⁵ André Habib. 2008. Le temps décomposé : cinéma et imaginaire de la ruine. *Thèse de doctorat*. Montréal, Université de Montréal, p. 333.

³⁶ Ibid., p. 334.

³⁷ Ibid., p. 337.

imaginer la première impression avant que le temps ne vienne ronger sa plasticité. Habib évoquera les figures de pugilistes de Marey, Muybridge, Lumière, Edison et même ceux loufoques de Chaplin comme si, cette fois-ci, tous ces pugilistes devaient désormais lutter contre le temps tout en invoquant leur propre survivance.

2.1.3. Émergence de tensions et de formes

Ursula Böser s'est particulièrement intéressée à deux films de Morrison : *The Film of Her* et *Decasia*. Dans une analyse de *Decasia*³⁸, elle considère ce dernier comme « *a work that is structured around the interaction between the inscription of light and its dissolution into an illegible "calligraphy of decay"* »³⁹. Ainsi, ce qui l'intéresse, ce sont les effets et les formes qui apparaissent parmi les restants de l'image d'origine et son interaction avec la décomposition organique. Morrison cherchait également pour le montage de son film des images découlant de cette interaction : « *I was always seeking out instances where the image was still putting up a struggle, fighting off the inexorability of its demise but not yet having succumbed* »⁴⁰. De manière intentionnelle, en ne nommant pas la source des images d'archives, le film dirige notre regard vers les traces en tant que telles plutôt que vers l'évènement. L'image d'archives cesse de renvoyer à son contenu historique et *apparaît*. Pour reprendre Habib, « c'est en tombant en ruine qu'elle apparaît en tant qu'*image*, puisque son usage cesse de s'y substituer »⁴¹. » Böser, en parlant d'une « calligraphie de la décomposition » nous fait lire *Decasia* à partir des effets de lecture que la décomposition apporte. Cette lecture se double de l'attention portée par la

³⁸ Ursula Böser. *Inscriptions of Light and The 'Calligraphy of Decay' : Volatile Representation in Bill Morrison's Decasia*. Dans Alexander Graf et Dietrich Scheunemann (eds.), *Avant-Garde Film*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2007, pp. 305-320.

³⁹ Ibid. p. 316.

⁴⁰ Tony Rayns. 2002. *Decasia*. Dans *Sight and Sound*. Récupéré le 14 novembre 2016 de <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/review/1090>

⁴¹ André Habib. 2008. *Le temps décomposé : cinéma et imaginaire de la ruine. Thèse de doctorat*. Montréal, Université de Montréal, p. 301.

représentation « organique » qui ne constitue plus, pour reprendre André Bazin, une « fenêtre sur le monde » ou une manière de préserver les apparences charnelles du monde : « *Volatility and distortion, rather than permanence and transparency, are the hallmarks of Decasia*⁴². » En ce sens, ce sont les effets de décomposition et les formes illustrées dans leur moment passager qui émergent. Une « *calligraphy of decay* » donne à voir des tensions, des formes (cycliques et linéaires), des contours abstraits tout en renvoyant à leur nature éphémère.

L'approche de Böser emprunte un chemin assez similaire à celui d'Aby Warburg qui s'interrogeait jadis sur les mécanismes de survivance des formules de pathos. Il parvenait à expliciter la manière dont les formes de pathos de l'Antiquité se retrouvaient dans les tableaux de la Renaissance. C'est une trace d'énergie, plus précisément un *dynamogramme*, qui survit et que les artistes de la Renaissance ont emprunté pour les remettre au goût du jour dans leur contexte respectif. Ces dynamogrammes, qui sont autant de tensions et de formes qui ont enregistré une *force* dynamique, subsistent et peuvent se retirer du contexte historique dans lequel ils se sont établis pour s'inscrire ailleurs. Philippe-Alain Michaud va relativement dans le même sens en analysant les images du cinéma des premiers temps. Ce dernier parle de la captation d'une énergie vitale du corps en mouvement dans les nombreuses images qu'aura filmé Dickson à la Black Maria. Mais, c'est aussi d'une comparution qui n'apparaît que pour elle-même lorsque les images cessent de refléter leurs origines de production et la sphère à laquelle elles étaient destinées. Ces images, en apparaissant pour elles-mêmes, amènent des phénomènes de survivances spectrales et inattendues.

⁴² Ursula Böser. *Inscriptions of Light and The 'Calligraphy of Decay' : Volatile Representation in Bill Morrison's Decasia*. Dans Alexander Graf et Dietrich Scheunemann (eds.), *Avant-Garde Film*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2007, p. 319.

Ce qui nous intéresse chez Morrison, c'est le caractère survivant permis par le remploi des images d'archives. Il agit à priori de manière triple. Premièrement, il est question de trace d'énergie qui permet cette « pulsion plastique » qu'évoque Morrison : que faire avec ces images à travers lesquelles je sens quelque chose d'énergique ? Deuxièmement, les images survivantes émergent de nouvelles énergies, qui offrent des possibilités visuelles de formes et de tensions. Troisièmement, c'est la pellicule elle-même, en n'apparaissant que pour elle-même, soustraite de son utilité industrielle, qui devient un fantôme, un support passager de phénomènes étranges et spectraux avec son lot de possibilités expérimentales.

2.1.4. De la mécanique à l'organique

Livio Belloï pose la question de la reprise de vue dans le champ du cinéma expérimental contemporain en se penchant sur deux œuvres de Morrison : *The Death Train* et *Decasia*. Avec *The Death Train*, Belloï conçoit une mise en série de trois séquences d'images distinctes qui s'alternent tout au long du film. La première série d'images est concentrée sur le dispositif cinématographique et sur son mécanisme de projection (et d'illusion de mouvement), la deuxième s'articule à travers le dispositif ferroviaire et ses *vues paronamiques* et la dernière se focalise sur les machines pré-cinématographiques (zootrope, praxinoscope) et leurs effets de boucle. Au creux de l'alternance de ces mises en séries bien distinctes, c'est l'essence mécanique qui les rapproche et que Morrison arrive à nous révéler. Au niveau de la perception, Belloï évoque le schème des intermittences du visible (formule qu'il emprunte à Marcel Proust) :

Ce que le film de Morrison nous donne à éprouver avec insistance, c'est que le visible ne s'offre pas au regard dans une pleine continuité perceptuelle, qu'il est au contraire soumis à des

éclipses, découpé en fonction d'intervalles réguliers qui viennent le barrer en même temps qu'ils le scandent⁴³.

Ainsi, à travers le spectacle des images en mouvement qui semble être fluide se révèle son armature où se régit le mécanisme du mouvement et l'impression de fluidité.

Belloï rapproche cette « intermittence du visible » par le mécanique à celle de la matière dans *Decasia*. Le geste de la reprise se concentre désormais sur la part visible de l'image et la part invisible de la décomposition de la pellicule nitrée. Au lieu d'être mécaniques en étant « prévisibles, invariables et normées, car d'emblée programmées par les dispositifs », les intermittences de la matière décomposée sont plutôt « chaotiques, explosives et aléatoires, livrées qu'elles sont aux caprices de la pellicule nitrée et aux accidents matériels qui l'affectent⁴⁴ ». Cette célèbre formule de Gunning, « *Now you see it, now you don't* », qui synthétise une forme de visibilité typique des premiers temps du cinéma, se retrouve en somme à travers la reprise de vue des deux films analysés dans lesquels sont jouées deux temporalités distinctes.

Ce qui nous intéressera dans les propos de Belloï, c'est, d'abord, la survivance de la forme de visibilité du cinéma des premiers temps, qui ressurgissent dans l'essence des deux films analysés. Cela concerne ensuite l'aspect mécanique et organique repéré dans l'essence de la reprise d'images d'archives. En partant de ce qu'il appelle les intermittences du visible, l'auteur opère un rapprochement entre la reprise de vue de *The Death Train* et de *Decasia* par leurs essences cinématographiques dans lesquelles transparaît l'origine du cinéma à travers deux temporalités. Or, si l'origine du cinéma est de nouveau rejouée distinctement par l'aspect mécanique et organique, nous voulons prolonger la réflexion en parlant plutôt de cette essence comme un « corps » mécanique et organique. Nous nous demandons donc comment s'effectue le

⁴³ Livio Belloï. Les intermittences du visible : Reprise de vue dans le cinéma expérimental américain. Dans *Recherches Anglaises et Nord-Américaines*. vol 45, 2012, p. 178.

⁴⁴ Ibid., p. 180.

travail d'orientation avec les images d'archives à partir d'un corps mécanique ou un corps organique. Est-ce qu'il y a d'autres types de corps que nous pourrions explorer?

2.2. Cadre théorique : approche du corps qui s'oriente

En analysant le cinéma de Bill Morrison par le biais du corps, nous rapprochons la pratique de remploi de la question de l'orientation et de celle du corps. Ce que nous tenterons de faire, ce n'est pas de nous demander « qu'est-ce qu'un *corps* ? », mais plutôt « qu'est-ce que s'orienter à partir d'images d'archives ? » Or, la question de l'orientation concerne surtout le corps. Le « corps », c'est le spectateur, c'est l'artiste qui pratique le remploi, c'est celui qui s'oriente à partir des images d'archives.

Comment s'orienter à travers les images d'archives? Quelle est la raison de l'orientation? Morrison illustre cette idée par le corps qui s'oriente. Les images d'archives sont les matériaux (comme des corps aussi) de cette orientation. Or, il n'y a rien de plus difficile que de traduire ces images qui sont pourtant celles qui nous guident et celles qui constituent des révélations. C'est chez Aby Warburg que l'on pourra comprendre ces dernières. Warburg définit l'*Atlas Mnemosyne* comme une « série d'images sur la *persistance* de la représentation énergétique, antique, dans l'Europe de la Renaissance⁴⁵ ». Pour Maud Hagelstein, l'histoire que Warburg veut raconter à travers ses planches de l'atlas est celle de l'univers formel de l'Antiquité se retrouvant chez les artistes du *Quattrocento* et qui n'a pas cessé de hanter les souvenirs des Européens depuis. C'est en quelque sorte une *histoire de fantôme*⁴⁶. Chez Morrison, une *histoire de fantôme* quasi similaire se reproduit – sans toutefois, évidemment, concéder à ce dernier l'ampleur philosophique et historique du génie de

⁴⁵ Maud Hagelstein. 2014. *Origine et survivances des symboles : Warburg, Cassirer, Panofsky*. Hildesheim : Georg Olms Verlag, p. 38.

⁴⁶ Ibid.

Warburg. Morrison, sur le terrain du cinéma et par la pratique du remploi, révèle à partir des images d'archives, de la matière et du dispositif, une orientation commune dans les plans et les figures qu'il sélectionne.

Aux questions d'orientation, la « survivance », un concept légué par Warburg, nous permettra d'approcher les images d'archives. Par la suite, il faudra éclaircir cette idée d'orientation par un autre concept de Warburg : *Denkraum* qui signifie « espace de pensée ». C'est de cette manière que nous comprendrons l'essentiel de ce que nous disions plus tôt sur l'orientation à partir d'images d'archives. Or, il faut désormais comprendre cette orientation dans la pratique de Morrison qui se distribue à travers l'image et le remploi. À nos questions du corps, nous remarquerons que c'est la forme de la danse qui émergera du corps qui s'oriente. Ainsi, en premier lieu, une dialectique se joue dans les images d'archives de Morrison et nous tenterons d'éclaircir cette idée en analysant l'esthétique particulière de l'auteur par le concept de « brise imaginaire » à l'aide des outils théoriques proposés par Georges Didi-Huberman. Cette brise imaginaire qui traverse les images permet une danse à travers le temps. Finalement, nous rejoindrons la dialectique qui se trame entre l'image, la matière et son support pour abolir cette idée de la dichotomie entre la représentation et le monde des choses. Cela nous permettra d'avancer que la danse traverse la représentation pour aller s'installer dans le monde des choses. C'est en approchant les images à partir des questions du corps et de son orientation que nous arriverons peu à peu à traduire la danse comme une forme qui permet au corps de s'orienter.

2.2.1. Les questions d'orientation

2.2.1.1. Survivance : la vie du temps

Qu'aurait pu voir Morrison en *trouvant* un fragment d'images d'archives? Morceau qui évoque tout un imaginaire de la ruine, Morrison parle, on le sait, d'une « pulsion

plastique ». C'est aussi dans cette visée d'évoquer la plasticité de l'objet que plusieurs films de notre auteur font fi de nommer la source des images d'archives réutilisées, laissant alors notre imagination se guider à travers toutes les traces qui se trouvent sur la surface et son lot de significations. Or, sur cette surface plastique, il faudra aussi installer sa partie *souffrante* et regarder les choses dans leur versant pathétique, c'est-à-dire observer le pathos à l'œuvre dans la matière et dans l'image d'archives. C'est une question de pulsion ; une pulsion dans laquelle une tension est palpable.

Warburg voyait toujours, lui aussi, la contrepartie souffrante des images, le côté dyonisiaque qu'un Winckelmann aura préféré reléguer aux oubliettes aux profits de l'harmonie apollinienne de l'Antiquité. Didi-Huberman cite un témoignage émouvant et précis de Klaus Berger qui déclarait que Warburg voyait toujours les choses sous l'angle de la douleur : « Il ne disait jamais : ceci est juste, cela est faux. Il disait : ceci est voilé par la souffrance⁴⁷. » C'est par le concept du *Nachleben* – de la survivance – que Warburg tente d'exercer dans l'histoire de l'art une autre manière de penser que celle préconisée par Winckelmann durant la seconde moitié du 18^e siècle et de l'héritage qui s'en est suivi, grâce à la publication en 1764 du livre *l'Histoire de l'art chez les Anciens*. Aborder la survivance, c'est approcher les images de Morrison dans l'imaginaire qu'elles transportent et au sein desquelles l'acte de remploi de l'auteur nous aura permis de la penser. C'est une façon de comprendre par exemple, dans un premier temps – comme l'a senti Habib –, cette répétition de la figure du boxeur dans *Decasia* à travers la grande lignée historique de ces nombreuses vues de combat de boxe ayant exercé une fascinante attraction dans les débuts du cinéma. Et, dans un deuxième temps, il s'agit de voir comment l'acte de remploi morrisonnien ouvre notre regard à la survivance de cette lutte (cette lutte qui deviendra plus tard, pour nous, une danse), de ce pathos – des formes pathétiques du passé, de sa réactivation –

⁴⁷ Georges Didi-Huberman. 2011. *Atlas ou le gai savoir inquiet*. Paris, Les Éditions de Minuit, p. 184.

au sein de la matière même et des nombreuses images d'archives. Or, approcher les images de Morrison en y voyant une survivance, c'est également comprendre le mécanisme de transmission du pathos que Warburg appellera *pathosformel*, c'est-à-dire « une formule exprimant visuellement un certain état affectif⁴⁸ » et appréhender en retour cette répétition pathétique que Morrison révélera par ses images.

Comment, en voyant la survivance dans l'analyse des œuvres d'art, Warburg arrive-t-il à ouvrir notre façon de concevoir l'histoire de l'art ? De la pensée de Winckelmann découlent deux types de modèles théoriques, nous explique Georges Didi-Huberman : un *modèle naturel*, biologique et un *modèle idéal*, métaphysique. Ainsi, le premier modèle joint un schéma temporel « tendu entre progrès et déclin, naissance et décadence, vie et mort⁴⁹ ». Le deuxième cherche à expliciter l'essence de l'art que Didi-Huberman décrit comme une manière de définir une norme esthétique dans laquelle l'idéal « se reconnaît à travers une “contemplation réelle des objets” [...], mais non à travers une contemplation des objets réels⁵⁰ ». Avec Warburg, il y aura plutôt un *modèle culturel* qui s'exprime par « strates, blocs hybrides, rhizomes, complexités spécifiques, retours souvent inattendus et buts toujours déjoués⁵¹ » et un *modèle fantomal* qui s'exprime par « hantises “survivance”, rémanences, revenances des formes [...] par non-savoirs, par impensés, par inconscients du temps⁵² ».

Le prolifique historien de l'art et philosophe a écrit tout un ouvrage sur la pensée d'Aby Warburg. Nous reprendrons ses écrits pour décrire le concept de survivance. *Nachleben*, donc, signifie survivance, mais dans ce concept se détache surtout le mot *leben*, « vie », que Warburg intègre dans la recherche des « forces » et des «

⁴⁸ Maud Hagelstein. 2014. *Origine et survivances des symboles : Warburg, Cassirer, Panofsky*. Hildesheim : Georg Olms Verlag, p. 32.

⁴⁹ Georges Didi-Huberman. 2002. *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Les Éditions de Minuit, p. 18.

⁵⁰ Ibid., p. 21.

⁵¹ Ibid., p. 27.

⁵² Ibid., p. 27.

puissances » dans les images. Ce *leben* doit aussi s'intégrer dans la question de l'art et de l'histoire : « L'art n'était pas pour Warburg une simple question de goût, mais bien une question *vitale*. L'histoire, elle non plus, n'était pas pour lui une simple question chronologique, mais bien un remous, un débat de la « vie » dans la longue durée des cultures⁵³. » Parler de *leben* permet d'ouvrir l'histoire et les images pour éviter de s'engouffrer dans une temporalité fermée et des significations closes. Ainsi, le concept de survivance chez Warburg renvoie surtout à une présence fantomale qui revient comme une revenance ou qui survit à travers les cultures. Il s'agirait entre autres de percevoir les traces peu visibles qui se disséminent un peu partout dans les images et qui permettent de porter une attention anthropologique sur une culture et une société :

Pour Warburg, [...] l'image constituait un « phénomène anthropologique total », une cristallisation, une condensation particulièrement significative de ce qu'est une « culture » à un moment de son histoire. [...] Voilà pourquoi il n'éprouvait aucune contradiction « disciplinaire » à orienter ses études sur les « formules pathétiques » de la Renaissance [...] vers des recherches sur les mimiques sociales, la chorégraphie, la mode vestimentaire, les conduites festives ou les codes de salutations⁵⁴.

À l'image, il y a également les symptômes qui s'immiscent comme un lapsus ou des éléments refoulés. C'est en recherchant les empreintes ou les manifestations des signes (gestes, formes, danses, expressions) qui survivent à travers le temps qu'il est possible, plus spécifiquement, d'appeler *l'image-fantôme* – ou plus précisément encore *l'image-symptôme*, terme que Didi-Huberman emploie dans l'analyse de Warburg – pour expliquer la notion de survivance. Et, plus encore, Didi-Huberman renvoie Warburg à Darwin, qui voit dans la civilisation « une façon de s'opposer – de se “désadapter” – à la sélection naturelle⁵⁵ » pour expliquer que dans la disparition peut ressurgir une apparition : « La forme survivante [...] survit symptomatiquement et fantomalement, à *sa propre mort* : ayant disparu en un point de l'histoire ; étant réapparue bien plus tard, à un moment où, peut-être, on ne l'attendait plus ; ayant, par

⁵³ Ibid., p. 103.

⁵⁴ Ibid., p. 48.

⁵⁵ Ibid., p. 67.

conséquent, survécu dans les limbes encore mal définies d'une "mémoire collective"⁵⁶. »

Cela dit, il faut poser les assises théoriques de la notion de survivance et la manière dont cette notion permet de comprendre « la vie des formes » et les « formes du temps ». Considérons ce que propose Didi-Huberman :

La survivance selon Warburg ne nous offre aucune possibilité de simplifier l'histoire : elle impose une désorientation redoutable pour toute velléité de périodisation. Elle est une notion transversale à tout découpage chronologique. Elle décrit un *autre temps*. Elle désoriente donc l'histoire, l'ouvre, la complexifie. Pour tout dire, elle l'*anachronise*. Elle impose ce paradoxe que les choses les plus anciennes viennent quelques fois *après des choses moins anciennes*⁵⁷.

La survivance, en ouvrant l'histoire, en y constatant les anachronismes, rend complexe toutes les idées liées à la tradition ou à la transmission, car la temporalité, la durée qui n'est plus linéaire, s'effrite complètement. En ce sens, la survivance anachronise le présent, le passé et le futur en remettant en question, par exemple, les définitions du temps qui expliquent un courant esthétique par son actualité, son impureté ou son émergence. De cette conception du temps, il faut appréhender le *leben*, « vie », comme un *jeu de fonctions* – qui est la vie d'une culture – qui exige une approche anthropologique :

Ainsi se met en place une étrange dialectique des temps, qui n'a besoin ni du « bien » ni du « mal », ni des « débuts » (l'origine source dont tout dériverait) ni des « fins » (le sens de l'histoire vers quoi tout convergerait). Elle n'a besoin de rien de tout cela pour exprimer la complexité – l'impureté – de sa « vie ». Elle est faite de rhizomes, de répétitions, de symptômes⁵⁸.

De cette « étrange dialectique des temps » – de ce qui change, résiste, persiste, survie, réapparaît – découle la « vie » comme un *jeu de formes* qui nécessite une approche morphologique. L'approche morphologique cherche à constater par les « formes psychiques » :

La culture d'une époque se repère dans ses sources écrites et dans les événements de son histoire, mais tout aussi bien dans ses tableaux, dans ses ornements architecturaux, dans ses

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ibid., p. 85.

⁵⁸ Ibid., p. 106.

détails vestimentaires, dans ses paysages refaçonnés par l'homme, dans son imagination héraldique ou dans ses figures les plus marginales, les grotesques par exemple⁵⁹.

En ce sens, il s'agit d'une morphologie des formes du temps. Finalement, il faut surtout considérer les forces et les dynamiques, c'est-à-dire le *jeu de forces* : « Omettre cela, c'est rabattre la morphologie [...] sur l'établissement de typologies stériles. C'est supposer que les formes sont les *reflets* d'un temps, alors qu'elles sont plutôt les *chutes* – dérisoires ou sublimes – d'un conflit à l'œuvre dans le temps⁶⁰. » Dans le jeu de forces, où s'installe une force ou une puissance, il y a la force manifeste (violente et omniprésente) et la force latente (virtuelle et invisible) qui modifient deux manières de concevoir l'historicité. En premier lieu, on assiste à un engagement d'une *dialectique du temps* qui fonctionne « sur le mode d'un débat toujours reconduit entre des "latences" et des "crises"⁶¹ ». Selon Jacob Burckhardt (1818-1897), historien de l'art et spécialiste comme Warburg de la Renaissance, nous ne savons pas ce que sont les forces latentes et nous ne pouvons savoir ce qui peut les transformer. Cependant, « toute latence cherche à se frayer un retour vers la surface des événements : la crise nommerait, chez Burckhardt, cette façon particulièrement efficace qu'a le temps de faire surgir – par *contretemps*, par symptôme – sa propre puissance⁶² ». Il y a une sorte d'*inconscient du temps* qui en découle, ce qui relève, pour Warburg – selon Didi-Huberman – d'une *symptomatologie*, ou même d'une *pathologie du temps*. En deuxième lieu, le temps libère donc les symptômes et même les fantômes :

De nombreux éléments de culture, provenant peut-être de quelque peuple oublié, continuent à vivre inconsciemment comme un héritage secret et sont passés dans le sang même de l'humanité. Il faudrait toujours tenir compte de cette addition inconsciente de patrimoines culturels, aussi bien chez les peuples que chez les individus. Cette croissance et cette perte obéissent aux lois souveraines et insondables de la vie⁶³.

⁵⁹ Ibid. p. 107.

⁶⁰ Ibid., p. 110.

⁶¹ Ibid., p. 111.

⁶² Ibid., p. 111.

⁶³ Ibid., p. 114.

Pour Warburg, « la voie était ouverte pour comprendre le temps comme ce jeu impur, tensif, ce débat de latences et de violences que l'on peut nommer [...] la « vie » (*Leben*) des images⁶⁴ ».

En analysant les images de Morrison, si la ruine de la matière nous amène à imaginer le temps à l'œuvre, la survivance expose les débats du temps. Par exemple, elle révèle les figures « iconiques » et les types de vues des débuts du cinéma qui y sont rejouées (boxeur, train, panorama) et les tensions et les formes survivantes qui s'actualisent de nouveau dans une morphologie, une pathologie et une dialectique du temps. Il faut alors ouvrir les images de Morrison à travers leur *leben* et considérer le devenir plastique de chaque emploi. Observer la survivance à l'œuvre nous permet également d'appréhender la manière dont le pathos se réactive et comment sa réactivation est essentielle à l'acte même du emploi. Or, ce pathos qui se rejoue par le emploi chez Morrison est aussi une façon d'ouvrir les possibilités de l'image en y révélant sa survivance, cette dernière fonctionnant en rhizome avec toute sa complexité et son anachronisme.

2.2.1.2. Espace de pensée : espace d'orientation

Morrison, en remettant en mouvement une image, en révélant son côté pathétique, en y voyant sa survivance et ses formes latentes, fait surgir le problème de son orientation. Comment s'orienter à travers les images, à travers toute la complexité du temps qui se libère ?

Warburg a commencé à concevoir son *Atlas Mnemosyne* en 1924 et le laisse inachevé à sa mort en 1929 à cause d'une crise cardiaque. Véritable corpus d'images, il s'agit

⁶⁴ Ibid.

d'un savoir d'images à priori⁶⁵ sans mots. Comme s'il se voulait l'apogée de toute la recherche de Warburg, l'*Atlas* est consacré aux problèmes fondamentaux de la survivance. Il fait écho aux premiers textes de l'auteur, dans lesquelles il posait la question de la survivance de l'Antiquité à la Renaissance. *Mnemosyne* est aussi un immense montage où se joue la dialectique des *Pathosformeln* à travers la culture (surtout occidentale). Aux problèmes de la survivance et des formules de *pathos*, s'ajoute également la question du *Denkraum* : de l'espace de pensée. C'est par l'espace de pensée [*Denkraum*] que nous expliciterons la question de l'orientation chez Morrison. Ce qui n'est pas sans lien avec le fait qu'un *atlas* est fait pour s'orienter dans l'espace (géographique) ou dans le temps (historique) et de plus, dans le cas de Warburg, parmi des figures.

Chez Warburg, le phénomène de la survivance surgit dans la formation d'un « style » dans lequel le trésor formel du passé est remis en forme. Pour un artiste, cela consiste à réutiliser – s'approprier – un motif tout en lui donnant un style nouveau, c'est-à-dire en le recontextualisant à travers les enjeux de son époque. L'*Atlas*, ce trésor formel de plusieurs artistes, expose donc la survivance à travers la culture. Pour Maud Hagelstein, « *Mnemosyne* fait donc ressortir les structures mentales qui sont *en amont* de la création d'images, plutôt que d'indiquer un acte de jugement esthétique à propos de l'image⁶⁶ ». Warburg cherche donc à connaître ce qui détermine les causes, c'est-à-dire à savoir comment l'homme s'oriente et pense son futur. La Renaissance, par exemple, est une réflexion sur ce qui lie l'homme au cosmos⁶⁷. À la détermination des causes, il y a celle de l'orientation. Comment s'orienter à travers les symboles, à travers le trésor formel du passé ? L'homme crée donc un espace de pensée, un

⁶⁵ Maud Hagelstein défendra l'idée que *Mnemosyne* soit dénué de mots. Des notes fragmentaires écrites par Warburg semblaient être associées à l'*Atlas*. *Mnemosyne* pouvait aussi servir de support pour une conférence de Warburg à Rome.

⁶⁶ Maud Hagelstein. 2014. *Origine et survivances des symboles : Warburg, Cassirer, Panofsky*.

Hildesheim : Georg Olms Verlag, p. 66.

⁶⁷ Ibid.

denkraum, par une réflexion plastique dans laquelle il y a une *orientation*. Mais il y a plusieurs manières de s'orienter. Qu'est-ce alors un « espace de pensée » ?

Le *Denkraum* est, par exemple, le lieu où l'homme prend ses *distances* avec le fatalisme astral et réfléchit le monde de manière désenchantée. L'espace de pensée se définit encore comme l'espace qui sépare l'*impulsion* de l'*action*. [...] L'espace qui sépare l'impulsion de l'action serait l'espace occupé par l'activité artistique [et symbolique]. L'espace de pensée se déploie dans la distance prise avec le monde extérieur ; cette ouverture devient le « substrat d'une création artistique ». Comme si, entre toutes les stimulations formelles qui hantent l'esprit humain (les images qui l'inspirent) et un nouvel objet artistique, l'artiste occupait un « espace de réflexion plastique » : celui du style⁶⁸.

Le *Denkraum* est donc un espace de pensée que l'homme réfléchit et crée avec son style particulier, pour sa propre orientation. Il faut ajouter que le style naît également d'une « crise » dans laquelle il y a un intervalle entre les formes qui se comprennent « corporellement » – par « empathie » entre autres – et la création de nouvelles significations de ces formes.

Chez Morrison, il y a un acte d'orientation à travers les images d'archives. Pourtant, si chaque film consiste en une réflexion sur les images, ils sont d'autant plus investis par cette question d'orientation. Morrison crée en quelque sorte une réflexion sur le *Denkraum*, en se demandant comment nous devons créer des espaces de pensées à partir des images d'archives, que ce soit par les formes ou par les manières dont nous faisons usage de tout un héritage des vues des débuts du cinéma. Le concept de l'espace de pensée renvoi en somme au vocabulaire de Gilles Deleuze et Félix Guattari : « Il s'agit toujours de vaincre le chaos par un plan sécant qui le traverse⁶⁹. » L'espace créé est une coupe dans le chaos. Les deux philosophes nous avertissent plus loin : « C'est comme si l'on jetait un filet, mais le pêcheur risque toujours d'être entraîné et de se retrouver en pleine mer⁷⁰. » Il s'agira toujours de s'investir *corporellement*, par *empathie*, de s'engager dans l'expérience en *échantillonnant* le chaos : « Échantillonner le chaos, c'est à la fois reconnaître la *dispersion* du monde et

⁶⁸ Ibid., p. 68.

⁶⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari. 1991. Qu'est-ce que la philosophie? Paris : Les Éditions de Minuit, p. 191.

⁷⁰ Ibid.

s'engager, malgré tout, dans l'entreprise de son *recueil*⁷¹. » Morrison utilisera souvent le corps pour faire apparaître son espace de pensée à travers les images. Par exemple, comment l'auteur dans *The Film of Her* invente son espace de pensée ? Est-ce par l'entremise d'une figure ? Comment le derviche tourneur dans *Decasia* ou la créature de *Spark of Being* s'orientent ? Et, comment ces trois figures s'offrent-elles comme modèle d'orientation ?

2.2.2. Les questions du corps

2.2.2.1. Le corps qui danse la décomposition

a) Le vent qui souffle sur le nitrate

La décomposition du nitrate, les traces qui se dessinent sur la pellicule, l'émulsion abstraite et aléatoire qui vient *agir* sur l'image et qui modifie l'ancienne intrigue, ont quelque chose de plus qu'un passage du temps : cette « *calligraphy of decay* » transforme, métamorphose et atteint en profondeur ce qu'elle traverse. Son passage ne nécessite pas d'être aussi agressif que dans *Tributes – Pulse* alors qu'il remplit la quasi-totalité des premières images de ce dernier, il peut s'installer tranquillement à la surface, comme une petite couche de pellicule fine qui balaie tranquillement les figures s'y trouvant. Or, il n'y a que le *vent* qui rend cette traversée, éphémère et mouvante, comme un phénomène *fluide* et survivant. C'est par la notion de « brise imaginaire » que nous tracerons les contours de son apparition dans les images.

Warburg, dès sa première thèse sur Botticelli, parle du vent qui traverse le *Printemps* comme une « brise imaginaire » ou « la cause extérieure de l'image⁷² ». Chez les

⁷¹ Georges Didi-Huberman. 2011. *Atlas ou le gai savoir inquiet*. Paris, Les Éditions de Minuit, p. 139.

⁷² Georges Didi-Huberman. 2015. *Ninfa fluida : essai sur le drapé-désir*. Paris : Gallimard, p. 64.

artistes du Quattrocento, cette *mise en mouvement de l'air* était devenue un véhicule pathétique fondamental qui permet à Warburg, selon Didi-Huberman, d'analyser ses aspects *formulaires* et *dynamiques*. Ce vent *pathétique* qui souffle les figures du *Printemps* survient chez Morrison comme un motif survivant dont nous tenterons de comprendre les aspects par l'intermédiaire de Didi-Huberman (parlant de Warburg) et à partir des films de notre auteur⁷³.

Ainsi, le vent fait *frémir le lieu*. L'*ici* des figures des films de Morrison, comme le pugiliste de *Decasia*, la prostituée dans *Trinity* ou les enfants dans *Spark of Being* sont atteints par l'*ailleurs* : « L'espace [est] ému par le vent⁷⁴. » Il fait aussi *frémir le temps*. Le *maintenant* est atteint par l'*autrefois* tel que l'aura remarqué Belloï sur la reprise de vue de Morrison qui reprend l'essence de la visibilité du cinéma des premiers temps sous différents aspects (mécanique ou organique). L'air fait également *frémir les corps*. Les corps n'offrent leur *apparence* que par l'énergie passagère d'une *apparition*. L'*état* de ce corps devient *flux* : « Avec cette intensification, c'est bien de *pathos* que l'air en mouvement affecte [le] corps⁷⁵. » Les corps chez Morrison sont affectés par ce *pathos*. Soudainement, les corps pourtant si passifs semblent apparaître par effraction, comme s'il ne fallait qu'un coup de vent pour faire d'eux une corporéité différente. En ce sens, ce vent fait *frémir les âmes*, « et son invisible déplacement atmosphérique – « cause extérieure » – sert d'indice fluide aux mouvements affectifs, aux « causes intérieures⁷⁶ ». Les différentes figures dans les films de Morrison ne sont affectées par la décomposition qu'au moment où elles sont touchées « intérieurement » par cette dernière. C'est de cette manière que nous avons l'impression qu'elles interagissent avec l'émulsion ; que le pugiliste de *Decasia*, par exemple, se bat littéralement contre elle.

⁷³ Didi-Huberman analyse le vent qui traverse la servante florentine de Ghirlandaio dans la *Naissance de saint Jean-Baptiste* (1485-1490) comme une apparition de la *ninfa*.

⁷⁴ Georges Didi-Huberman. 2015. *Ninfa fluida : essai sur le drapé-désir*. Paris : Gallimard, p. 64.

⁷⁵ Ibid., p. 65.

⁷⁶ Ibid.

L'air, tel que relevé par Didi-Huberman, a, à la Renaissance, un aspect psychologique sur les *dispositions de l'âme*⁷⁷. L'air n'est pas qu'un fluide naturel ou l'oxygène que nous respirons. C'est un *fluide surnaturel* qui est « agité sous l'effet de quelque évènement extraordinaire⁷⁸ ». Chez Morrison, ce fluide surnaturel causé par la décomposition a bien des significations. Il peut effrayer dans *Decasia*, *The Mesmerist* ou *Tributes-Pulse*, comme si la mort venait chercher les corps pour les emmener sur la rivière du Styx. D'autres fois, ce fluide est celui de l'amour en faisant valser les corps dans *Light Is Calling*. Ainsi, le vent apparaît également comme un *fluide allégorique* : c'est un vent de la mort, un vent de l'*éthos*, un vent de la nature du temps dans *The Highwater Trilogy* ou même un vent d'amertume dans *All Vows*⁷⁹.

b) Dialectique du vent

Didi-Huberman, lorsqu'il analyse la survivance de la *ninfa* et la « brise imaginaire » qui traversent les tableaux du Quattrocento, conclura que ce qui est propre à la peinture, c'est son *champ d'animation*. Tout est statique, « mort », dans une peinture, mais tout est mouvement en même temps dans un enchaînement dialectique où se conjuguent mouvements de l'âme, mouvements du corps, des surfaces et de l'air. En ce sens, la mort se meut, elle s'*invoque* « sous l'angle, presque magique, des choses et d'êtres qui se meuvent pour former une *historia* et nous émouvoir (*movere*) en retour⁸⁰ ». Ainsi, chaque détail, chaque mouvement, en contient d'autres : des mouvements possibles, des mouvements globaux. Façon de dire également que ce qui se trouve dans le micro se projette dans la macro telle que formulée par Goethe :

⁷⁷ Ibid., p. 65.

⁷⁸ Ibid., p. 66.

⁷⁹ Mais, c'est aussi un « vent de la pauvreté » qui traverse tous les images d'archives délaissées ou en décomposition. Ces dernières deviennent les « parias » de la modernité, de la technique. Pour faire expérience avec cette pauvreté, il faut s'engager dans l'*expérience de la pauvreté* [terme benjamnien]. Le *recyclage* [terme emprunté à Marco Bertozzi (2012)] est une manière de redonner les qualités artistiques à l'image d'archives délaissées.

⁸⁰ Ibid., p. 74.

Qu'est-ce que l'Universel?
 Le cas singulier.
 Qu'est-ce que le particulier?
 Des millions de cas.⁸¹

En ce sens, l'air a un *pouvoir sur les choses visibles*. L'*aria* (air) et l'*anima* (âme) sont de la même « brise imaginaire ». Ils procèdent sous forme de dialectique.

Morrison formule la même dialectique avec l'émulsion de la pellicule qui passe comme une « brise imaginaire » sur les choses visibles et qui fait mouvoir les âmes. Les séries de sens qui fonctionnent comme une manière de faire émerger l'*origine* dans *Footprints* (évolution de l'homme/cinéma primitif/films d'explorations/films scientifiques) ou *Death Train* (train/pellicule/foire/joyride) ne sont que des préludes aux films dont l'attention est portée sur l'esthétique de la décomposition. Cette esthétique sert de mouvement dialectique afin de multiplier d'autres mouvements possibles (corps, âme, matière, surface, nature, etc.). De plus, non seulement l'acte de remploi est celui qui *remet en mouvement* ce qui est statique, « mort » en quelque sorte, mais ces mouvements nous *émeuvent* en même temps comme si la matière qui pourrait tendait un miroir à notre corps humain « vieillissant » subissant lui aussi les aléas du temps. De plus, cette matière qui est celle de la pellicule a une durée de vie – cent ans – presque semblable à la nôtre. Comment comprendre et expliquer ce mouvement dialectique?

Warburg, avec trois concepts – survivance de l'Antique, formule de *pathos*, empathie (*Einfühlung*) – répond rigoureusement à la question de ce *mouvement* qui nous intéresse. Sauf que ce dernier parlait plutôt de la peinture et de la question des accessoires en mouvements des tableaux de la Renaissance. Didi-Huberman décrit comment ces trois concepts sont utilisés en faisant un parallèle aux écrits de l'humaniste du Quattrocento Leon Battista Alberti :

⁸¹ Georges Didi-Huberman. 2011. *Atlas ou le gai savoir inquiet*. Paris, Les Éditions de Minuit, p. 139.

Il fallait d'abord que draperies et chevelure « ondulent dans l'air » afin que le peintre affirme sa vocation humaniste et sa capacité à composer des figures *all'antica*. Il fallait ensuite que cet outil figuratif démontre sa puissance « pathétique », c'est-à-dire sa capacité à rendre l'*historia* plus évidente, mieux composée. Les exemples fameux invoqués par Alberti en ce sens – la *Navicella* de Giotto comme la *Calomnie* d'Apelle – mettent en œuvre, justement, la puissance physique du vent, le mouvement pathétique des corps et la valeur morale de ces choses visibles sur les différents protagonistes de ces tableaux. Il fallait, enfin, que toute cette *animation des figures* fasse effet en affect sur le regard, c'est-à-dire suscite l'*animation du spectateur* lui-même. Cela s'appelle *movere* dans la rhétorique ancienne et sa relecture au temps d'Alberti ; cela s'appelle *Einfühlung* dans l'esthétique nouvelle au temps d'Aby Warburg⁸².

Ce mouvement est celui d'une survivance dont l'emprunt des formes est repris et exacerbé – approprié et réactualisé – pour le nouveau contexte historique. Ce mouvement, par la suite, par *empathie*, émeut le spectateur. Mouvoir le spectateur pour que ce dernier puisse mouvoir en retour est un principe qui est bien connu de l'éloquence classique remarque Didi-Huberman :

La clarté même, l'*evidentia* d'un argument, s'impose par les voies du pathos et de l'affect, de l'imagination et de l'amplification. [...] l'éloquence, quoique chose artificielle – comme un tableau –, « tourne autour des activités de la vie [car] chacun rapporte à soi ce qu'il entend, ce qu'il reconnaît »⁸³.

Or, ce mouvement chez Morrison est cyclique : l'empathie permet de s'approprier une forme ou une figure ; la figure se réactualise au nouveau contexte ; cette figure émeut le spectateur ; elle peut se réactiver de nouveau par empathie ; et ainsi de suite. Ainsi, les films de Morrison nous demandent sans doute de « danser » avec ses images, ses formes, ses figures, rythmiquement et organiquement. L'effervescence des fatras de moisissures, des coulures sur le nitrate, la dilatation du temps – beaucoup de films de Morrison, à partir de *Trinity* comme *Decasia*, *Light Is Calling*, *The Great Flood*, etc. ont un effet de ralenti – agissent, enveloppent et intensifient les figures se trouvant dans l'image et deviennent comme un « ornement de l'âme⁸⁴ ».

En ce sens, pour danser avec les images, les films de Morrison utilisent le corps comme figure ou comme matière en lui influant de l'air. Et ce corps danse ! L'*aria* ou

⁸² Georges Didi-Huberman. 2015. *Ninfa fluida : essai sur le drapé-désir*. Paris : Gallimard, p. 76.

⁸³ Ibid., p. 77.

⁸⁴ Ibid.

l'*aere* – l'air –, comme concept, tel que l'a compris Didi-Huberman à partir des auteurs du Quattrocento, désigne un *instant de grâce* dans le geste dansé qui confère une « présence aérienne » et une « autre grâce qui rend ces mouvements agréables au regard⁸⁵ ». L'air, donc, est une *intensification de la présence* que l'on peut qualifier de très « humaine » et une *intensification de la forme* comme si le corps dansant était capable d'épouser – de *faire image*, de *faire corps* – une vague, le vent qui souffle et passe, la décomposition et les traces de manipulation qui survolent, persistent, atteignent, marquent, se modifient, changent et se transforment au rythme du temps : « Danser, ce n'est pas seulement exécuter certains mouvements plus ou moins beaux : c'est recréer avec son corps un certain *air* [...] ; et c'est recréer, avec tout cela, une certaine *âme*⁸⁶. »

Les films de Morrison nous offrent des corps qui dansent par le biais des figures et de la matière prises dans le *vent*. Ce corps danse avec l'air, avec la décomposition. En ce sens, son mouvement *danse la dialectique*. Cette danse se formule aussi par cette citation très nietzschéenne empruntée à Georges Bataille : « Danser avec le temps qui le tue⁸⁷. »

2.2.2.2. Du mouvement du monde à la représentation

Comment expliquer que la « danse », c'est, au fond, une façon, une attitude, pour s'orienter parmi les images? Sans doute est-ce la manière dont Morrison aura pensé sa pratique du remploi et son orientation parmi les images d'archives. C'est aussi, en même temps, sa façon de nous montrer comment nous devons à notre tour danser parmi ses images réutilisées. Chez Morrison, la danse s'étend aussi au support qui

⁸⁵ Ibid., p. 79.

⁸⁶ Ibid., p. 80.

⁸⁷ George Bataille. 1939. La pratique de la joie devant la mort. Dans *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1970, p. 554.

permet aux images d'exister. Une entrevue que Morrison a offerte à la revue *Found Footage* nous dit ceci : « *Exploring the tension between the surface and the image, or between the image and what it is [that] carries it, is what has always interested me in making films*⁸⁸. » Cette tension qui a lieu à l'image et leur surface, c'est-à-dire l'image ancienne et sa matière qui ne sont désormais plus qu'une image, se poursuit vers le support également. De sorte que les pas de danse, les chorégraphies dans lesquelles se trament les films de Morrison sont des mouvements qui s'exécutent dans la représentation et vers le monde des choses. C'est un vent dialectique tel que dit plus haut et qui sort de l'image même, de la représentation. Pourquoi faire de la danse la forme ultime de l'orientation et pourquoi doit-elle s'exécuter de l'image au support ? Le support chez Morrison est vu comme un corps au sein de laquelle se greffent des images. Il est la métaphore même de notre corps qui s'oriente. La danse devient une forme d'orientation qui parvient à briser la dichotomie entre la représentation et le monde. *Danser*, pour poursuivre dans la pensée warburgienne, se produit comme un *rituel du savoir* qui ouvre la voie à « une réponse à l'énigme de l'être au monde de l'homme⁸⁹ ».

Aux débuts des années 1910, Fritz Saxl, qui deviendra le plus proche collaborateur de Warburg, visite pour la première fois la Kulturwissenschaftliche Bibliothek. Il remarque que la bibliothèque de Warburg est ce que Michaud appelle « un univers en mouvement⁹⁰ » :

Chaque progrès dans son système de pensée, chaque nouvelle idée conduisant à un nouvel enchaînement de faits le conduisait à ordonner de nouveau les livres concernés. [...] La collection était encore modeste, mais formidablement *vivante* et Warburg ne cessait jamais de la transformer afin qu'elle exprime, aussi bien que possible, sa représentation de l'histoire et de l'homme.⁹¹

⁸⁸ Matt Levine, César Ustarroz, Adrian Danks (sous la dir). 2016. *Found Footage Magazine*. No 1, p. 17.

⁸⁹ Philippe-Alain Michaud. 2012. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris : Éditions Macula, p. 252

⁹⁰ Ibid., p. 246

⁹¹ Ibid.

Ce que Warburg tentait sans doute de faire, c'est d'organiser sa bibliothèque en fonction d'un type de pensée qui « épouse les mouvements de l'intuition et se laisse déchiffrer selon ses rythmes, d'une pensée désormais inséparable du corps et des rencontres qui l'affectent⁹² ». Tels que pointés par Michaud, les déplacements de Warburg dans l'espace de sa bibliothèque sont « des causalités dansées » ; le classement et le déplacement sont un « rite d'orientation⁹³ ».

Ces rituels du savoir s'inspirent du voyage en Amérique chez les Indiens pueblos de Warburg en 1985 durant lequel il remarqua que ces derniers tiraient leur nom du lieu où ils vivaient, ce qui était pour lui un signe de fusion entre l'homme et son environnement. Les Indiens avaient bâti une relation symbolique, entre le monde des choses et leurs représentations, dans laquelle l'*espace de contemplation* (*Andachtsraum*) devient *espace de pensée* (*Denkraum*). Warburg, en voyant que les rituels indiens abolissaient la frontière entre le monde et les représentations, avait voulu faire revivre ce rituel au sein de sa bibliothèque. Ces rituels, en étant « une causalité dansée⁹⁴ » – dans la danse des masques des Indiens pueblos par exemple –, offraient une manière d'évoquer une réponse aux douloureuses questions du pourquoi des choses : « Au caractère incompréhensible des phénomènes naturels, l'Indien oppose sa volonté de comprendre en se transformant personnellement, en *devenant lui-même cette cause des choses*⁹⁵. Instinctivement, il se constitue en cause de l'enchaînement inexpliqué, qu'il rend aussi compréhensible et aussi visible que possible⁹⁶. »

⁹² Ibid., p. 249.

⁹³ Ibid., p. 252

⁹⁴ Aby Warburg. Le rituel du serpent [1923]. Dans Aby Warburg, Joseph Leo Koerner, Fritz Saxl. *Le rituel du serpent : récit d'un voyage en pays pueblo*. Paris : Macula, 2003, p. 126.

⁹⁵ C'est l'auteur du mémoire qui souligne.

⁹⁶ Aby Warburg. Le rituel du serpent [1923]. Dans Aby Warburg, Joseph Leo Koerner, Fritz Saxl. *Le rituel du serpent : récit d'un voyage en pays pueblo*. Paris : Macula, 2003, p. 126.

Dans sa célèbre conférence du rituel du serpent donné en 1923, Warburg voit le serpent comme un symbole qu'il faut s'approprier vivant. Chez les Indiens pueblos, Warburg note un aspect commun entre l'éclair et le serpent dans le rituel : c'est « leur forme, leur mouvement mystérieux, sans point de départ ou d'arrivée manifeste, leur caractère dangereux⁹⁷ ». Pour déterminer des phénomènes qu'ils ne peuvent saisir – obtenir de la pluie et des éclairs par exemple –, les Indiens doivent saisir les serpents les plus dangereux – façon de dire qu'ils peuvent les comprendre en les saisissant à mains nues et en les mettant dans la bouche – pour ensuite les relâcher. C'est un symbolisme qui vient s'inscrire dans l'ordre de la pensée :

Ce que nous avons vu [...] du symbolisme du serpent, [...] doit nous montrer comment un symbolisme incarné dans le réel, qui s'approprie les choses en les prenant en main, devient un symbolisme qui s'inscrit dans l'ordre de la pensée⁹⁸.

Il ajoute : « Le serpent est en définitive un symbole international qui répond à la question : d'où viennent toute la destruction élémentaire, toute la mort et la souffrance du monde⁹⁹? » Ces rituels du savoir, autant celui des Indiens pueblos que celui qui s'est pérennisé dans l'enceinte de la bibliothèque de Warburg, sont, constate Michaud, « une réponse à l'énigme de l'être au monde de l'homme » :

Ils n'en sont pas l'explication, mais la répétition empathique où se confondent les voies de la connaissance et celles de l'identification. Semblable aux danseurs-poupées du rituel des katchinas, le chercheur donne un sens à ce qui n'en a pas – non pas en *compréhendant*, mais en *reproduisant* le monde dans l'univers clos des représentations¹⁰⁰.

Morrison tente lui aussi de briser cette dichotomie entre le monde et la représentation. Il y parvient par la dialectique, par ce vent qui souffle, par le « tourbillon » engendré par le remploi des images d'archives. Il y arrive aussi de deux autres manières. Premièrement, cette dichotomie se rompt par le spectacle, comme si les spectateurs

⁹⁷ Philippe-Alain Michaud. 2012. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris : Éditions Macula, p. 283.

⁹⁸ Aby Warburg. Le rituel du serpent [1923]. Dans Aby Warburg, Joseph Leo Koerner, Fritz Saxl. *Le rituel du serpent : récit d'un voyage en pays pueblo*. Paris : Macula, 2003, p. 126.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Philippe-Alain Michaud. 2012. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris : Éditions Macula, p. 252.

participaient à un rituel. C'est de cette façon qu'il faut voir pourquoi ce *mouvement* de danse s'extrapole sous forme d'évènement en reproduisant la situation spectatorielle des débuts du cinéma et la manière dont ce dernier était un objet d'attraction dans les foires.

C'est, au fond, une survivance des attractions du cinéma des premiers temps. C'est notamment grâce aux types de productions de la *Ridge Theater* – à laquelle Morrison participe – qui combine le théâtre, la performance, la musique et les vues animées que nous pouvons imaginer le temps de Grandes expositions et des foires. C'est également à travers le concept d'exhibition itinérante où l'on se promenait avec les vues animées d'un lieu à l'autre pour les montrer : « L'exhibition itinérante continue plus de 100 ans après... « *We've got films!* Venez voir nos vues animées ! » Et j' [Bill Morrison] emploie cette dernière expression consciemment¹⁰¹. » Il ne faut également pas oublier le côté *spectacle d'attraction* dans lequel sont projetés quelques films de notre auteur généralement accompagnés d'un orchestre, nous faisant alors penser aux accompagnements d'un pianiste avec les films muets et à l'émerveillement des spectateurs devant des vues animées. Surtout, c'est au sein de certains films comme *Death Train* et *Footprints* que la question de la situation spectatorielle des premiers temps du cinéma surgit. Ces deux films emploient par exemple de nombreuses images d'archives des premiers temps du cinéma, en passant des frères Lumières, de Méliès, d'Edison aux vues animées des kinétoscopes. Ils réfléchissent aussi sur la fascination du mouvement des vues animées. Retourner aux côtés de l'attraction du cinéma des premiers temps permet de revenir à sa source, tel qu'avancé par Viva Paci dans son ouvrage *La comédie musicale et la double vie du cinéma* (2011) : « le concept d'attraction nous semble à la source même du cinéma¹⁰². » Ainsi, la trame narrative des films de Morrison est généralement très simple et met de l'avant tout le

¹⁰¹ André Habib. 2004. Conversations avec Bill Morrison : Matière et mémoire. Dans *Hors Champ*. Récupéré le 8 avril 2015 de <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article154>, 1^{re} partie de l'entrevue.

¹⁰² Viva Paci. 2011. *La comédie musicale et la double vie du cinéma*. Udine : Italie : Forum ; Lyon : Aleas, p. 21.

côté attractif de ses vues – de ses *trouvailles*. Tous ces effets d'attractions ont pour but de nous *mouvoir*, de nous faire rythmer, de nous faire danser *avec* et *dans* les images.

Deuxièmement, sa méthode ne consiste non pas à coller des morceaux d'archives, mais soit à les recopier et les imprimer sur une nouvelle pellicule ou soit à les numériser. Méthode qui fonctionne par défaut, puisque Morrison ne peut pas projeter ces fameux nitrates décomposés. Il faut donc rephotographier ou numériser les images d'archives voulues et leur donner un nouveau support – sur une pellicule ou à travers le numérique. Morrison rend significative cette méthode : les images rapiécées se trouvent dans un nouveau *corps*. Et Morrison sait quel cycle ce nouveau corps, surtout s'il est organique, rejoint : le même cycle que les images d'archives qu'il réutilise. Le support devient ainsi la métaphore du corps reproduisant, comme par une *répétition empathique*, l'image et la matière dans l'univers clos des représentations.

Dans *Aby Warburg et l'image en mouvement* (1998)¹⁰³, premier livre de Philippe-Alain Michaud et également le premier en langue française sur Warburg, l'auteur appréhende dans le champ du cinéma la question du *mouvement* que Warburg applique dans l'ensemble de sa recherche, mais pas dans la reproduction mécanique propre au cinématographe. Michaud remarque que dans la dernière décennie du XIX^e siècle, l'historien et le cinéaste appliquent dans leur champ respectif une orientation commune à partir des mêmes types de procédures. Ainsi, des conclusions de Warburg provenant en grande partie du rituel du serpent et de ce rapport intrinsèque entre le monde et la représentation dans la connaissance, Michaud conclut également à partir des expériences cinématographiques de William Kennedy Laurie Dickson, l'assistant d'Edison, de la fin des années 1880 et durant les années 1890 – notamment avec les travaux effectués dans l'enceinte de la Black Maria – et des « cinéastes » des débuts

¹⁰³ Une troisième édition augmentée et révisée a été publiée en 2012.

du cinéma que « la scène filmée *est* l'image de l'opération filmique, comme la scène peinte *est* l'image de sa figurabilité ». Il ajoute que « l'une et l'autre sont l'expression du processus qui les constitue¹⁰⁴. » Chez Michaud, avant que le dispositif cinématographique ne soit que technique et spectaculaire, c'était une manière de penser les images. Le réel a été le matériau, « le monde est apparu, fugitivement, comme son invention » et « la réalité [a été] la pierre de touche du cinéma susceptible d'en révéler et d'en activer les pouvoirs¹⁰⁵ ». Ainsi, il n'y a pas de césure entre le monde et les représentations : l'espace de contemplation devenu espace de pensée.

Dans le cinéma de Morrison, à l'instar des conclusions de Warburg et Michaud sur le cinéma, *l'image d'archives réutilisée est l'image de l'acte de remploi*. Morrison garde la trace, l'essence de l'image filmique dans l'acte de remploi. C'est aussi ce que constate Michaud dans le champ du cinéma expérimental avec Joseph Cornell, Ken Jacobs ou Jack Smith : « Le cinéma se ferme à l'extériorité et la répétition devient son principe d'intelligibilité tandis que l'invention filmique se change en dispositif interprétatif ou critique¹⁰⁶. » C'est pourquoi, lorsque nous voyons les films de Morrison, nous voyons autant l'image que l'acte de remploi à l'œuvre. Nous nous rendons compte que c'est une image réutilisée. Nous voyons aussi l'image autant que la matière dans laquelle elle est issue. Finalement, nous voyons aussi le nouveau *corps* dans lequel sont disposées les images réutilisées.

L'idée de faire du support un corps d'images d'archives permet de générer dans la pratique de Morrison le « rituel du savoir » de Warburg emprunté au rituel du serpent des Indiens pueblos. Semblable à l'enceinte de la bibliothèque de Warburg, chaque film de Morrison devient « une réponse à l'énigme de l'être au monde de l'homme ». Du support reproduisant les images, faisant de la répétition son propre principe

¹⁰⁴ Philippe-Alain Michaud. 2012. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris : Éditions Macula, p. 74.

¹⁰⁵ Philippe-Alain Michaud. 2006. *Sketches : Histoire de l'art, cinéma*. Paris : Éditions Kargo, p. 8.

¹⁰⁶ Ibid.

d'intelligibilité, la danse installe une dialectique entre le monde et la représentation. Elle épouse une pensée inséparable du corps et de ce qui l'affecte. En somme, reproduire les images d'archives sur un nouveau corps, c'est faire de cette méthode un espace de contemplation devenu espace de pensée. C'est aussi, comme dans le rituel du serpent, s'accaparer des images d'archives dans leur versant pathétique à partir du corps, comme un danseur qui attrape à main nue les serpents. Ce faisant, le support, en s'illustrant comme un corps, devient la représentation même de la manière dont notre corps peut s'orienter.

2.3. Conclusion : une danse pour le corps qui s'oriente

Cette partie théorique qui nous permettra d'aborder prochainement les films de Morrison aura su cadrer la survivance à l'œuvre dans les images d'archives et la question de l'orientation par la notion d'espace de pensée. De plus, en abordant l'esthétique de Morrison, nous avons remarqué son aspect dialectique en invoquant la « brise imaginaire ». De cette manière, nous avons replacé l'acte de remploi comme un acte d'orientation à partir du corps. En somme, il aura fallu un corps neuf pour que ces images d'archives puissent se mouvoir de nouveau et vivre. Et c'est parce que ce corps est vierge que les images ont désormais le plaisir de s'exprimer par elles-mêmes. C'est, au fond, par le remploi, une manière de nous les faire voir de nouveau « en dépouillant l'objet des habitudes et des préjugés, de toute la crasse spirituelle dont l'enrobait ma perception¹⁰⁷ » – pour reprendre partiellement une formule d'André Bazin – que les images d'archives s'offrent à nous – tout en leur donnant les possibilités *d'être*.

¹⁰⁷ André Bazin. Ontologie de l'image photographique [1945]. Dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Éditions du Cerf, 2008, p. 16.

CHAPITRE III.

MÉTHODOLOGIE

3.1. Démarche méthodologique et approche

C'est par une démarche inductive que nous relèverons dans les films de notre corpus les problèmes reliés à l'orientation et au corps. Cette démarche permet « de procéder à des observations particulières de la réalité étudiée, de regarder, de chercher à tout voir si possible, à tout entendre [...], puis d'en induire des énoncés généraux (des concepts, des hypothèses, des théories, des lois...) qui rendent compte de la réalité¹⁰⁸. » Ainsi, par induction, nous observerons et analyserons les films de Bill Morrison afin de permettre une interprétation du corps qui s'oriente.

Au cœur des études cinématographiques dans lesquelles nous nous inscrivons, notre approche sera esthétique parce qu'il s'agira d'analyser et d'interpréter les propriétés esthétiques de l'image et le montage déployé par Bill Morrison et d'en dégager le sens. Cette approche, selon Jacques Aumont, « recouvre la réflexion sur les phénomènes de signification considérés en tant que phénomènes artistiques. [...] C'est donc l'étude du cinéma en tant qu'art, l'étude des films en tant que messages artistiques¹⁰⁹. » Ainsi, en mobilisant certains concepts qui nous permettront d'analyser l'esthétique de remploi de notre auteur – par rapport au temps et à notre approche de l'image (survivance et « espace de pensée ») et à l'esthétique de l'image (« brise imaginaire ») –, notre interprétation dégagera le « message artistique » de chaque film de notre corpus.

¹⁰⁸ François Dépelteau. 2000. *La démarche d'une recherche en sciences humaines de la question de départ à la communication des résultats*. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, p. 56.

¹⁰⁹ Jacques Aumont. 1983. *Esthétique du film*. Paris : Éditions Fernand Nathan, p. 7.

À partir des concepts mobilisés, nous examinerons les « paramètres¹¹⁰ » de chaque film. Nous rendons compte des matériaux (la provenance des images d'archives), du type de support (sur pellicule, en numérique), des effets de montage (rapides, lents, le ralenti, l'accélééré, la dialectique entre les images, etc.), des sujets (redécouverte des *paper prints*, la décomposition, le récit du monstre de Frankenstein). Tous ces paramètres sont mis en rapport avec une pratique de remploi. Nous allons également apporter quelques notions supplémentaires pour éclairer certaines des particularités de chaque film (la *ninfa*, la mort, le numérique). Les critiques, les analyses, les entrevues et les articles contribuent énormément à notre interprétation des films, mais nous n'excluerons pas pour autant notre propre expérience de visionnement et les lectures possibles qui peuvent en découler. Ainsi, nous chercherons à offrir une interprétation solide de chaque film à la lueur de notre problématique et de nos hypothèses de recherche sur l'orientation des corps dans les films de Bill Morrison.

3.2. Corpus et critères

3.2.1. Corpus

La composition de notre corpus se dresse à partir de *The Film of Her*, *Decasia* et *Spark of Being*.

a) *The Film of Her* (1996)

The Film of Her, réalisé en 1996, est un court métrage de remploi de 12 minutes en 35 mm et en noir et blanc. Bill Morrison emprunte deux trames musicales (« *The Way*

¹¹⁰ Morrison affirme d'ailleurs que chaque film « *is a response to a new set of parameters.* » dans Matt Levine, César Ustarroz, Adrian Danks (sous la dir). 2016. *Found Footage Magazine*. No 1, p. 17.

Home » tiré de l'album *Is That You?* (1990) de Bill Frisell et *Third Piece In Olden Style* d'Henryk Gorecki) qui accompagneront un montage assez rapide avec des effets de ralenti ou d'accélééré dans certaines images. Pour Ursula Böser, le film est « *a work of and about memories*¹¹¹. » Il relate l'histoire de la découverte des *paper prints* par Howard L. Walls. Les *paper prints* sont des papiers entreposés à la Library of Congress et dans lesquels sont imprimées des images de films datant de 1894 à 1912. Jusqu'en 1907, il n'y avait aucune loi protégeant les images des films nitrates du vol ou du plagiat. La seule manière de les protéger était d'imprimer les images sur papier et de les entreposer à la Library of Congress. Les *paper prints* ont ensuite été redécouverts par Walls et rephotographiés par Kemp Niver au début des années 1950¹¹². Morrison réutilise les images de la collection des *paper prints* de la Library of Congress pour son film. Deux narrateurs se partagent *The Film of Her* : Walls (interprété par Morrison), qui narre son récit et un narrateur omniscient (interprété par Guy de Lancey), qui commente le film.

b) *Decasia* (2002)

Decasia, réalisé en 2002, est un film de remploi en noir et blanc composé entièrement d'images d'archives dont les sources ne nous sont intentionnellement pas révélées dans le générique. L'une des qualités du film réside dans l'éloquente décomposition des images qui accompagne une symphonie funèbre de 67 minutes de Michael Gordon. Le film s'ouvre et se ferme sur l'image d'un derviche tournant sur son axe. Des images de tisseurs, de manèges de foire, de roues, d'un pugiliste qui s'entraîne, de l'évacuation d'une mine, d'enfants guidés par des religieuses, de deux personnages qui sortent apeurés d'une rivière ou encore d'un avion en détresse, semblent lutter

¹¹¹ Ursula Böser. 2006. Memories are made of this : Bill Morrison's *The Film of Her*. Dans *Senses of Cinema*. Récupéré le 30 mars 2014 de <http://sensesofcinema.com/2006/the-films-of-bill-morrison/morrison-film-of-her/>.

¹¹² Pour davantage d'informations : Kemp Niver. 1965. Paper Prints of Early Motion Pictures. Dans *Journal of the University Film Producers Association*. University of Illinois Press, Vol 17, no 4, pp. 3-6.

contre le fatras de moisissures et d'usures disséminé sur la pellicule d'origine et sont perpétuellement menacés de disparition par l'entropie du temps. Morrison dilate le temps et le ralentit, en rephotographiant trois fois chaque photogramme, créant alors un effet de pesanteur ainsi qu'un rythme macabre.

c) *Spark of Being* (2010)

Réalisé en 2010, *Spark of Being*, d'une durée de 68 minutes, est un autre film de remploi d'images d'archives. Accompagné d'une musique de Dave Douglas qui favorise une partition de jazz improvisée à la trompette mêlée d'une symphonie numérique programmée par DJ Olive et ses tables tournantes, le film de Morrison va piger dans divers types d'archives – des films d'expéditions, des films éducatifs, des fictions – pour adapter librement le chef-d'œuvre de Mary Shelley : *Frankenstein* (1818). *Spark of Being* suit les grandes lignes narratives du roman en commençant par suggérer à l'aide d'images d'archives d'expéditions dans le Nord (ou en Antarctique) la poursuite du monstre à la recherche de son créateur, le docteur Frankenstein. Comme dans l'œuvre littéraire de Shelley, la créature verra son docteur succomber par la détresse et le froid. À l'aide d'intertitres guidant le récit, nous remarquons au court du film que la créature est le film lui-même : « *The film itself is the Creature*¹¹³. »

3.2.2. Critères

Pour composer notre corpus, nous avons établi des critères qui permettent de « respecter certaines règles, grâce auxquelles [l'analyste] s'assure que les messages

¹¹³ Entrevue avec Bill Morrison. IndieWire. 2011. « The 2011 AFI Fest Filmmakers | Bill Morrison Reveals the “Spark of Being” ». Consulté le 10 novembre 2016.
<http://www.indiewire.com/2011/11/the-2011-afi-fest-filmmakers-bill-morrison-reveals-the-spark-of-being-51313/>.

effectivement analysés représentent adéquatement l'ensemble des messages qu'il aurait souhaité étudier¹¹⁴. »

Nous nous sommes donc, bien sûr, limités aux films de Morrison. Les films sélectionnés doivent répondre à la fois à la problématique de l'orientation des corps et au remploi des images d'archives. Même si l'orientation et le corps, à des degrés divers, semblent parcourir toute de la filmographie de Morrison, nous excluons les films ne contenant aucun remploi d'images d'archives. Notre corpus est également ouvert aux longs métrages, moyens métrages ou courts métrages. Ce qui nous intéresse, c'est la manière dont chaque film explore l'orientation du corps selon divers paramètres ; la durée du film n'entre donc pas en ligne de compte. Chaque film de Morrison, tel qu'avoué par ce dernier, « *is a response to a new set of parameters*¹¹⁵ ».

Puisque nous considérons *The Film of Her* comme un film charnière dans son œuvre, nous allons également l'employer comme un film de départ. Ainsi, de sa filmographie très garnie, nous nous concentrerons sur ce film ainsi que sur ceux qui l'ont suivi (donc après 1995). Nous suivons l'intuition d'André Habib : « Il semble que c'est à ce moment [avec *The Film of Her*] que sa réflexion sur la disparition/réapparition des films s'est amorcée, l'amenant, du coup, à ralentir son montage, à dilater le temps, à procéder par blocs de temps¹¹⁶. » Or, Morrison semble tenir les mêmes propos lorsqu'il prépare son coffret Dvds *Bill Morrison : Collected Works (1996 – 2013)* à partir de 1996 : « *I felt that the collection was stronger beginning with The Film of Her, and the arc that followed*¹¹⁷. » Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est cette

¹¹⁴ Jean De Bonville. 2006. *L'analyse de contenu des médias : de la problématique au traitement statistique*. Bruxelles : De Boeck, p. 101.

¹¹⁵ Matt Levine, César Ustarroz, Adrian Danks (sous la dir). 2016. *Found Footage Magazine*. No 1, p. 17.

¹¹⁶ André Habib. 2008. Le temps décomposé : cinéma et imaginaire de la ruine. *Thèse de doctorat*. Montréal, Université de Montréal, p. 331.

¹¹⁷ Ibid.

réflexion sur la disparition/réapparition et le temps qui nous permet de mieux envisager la survivance des images.

En dernier lieu, nous devons choisir les « paramètres » qui nous semblent les plus pertinents dans les films de Morrison réalisés après 1996 et dont les images d'archives constituent la première modalité. Puisque nous nous intéressons à la réutilisation des images dans un « nouveau corps », nous nous sommes fixés comme objectif d'analyser les films ayant des « corps » différents. Ainsi, l'analyse de trois corps distincts permettra de vérifier de manière approfondie et sans redondance notre hypothèse initiale au sujet des films de Morrison. Avec *The Film of Her*, nous voyons le corps comme un *matériau* pour le emploi. Morrison, avec ce film, ne travaille pas encore directement sur une esthétique de la décomposition. Avec *Decasia*, c'est le corps *organique* qui nous intéresse. Les images d'archives sont rephotographiées sur de la pellicule 35 mm et portent directement sur l'émulsion de la matière. Le troisième film, *Spark of Being*, concerne le corps *numérique*. Dans ce dernier, les images d'archives sont mises sur un support numérique. Les analyses qui suivent (au chapitre 4) permettront de mieux comprendre ces différents corps. De plus, dans la sélection de ces trois films (puisque plusieurs films ont pour support la pellicule ou le numérique), nous avons eu pour dernier critère la disparité des sources des images d'archives. Le montage, la dialectique et la survivance à l'œuvre dans l'ensemble des images nous semblent beaucoup plus intéressants lorsqu'il n'y a pas une unique source d'images d'archives. Par exemple, *The Mesmerist* et *Light Is Calling* qui proviennent tous les deux d'un film hollywoodien uniquement, sont exclus de notre corpus ; *Outerborough* et *Release*, qui n'utilisent qu'une seule séquence d'archives, en sont aussi écartés.

En somme, les critères de notre corpus sont : les films de Morrison ; les films contenant « principalement » des images d'archives ; les films de n'importe quelle

durée ; les films réalisés à partir de *The Film of Her* ; les films abordant des « corps » distincts ; et les films employant diverses sources d'images d'archives.

The Film of Her, *Decasia* et *Spark of Being* répondent à tous ces critères. Cependant, nous nous réservons l'opportunité d'écrire de brefs commentaires sur d'autres films de Morrison s'ils permettent d'approfondir l'analyse de ceux que nous étudions.

CHAPITRE IV.

ANALYSE DE FILMS

*The time has come for you to seek the Path.
Your soul has set you face to face before the clear light...
and now you are about to experience it in its Reality,
wherein all things are like the void and cloudless sky,
and the naked, spotless intellect is like a transparent vacuum,
without circumference or center... At this moment,
know yourself and abide in that state.*

David Lynch, *Twin Peaks*, 1990

4.1. *The Film of Her* (1996) : le film d'une *ninfa*

4.1.1. Les corps dans lesquels elle se loge

The Film of Her, film de remploi inspiré du sauvetage des *paper prints* de la *Library of Congress* par Howard L. Walls, est en fait plusieurs œuvres. C'est d'abord un vieux film pornographique que le narrateur principal, Walls, tente de sauver et de faire rejouer. C'est aussi, dans sa reprise, un film de remploi de Morrison – celui que nous analysons – dans lequel la narration du personnage principal est interprétée par Morrison lui-même. Et, par la dialectique installée entre les deux « *film of her* », Morrison suggère implicitement dans leur *devenir* d'autres « *film of her* » : ceux des spectateurs. Le « *her* » du titre apporte également un caractère, pour ainsi dire, *polygame*. Désignant d'abord une actrice pornographique dans un vieux film nitrate, il peut réapparaître sous forme de papier, revenir sur pellicule puis être rejoué dans un film de Morrison. Dans cette logique *répétitive*, les *paper prints* offrent un potentiel ontologique semblable en ce qu'ils sont des images du cinéma des premiers temps re-photographiées sur papier. Le film de Morrison procède donc à une re-photographie

des images d'archives, sur pellicule, de la collection des *paper prints*, qui sont elles-mêmes re-photographiées de leur support papier. Il va sans dire que *The Film of Her* s'intéresse à cette répétition qui constitue entre autres l'essence de la pratique de l'artiste.

The Film of Her se consacre littéralement au *film d'elle*, c'est-à-dire au *support* où *elle* se loge. Ainsi, il y a deux éléments principaux auxquels le film s'attarde : le support (le film) et la figure (elle). *Elle*, le corps d'une femme, c'est la figure qui peut se répéter, exécuter le même acte, mais le support où elle se retrouve ne se ressemble jamais (du nitrage au papier puis à la pellicule de Morrison). Rajoutons que celui qui *la* réutilise ne la voit pas de la même manière qu'un autre. Ainsi, chaque réutilisation d'*elle* est différente et elle l'est toujours d'un support à l'autre. Morrison fait d'*elle* la figure centrale de son film sur le remploi des images d'archives. *Elle*, c'est l'image d'archives en tant que – tel que j'aimerais le formuler – *image-féconde* : en restant toujours elle-même tout en étant différente d'un support à l'autre, elle exprime la fécondité de sa figure.

The Film of Her réfléchit entre autres sur la manière de nous orienter à partir des matériaux d'archives, en ce qu'ils peuvent devenir un ou plusieurs réseaux d'orientation, tant individuels que collectifs. L'espace de pensée que déploie ce film sert donc à recueillir la disparité des images d'archives pour tenter de les relier afin de les faire *vivre* et de les rendre utiles. Aussitôt que l'image d'archives ne *sert* pas, elle est confinée à l'*inutilité* et à l'oubli. C'est donc profondément dans notre manière de bâtir un réseau d'orientation collective et individuelle que les images d'archives servent et vivent. Or, le « nouveau » support qui crée son réseau d'orientation en réutilisant des images d'archives devient à son tour le *matériau* fécond servant à créer d'autres réseaux. Une dialectique s'installe alors entre ces éléments. Dans *The Film of Her*, *her* est une figure féconde et Morrison prolonge cette idée vers le support

filmique qui devient un corps fécond. Le support se voit en même temps comme le corps d'*elle*.

La dialectique installée entre les images d'archives et leur support par la figure d'*elle* permet précisément ceci : d'*être* en étant capable de s'orienter dans le monde à partir des images d'archives. C'est que la problématique centrale de *The Film of Her* concerne avant tout une essence de la pratique de remploi en ce qu'elle permet à l'homme de s'orienter (métaphoriquement) à partir des images d'archives. Nous analyserons donc la manière dont le film de Morrison nous permet de penser cette idée. Tout d'abord, nous verrons en quoi les images d'archives deviennent des images-fécondes en étant des « matériaux » pour le remploi. Puis, nous analyserons la problématique de ces images-fécondes en rapport à l'utilité des images d'archives et leur pouvoir de nous orienter en nous ramenant vers une origine. Puis, nous articulerons plus précisément la dialectique qui lie la figure d'*elle* entre les images d'archives et le support comme étant un corps. Finalement, nous aborderons ce que nous considérons être une forme importante dans la démarche morissonnienne : la danse comme manière de s'orienter. Pour *être*, il suffit de danser parmi les images d'archives.

4.1.2. À partir de l'autre : l'image-féconde

The Film of Her, film de remploi, relate par l'intermédiaire de la voix d'un ancien conservateur le sauvetage *in extremis* des *paper prints* de la Library of Congress alors qu'ils étaient destinés à être brûlés, puisqu'ils ne servaient plus. D'abord accompagné d'une musique assez révélatrice empruntée à Bill Frisell, *The Way Home*¹¹⁸, le

¹¹⁸ *The Way Home* est composé par Bill Frisell dans son album *Is That You ?* (1990). Morrison empruntera également deux autres pièces composées par Frisell ("*Tell you ma, tell your pa*" et

narrateur partage son amour profond du cinéma et son travail de commis à la *Library of Congress*. Alors que le commis raconte sa fascinante découverte des rouleaux de papier contenant ces images des premiers temps du cinéma comme une rencontre de l'origine, le film bascule vers une musique solennelle empruntée à Henryk Gorecki, *Third Piece in Olden Style*¹¹⁹. Il devient temporairement conservateur avant que la Seconde Guerre mondiale n'éclate et que son travail ne passe de la préservation de films à l'entreposage des films étrangers pris du côté de l'ennemi. À la fin de la guerre, le conservateur, «*[of] no more use [...] than they did for these paper films*¹²⁰», perd son emploi. Il apprend plus tard en regardant la télévision qu'un nouveau conservateur ayant pris le relais de la préservation des *paper prints* a été applaudi à l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences¹²¹. Notre personnage sera en quelque sorte confiné à l'oubli. Vers la fin du film, le deuxième narrateur – ce dernier est omniscient –, interprété par Guy de Lancey, nous indique que la collection des films restaurés dort dans les étagères dans l'attente d'être ressuscitée¹²². On voit une main déposer une bobine de film, nous rappelant la première image du film, celle d'une main qui en retire une de l'étagère. Ce geste, cette première image, c'est le commencement de l'acte de remploi dont *The Film of Her* tente de nous faire comprendre l'essence.

Au plan suivant, nous voyons un homme qui dort pendant que des fantômes dansent autour de lui¹²³, puis l'image d'une chandelle à l'intérieur d'une lanterne magique, ancêtre des appareils de projection. Les prochaines images, à priori disparates, semblent surgir tout droit de son rêve à l'aide du projecteur. Le cinéma s'est toujours rapproché du rêve. Le dispositif de projection lui-même révèle la dimension onirique

“Again”) pour son court métrage *The Mesmerist*. Frisell composera par la suite la trame sonore de *The Great Flood* pour Morrison.

¹¹⁹ *The Film of Her* [00 :05 :57].

¹²⁰ Ibid., [00 :09 :06].

¹²¹ Ibid., [00 :09 :20].

¹²² Ibid., [00 :10 :13].

¹²³ Ibid., [00 :00 :08].

du cinéma par la pénombre de la salle et le spectateur passif et immergé devant la projection. Philippe-Alain Michaud note les affinités entre le cinéma et le rêve, en citant notamment un texte de Jean Epstein intitulé *Tissu visuel* : « Foncièrement, tout roman, tout poème, toute œuvre d'art à vrai dire, et tout film ne sont que du rêve organisé. Mais le film reste – et de là sa puissance – le plus semblable au songe originel, dont il garde la forme principalement visuelle¹²⁴. » Michaud ajoute que c'est la part essentiellement visuelle du cinéma, comme dans le rêve, qui fait que les conjonctions n'existent pas, que les articulations logiques disparaissent. À l'écran, les moyens de conjonction possèdent autant de significations que de contextes qui les prévalent :

Le symbolisme de l'image filmique est toujours relatif et particulier à chaque cas, à chaque scénario. [...] Le cinéma, comme le rêve, se trouve confronté [...] à l'exigence de transformer les conjonctions logiques en images susceptibles, par leur seul agencement, d'exprimer des idées ou des concepts. Des rapports analogiques se substituent aux relations logiques à l'intérieur des plans et entre les séquences donnant au récit une articulation onirique¹²⁵.

Les relations des images au cinéma, comme dans le rêve, cessent d'être disjointes lorsque l'on saisit la concordance « affective ». C'est de cette manière que les images qui suivent celle du rêveur dans *The Film of Her* fonctionnent par concordance affective. Nous pouvons y lire une séquence de l'origine du monde jusqu'à l'existence des *paper prints*. La disparité des images d'archives – elles proviennent de différentes sources – forme un récit dans leur rapport analogique. Or, c'est par le potentiel imaginaire et lacunaire du rêve que ces images deviennent pour Morrison des images-fécondes. Dénuées de leur narration initiale, elles peuvent engendrer d'autres histoires – celles de Walls, des *paper prints*, de Morrison.

Entre les images d'archives et les récits, c'est l'idée d'une fécondation qui est installée : il s'agit toujours de narrer un récit à partir d'un autre récit. Dans *The Film of Her*, les images d'archives, en étant des *documents*, en racontant déjà une histoire,

¹²⁴ Philippe-Alain Michaud. 2006. *Sketches : Histoire de l'art, cinéma*. Paris : Éditions Kargo, p. 242.

¹²⁵ Ibid., p. 242.

peuvent illustrer différentes histoires. Par exemple, pour raconter le récit de Walls malgré l'absence d'images d'archives sur ce dernier, Morrison réutilise des images d'archives qui ont leur propre récit pour suggérer et illustrer celui de Walls. Il y a également deux voix qui s'approprient le film : l'une raconte son histoire – c'est la voix d'un ancien conservateur, personnage principal du film –, l'autre, omnisciente, commente le récit de celui qui raconte. Même procédé, un récit commente à partir d'un autre. Du même élan, nous découvrons également que la voix qui interprète Walls n'est nul autre que celle de l'artiste lui-même, Bill Morrison. Ce dernier s'approprierait l'histoire d'un autre pour raconter la sienne. Le conservateur se souvient de l'image d'une femme dans *The Film of Her*, un film pornographique. Il tient absolument à la remettre en mouvement comme s'il pouvait la rendre vivante, le temps d'une projection. Morrison, à son tour, raconte *The Film of Her*. Ce film, c'est le récit d'elle, mais c'est aussi le récit de celui qui le raconte. Faire un film à partir de l'autre, c'est aussi dans le but de raconter la sienne, le temps d'une rencontre. Le emploi part toujours de l'autre, de ce qui est déjà là – comme la réutilisation des images d'archives –, comme si dans son essence il ne pouvait qu'emprunter, s'approprier, extirper d'une autre histoire pour se raconter soi-même – une autre vision. Ainsi, les images d'archives deviennent des images-fécondes : des images-fécondes pour le emploi, afin de raconter. Quand le narrateur omniscient nous présente le commis, il dit ceci : « *A story. A story as remembered by the copyright clerk at the library. As he catalogues copyrights entries into his log, he dreams.* » Une histoire surgit : les images d'archives pénètrent à l'intérieur de celui qui peut en rêver et font en sorte qu'il les raconte.

4.1.3. Le pouvoir du emploi d'images-fécondes

Lorsque le narrateur dit « *A story as remembered by the copyright clerk at the library. As he catalogues copyrights entries into his log, he dreams. He dreams of power and*

*of creation : of making something of himself*¹²⁶ », de quelle histoire s'agit-il? Cette histoire commence par celui qui se souvient pendant son travail d'archivage. Il rêve alors de créer et, par-là, d'être. À son tour, le remploi des images d'archives – comme si Morrison, à l'instar du conservateur, archivait de nouveau lui aussi les images d'archives qu'il emprunte – débute aussi dans cette volonté de créer et d'être.

Tout dans *The Film of Her* fonctionne en rendant implicite le fait qu'une histoire se raconte toujours sur une autre et ainsi de suite, dans le but – pour l'auteur du moins – de se raconter soi-même. De la même manière que le geste inaugural, cette main qui prend une bobine de film, ouvre la voie de manière conséquente à d'autres images. Les plans se chevauchent: un fantôme marche vers le dormeur comme s'il incarnait la figuration abstraite de son rêve ; cette figure semble allumer une chandelle à l'intérieur d'un très vieux projecteur qui projette à son tour – par un fondu enchaîné – une autre image: une image cosmique ; et de fil en aiguille, les images qui se succèdent proposent des transformations : la transformation de la matière, du bois au papier, de la nitrocellulose à la pellicule ; mine de rien, des objets dérivés de ces transformations se retrouvent à être catalogué dans une bibliothèque. Puis, des souvenirs sont évoqués sur ces matières, les films vus (celui du commis), etc. En somme, l'utilisation des images d'archives, peu importe leur provenance, se déroule de manière logique, dans un effet d'enchaînement de causes à effet. Finalement, au milieu du récit, nous découvrons les *paper prints* grâce à ces images évoquant plus tôt l'invention du papier et du film. Soudainement, la découverte des *paper prints* vient évoquer l'origine par le biais du cinéma :

*What was it they use to ask me what it felt like to see all those paper rolls for the first time ? Well, I told them I felt like Balboa when he climbed over the last hill and he saw the Pacific ocean. I don't know whether they got the point or not but I felt like I found forever there in that thing. And I knew right away what we had. We had the first of everything in that vault : Edison, Biograph, the two great grace of all, everything. All the first. Every first you could think of was in that vault : the whole beginning of cinema*¹²⁷.

¹²⁶ *The Film of Her* [00 :03 :22].

¹²⁷ *Ibid.*, [00 :06 :27].

Cette découverte agit de trois manières en apportant chacune une réflexion. La première consiste en une réflexion sur l'origine. La deuxième concerne l'*utilité* des images d'archives. La dernière amène l'idée de fécondation.

4.1.3.1. L'émerveillement de l'origine

L'enchantement éprouvé par le narrateur s'affiche par une découverte nous conduisant vers le « commencement », comme si, en partant de là nous pouvons accéder au début même de la « Création », à l'origine de toute chose. Pour le commis, l'origine se trouve là, devant soi, devant ces *paper prints* contenant les images du cinéma des premiers temps. La fascination se traduit par l'intermédiaire de Balboa¹²⁸. Quel lien faut-il voir entre le narrateur et Balboa. Est-ce par la découverte d'un horizon encore à explorer, par l'émerveillement de « la première fois » ou encore par notre regard qui change profondément? Il y a dans tous les cas une forte impression qui s'imprime, une « conquête », et dont les liens se tissent profondément entre ce qui est découvert et notre existence de manière significative. C'est aussi parce que la quête de l'origine a un impact existentiel : que voulons-nous dire lorsque nous pouvons affirmer que nous venons de là, de cette origine? Dans *Footprints* (1992) par exemple, une voix dit ceci : « *Cells and tissues has been rearranging themselves according to a genetic plan*¹²⁹. » Pour Morrison, il semblerait que toutes choses forment des éléments à priori disparates, mais qu'elles se relient peut-être par une essence. De plus, si toutes choses continuent constamment de changer, de transformer, de *devenir*, partagent-elles un plan commun – *a genetic plan* ? En somme, retrouver l'origine, c'est en même temps savoir d'où nous venons et qui nous sommes. Cela dit, l'origine ne concerne pas tant un début à toute chose – ou un

¹²⁸ Vasco Núñez de Balboa, un *conquistador* espagnol né à Jerez de los Caballeros (Royaume de Castille) en 1475. Il fut le premier à découvrir l'océan Pacifique en 1513.

¹²⁹ *Footprints* [00 :04 :08].

commencement à proprement dit – et si la découverte des *paper prints* nous permet d'imaginer cela, c'est qu'elle révèle plus précisément la possibilité de faire de nouvelles connexions inattendues avec des éléments du passé.

Maud Hagelstein, en interprétant Walter Benjamin, décrit à partir de l'origine une dialectique entre le présent et le passé en évacuant l'idée d'une genèse : « Il y a un choc qui se produit entre un passé qui surgit brutalement, et qui est par là restauré, et un « maintenant ». C'est ce choc qui découvre l'origine. [...] Il s'agit donc bien plus d'un *sursaut du temps* que d'un début au sens chronologique¹³⁰. » Le premier geste du remploi par l'entremise de la première image de *The Film of Her* et la découverte de l'origine qui s'en suit à travers cet acte exprime une démarche où le présent du remploi s'entrechoque conséquemment avec le passé. En d'autres mots, le geste inaugural du remploi accède inévitablement à un remontage du temps jusqu'à l'origine. Dès lors que l'origine se découvre par l'entremise de la découverte des *paper prints*, le film bascule d'une musique de Frisell à celle beaucoup plus mélancolique de Gorecki. Elle exprime ce « choc » où le passé se révèle dans le « maintenant ». C'est donc la survivance des images du passé, montrées de manière disparate, en de petits extraits, de Méliès à Edison et Dickson, en passant par Muybridge, qui soulèvent une émotion dans laquelle le narrateur la traduit comme un sentiment de découverte semblable à Balboa : ce dernier découvre pour la première fois l'océan Pacifique. Quel est ce sentiment de découverte? Pourquoi le narrateur se compare-t-il à Balboa? Il faut comprendre que le choc amène aussi un « tourbillon » au sens benjaminien, d'un passé, du présent et du devenir. L'origine exécute un inachèvement et une ouverture : « [L'origine] demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est

¹³⁰ Maud Hagelstein commente le concept de l'« origine » de Walter Benjamin. Maud Hagelstein. 2014. *Origine et survivances des symboles : Warburg, Cassirer, Panofsky*. Hildesheim : Georg Olms Verlag, p. 91.

par la même inachevé, toujours ouvert¹³¹. » Dans *The Film of Her*, le remploi qui accède à l'origine comme un choc entre passé et présent, avance au fond l'idée d'un rhizome¹³². Ainsi, le remploi s'ouvre à une pensée rhizomatique, en ce qu'elle est toujours ouverte, comme un réseau, et dont le présent peut se conjuguer au passé et vers un devenir. C'est un carrefour de multiples nappes de temps hétérogènes. En somme, la découverte des *paper prints* qui agit comme une découverte de l'origine, signifie, d'une part, un entrechoquement du présent et du passé, et c'est en même temps un choc vers un devenir, tel un « tourbillon ». D'autre part, ce « tourbillon » s'ouvre à des connexions ouvertes et inattendues. Ainsi, la découverte de l'océan Pacifique par Balboa et la découverte des *paper prints* par le narrateur – « *the whole beginning of cinema* », dit-il – partagent le même sens de la découverte face à l'origine comme une révélation des nouveaux horizons inattendus, sans fin ni début, possibles et incalculables à explorer.

Finalement, le choc de l'origine est aussi une révélation existentielle au sens où le regard change parce qu'il voit le « tourbillon » du temps à travers les choses – le remploi le permet par exemple à travers les images d'archives. Morrison associe par ailleurs cette découverte existentielle par un regard : l'image qui clôt la découverte des *paper prints* dans la voûte, c'est précisément l'iris de l'objectif de la caméra qui s'arrête à un œil¹³³. C'est donc à travers le regard voyant l'origine dans les images d'archives que nous parvenons à imaginer la possibilité de nous projeter dans le devenir et dont l'ultime découverte est reliée aux nouveaux horizons à explorer. Morrison utilisera une musique significative de Frisell s'intitulant *The Way Home*. Elle se termine dès la découverte des *paper prints*. Cela sous-entend que la quête vers une « maison », vers un chez soi, est atteinte et que cette maison n'est nulle autre que

¹³¹ Walter Benjamin. 1985. *Origine du drame baroque allemand*, Paris: Flammarion, p. 43.

¹³² Au sens de Gilles Deleuze et Félix Guattari. 1980. *Mille Plateaux*. Paris: Minuit.

¹³³ *The Film of Her* [00 :07 :06].

les possibilités de réseaux toujours ouvertes, ou, en empruntant les mots de Serge Daney, la « possibilité d'un monde¹³⁴ »¹³⁵.

4.1.3.2. De l'utilité et de la création

La découverte insiste sur ces *paper prints* comme un chaînon manqué, négligé quelque part comme si dans l'enchaînement des causes à effet, un oubli s'était immiscé. Cet oubli est également transposé parallèlement à un autre, celui de l'ancien conservateur ayant découvert ces rouleaux de papier dans les voûtes alors que l'*Academy of Motion Picture Arts and Sciences* avait omis de mentionner son nom et lorsqu'il est dit que l'ancien conservateur était « [of] *no more use* [...] *than they did for these paper films*. » Ce qui est induit ici, c'est le rapport entre l'oubli et l'utilité de ces derniers (les *paper prints*, le conservateur). S'il y a un oubli, c'est parce qu'il amène dans *The Film of Her* un problème d'utilité dans lequel nous ne savons que faire des choses qui ne nous servent pas : « *Old things must go to make room for the new* [...]. *They have reached the point when they have no more storage spaces*. »

L'amoncellement des films et des documents à archiver amène un problème de préservation que constate Morrison et c'est en fonction de leur utilité qu'il est question : « Peut-être est-ce simplement une question de trouver un « nouveau modèle » [pour la préservation des films]. C'est l'aspect « objectal de la préservation des films » qui me dérange peut-être. C'est la seule façon que nous avons de penser la

¹³⁴ Terme emprunté à Serge Daney dans Serge Daney. 1999. *Serge Daney : itinéraire d'un ciné-fils*. Paris : J.-M. Place, 141 p.

¹³⁵ La fin de *Ghost Trip* de Morrison montre également un personnage arrivant devant la mer. C'est sensiblement le même sens de découverte existentielle que nous venons de décrire.

chose.¹³⁶ » Comment penser l'utilité des archives et comment pouvons-nous l'approcher? Le concept d'utilité chez Charles Acland et Haidee Wasson nous aidera à élucider partiellement la question. Il concerne une manière d'étudier le cinéma sous les différentes manières *utilitaires* qu'il peut engager. Les auteurs émettent l'hypothèse que le cinéma n'ait déjà été que *fonctionnel* en étant éducatif ou instructif :

*The concept of useful cinema does not so much name a mode of production, a genre, or an exhibition venue as it identifies a disposition, an outlook, and an approach toward a medium on the part of institutions and institutional agents. In this way, useful cinema has as much to do with the maintenance and longevity of institutions seemingly unrelated to cinema as it does with cinema per se*¹³⁷.

Pour Acland et Wasson, l'approche *utilitaire* nous donne également à voir la relation entre le cinéma et les autres institutions en ce qu'elle offre à penser la conservation et le maintien autant du côté du cinéma que des autres institutions. Au sein de l'ouvrage, nous nous rendons compte que les films, au-delà de leur fonction de spectacle ou d'art, peuvent être utiles en se *maintenant* en « vie » lorsqu'ils servent à d'autres vocations qui ne sont pas nécessairement reliées. En nous demandant la manière dont nous pouvons rendre utiles ces archives, l'ouvrage d'Acland et de Wasson propose également, et paradoxalement, l'utilité au sein de l'inutilité. Michael Zryd dans un article intitulé « *Experimental Film as Useless Cinema* » et écrit pour *Useful Cinema* propose l'idée que les films expérimentaux « *become useful by being anti-useful, by opposing utilitarian, instrumental pedagogy in favor of an approach that invites open, complex, and sometimes discomfiting experience* »¹³⁸. » Ainsi, les films expérimentaux en étant inutiles deviennent utiles lorsqu'ils envisagent des expériences qui atteignent certaines visées voulues. Or, force est de constater que tout objet peut être utile et disposé à nombres de fonctions dépendamment de notre approche. Il nous est permis ici de considérer la part utilitaire des archives dans notre

¹³⁶ André Habib. 2004. Conversations avec Bill Morrison : Matière et mémoire. Dans *Hors Champ*. Récupéré le 8 avril 2015 de <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article154>.

¹³⁷ Charles Acland, Haidee Wasson (sous la dir). 2011. *Useful Cinema*. Durham: Duke University Press, p. 4.

¹³⁸ Ibid., p. 317.

rapport avec ces dernières, dans la valeur que nous les accordons et dans ce que nous leur permettons de devenir.

Revenons à *The Film of Her*. La question de l'utilité ne renvoie qu'à la manière dont nous voulons aborder ces archives et le film de Morrison permet de réfléchir et surtout de cerner une manière pertinente d'utiliser ces derniers. Nous avons parlé tantôt de l'oubli, mais il n'a lieu que lorsque nous ne sommes pas capables d'attribuer une utilité à ces objets (*paper prints*, le conservateur). L'un des problèmes soulevés par le film est dans notre incapacité à relier les archives vers quelque chose. Le film traite entre autres de l'amoncellement des archives et la tâche titanesque de les « cataloguer ». Ce catalogage part du principe selon lequel nous construisons un espace pour la mémoire. L'étiquetage n'est possible que lorsque nous pouvons nommer chaque archive et les donner un sens dans un réseau mémoriel. Il est permis ici de nous référer à un film d'Alain Resnais : *Toute la mémoire du monde* (1956). Gilles Deleuze voyait dans ce film une Bibliothèque nationale prenant l'apparence d'une cartographie de la pensée, d'une « mémoire du monde¹³⁹ ». La Library of Congress dans le film de Morrison ressemble à la Bibliothèque nationale d'Alain Resnais¹⁴⁰. Elle se constitue comme une cartographie de la pensée sous forme de rhizome. En attribuant un sens aux choses, en étant capables de les composer dans un réseau, les archives peuvent être utiles parce qu'elles sont vivantes dans la mesure où elles peuvent s'offrir la possibilité de se connecter avec d'autres archives. Ces connexions se constituent dans la forme même du montage de *The Film of Her*, dans la succession des plans suggérant une continuité reliant les unes avec les autres et dans le déploiement des possibilités des liens effectuées par la mémoire. En somme, le remploi permet de rendre utiles les images d'archives.

¹³⁹ Gilles Deleuze. 1985. *L'image-temps*. Paris : Les Éditions de Minuit, p. 159.

¹⁴⁰ Morrison avoue d'ailleurs s'en être inspiré. André Habib. 2004. Conversations avec Bill Morrison : Matière et mémoire. Dans *Hors Champ*. Récupéré le 8 avril 2015 de <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article154>.

Un autre problème survient également lorsque nous parlons de l'utilité des images d'archives comme des images à utiliser comme bon nous semble. Le problème n'est pas directement soulevé à l'intérieur du film, mais il réside de biais par l'appropriation des images d'archives. Pouvons-nous utiliser les images d'archives sans égard à leur contenu afin de les rendre *utiles*? Chez William C. Wees, il y aurait là une appropriation qui ne fait qu'engendrer un simulacre :

I would say that for works of appropriation like Michael Jackson's music video, the context is the media, from which the quotations have been ripped and into which they have been reinserted without regard for their "truth content," as Jameson puts it. The simulacra produced by postmodernist "superficiality" [comme la vidéo de Michael Jackson] occupy the opposite end of the spectrum from the representations of reality that are essential to compilation films and their aesthetic bias toward realism¹⁴¹.

Chez Morrison, le problème de l'appropriation comme une production de simulacre soulevée par Wees est partiellement¹⁴² écarté parce que l'usage d'images d'archives chez Morrison se réinsère dans un contexte où il est question de la mémoire de chaque individu à partir de son appropriation de celles-ci. Ursula Böler note ceci : « *Far from « reclaiming history », [The Film of Her] uses the paper prints as material and thematic point of departure for an investigation into the dynamics of remembering and the ever-mutable past this produces¹⁴³.* » Autrement dit, pour Böler, le film de Morrison utilise les images d'archives non pas pour interroger l'histoire, ni pour étaler leurs « *truth content* », mais pour s'interroger sur ces dernières et sur la dynamique engendrée par notre mémoire.

De plus, le narrateur affirme ceci lorsque celui-ci apprend qu'un nouveau conservateur a été honoré par l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences d'avoir restauré les *paper prints* : « *Do you know, they didn't so much as mention my name. I, at least, got it there where it could be socialized. And I always have a sense of*

¹⁴¹ William C. Wees. 1993. *Recycled Images*, New York: Anthology Film Archives, p. 45.

¹⁴² Nous revenons à cette question plus loin.

¹⁴³ Ursula Böser. 2006. Memories are made of this : Bill Morrison's *The Film of Her*. Dans *Senses of Cinema*. Récupéré le 30 mars 2014 de <http://sensesofcinema.com/2006/the-films-of-bill-morrison/morrison-film-of-her/>.

*accomplishment of having done that*¹⁴⁴. » Dans le contexte du récit, le narrateur ayant jadis sauvé *in extremis* les *paper prints* trouve son accomplissement non pas dans l'« histoire » – en l'occurrence celle racontée par le biais de l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences – ou dans le fait de se faire connaître, mais dans la possibilité et l'espérance de faire vivre de nouveau des images d'archives qui auraient pu disparaître à jamais. L'ancien conservateur a permis aux *paper prints* d'être « *socialized* », c'est-à-dire, d'être discuté, mais aussi d'être utilisé, de faire partie du monde en étant accessible à tout le monde et donc ultimement de se retrouver dans des réseaux qui ouvrent des « mondes possibles ». C'est précisément pour la *survie* de ces images d'archives qu'il faut s'interroger sur l'utilité de celles-ci et ce n'est qu'en l'utilisant malgré tout que nous pouvons les faire *vivre*.

En somme, la problématique posée par l'oubli des *paper prints* et du conservateur pousse à réfléchir sur le rapport que nous entretenons avec eux : c'est-à-dire à leur préservation, leur utilité et aux possibilités générées.

4.1.3.3. La création est une fécondation

Il faut ajouter que *The Film of Her*, constitué principalement d'images d'archives, contient toutefois deux courtes séquences tournées en noir et blanc. Impossible de connaître ces deux plans tant ils s'immergent dans le fleuve des images d'archives. Nous apprenons donc au générique que des plans ont été tournés pour la séquence de la voûte : soit deux hommes ouvrant celle-ci, contenant les *paper prints*, situés au début avant que l'on ne voit les rouleaux de papier et les images les contenant¹⁴⁵ ; et une autre intitulée dans le générique comme étant « *Lily Gaze* » – c'est-à-dire, le regard de Lily – qui se trouve à la fin de la séquence de la voûte – juste après les

¹⁴⁴ *The Film of Her* [00 :09 :44].

¹⁴⁵ *Ibid.*, [00 :05 :51].

photogrammes des Amérindiens – où l'on voit un œil qui cligne et qui permet de clôturer la séquence de la voûte. Ces deux plans agissent comme des ponts passagers qui lient la découverte des *paper prints*, ce chaînon perdu et retrouvé, à la trame principale. Pourquoi clôturer l'intérieur de la voûte avec deux plans tournés? Ils amènent – maladroitement je trouve – l'idée selon laquelle il est parfois nécessaire de montrer de nouvelles images qui permettraient de tendre et relier ce qui était jadis absent et oublié¹⁴⁶. Ceci étant dit, les deux hommes qui ouvrent la voûte ne font qu'ouvrir « l'origine du monde », c'est-à-dire que la voûte s'image comme l'*Origine du monde* (1866) de Gustave Courbet¹⁴⁷. Nous pénétrons à l'intérieur de la voûte comme à l'intérieur d'une femme ou s'érige l'origine du cinéma. La séquence de découverte se clôt évidemment avec l'œil d'une femme, nous laissant imaginer encore une fois que la voûte est féminine. L'œil féminin qui ne nous regarde pas et qui fuit l'œil de la caméra devant elle, c'est une manière érotique – et romantique – d'exprimer une fascination pour l'autre qui fuit notre regard et qui attise notre curiosité en nous laissant imaginer – rêver – son identité. C'est en même temps, une façon d'exprimer la fécondité des images, toujours autonomes, en nous laissant les possibilités d'imaginer – de féconder – ce qu'elles peuvent être sans jamais pouvoir les fixer éternellement dans des identités closes. Manière de dire aussi qu'*elle* n'appartient à personne par son pouvoir de fécondation. De plus, Morrison nomme cette image – dans son générique de fin – « *Lily Gaze* ». *Lily* est un nom venant étymologiquement de « lys » qui est une fleur et qui est aussi le symbole de la pureté, de l'amour pur et virginal¹⁴⁸. Nous interprétons « *Lily Gaze* » comme une manière de voir de nouveau les images des *paper prints* par un regard pur ou vierge et avec amour. Ou encore, ces images constituent une révélation engendrant « le regard de

¹⁴⁶ Autrement dit, le remploi des images d'archives ne suffisent pas en elles-mêmes à révéler les liens causales d'un événement à l'autre. Il faut de nouvelles images pour les rattacher. Il faut donc aussi de nouvelles images pour nous tendre vers ces images d'archives. Pourtant, le remploi de Morrison dans ce film suffit en lui-même pour révéler les images d'archives et pour les rattacher l'une à l'autre.

¹⁴⁷ Nous parlons précisément du tableau intitulé *l'Origine du monde* (1866) de Gustave Courbet.

¹⁴⁸ Michel Cazenave (sous la dir.). 1996. Encyclopédie des symboles. Librairie Générale française, p. 367.

lily » et qui rappelle au demeurant la citation canonique d'André Bazin dans son fameux texte « L'ontologie de l'image photographique¹⁴⁹ ». De plus, la fleur de lys est associée à la Voie lactée provenant du lait de la déesse Héra, symbole et gardienne de la maternité¹⁵⁰. Le nom « Lily » nous laisse alors imaginer son pouvoir de fécondité par l'intervention d'un « Créateur » (ou d'une abeille...) ou encore par un regard. Finalement, ce que le commis découvre à l'intérieur et qui deviendra sa muse, c'est *The Film of Her* « frozen in time¹⁵¹ » – en papier – et il est dit que « *he only wants to restore her*¹⁵² », c'est-à-dire aussi, par extension, de la féconder.

C'est donc, au final, l'idée d'une fécondation, quelque peu érotique : le créateur – celui qui pratique par exemple le remploi – féconde les images d'archives qui sont des images-fécondes. Féconder une image d'archives, c'est l'idée principale que nous retenons. Cet acte de féconder, semblable à l'acte de remploi, permet d'ouvrir les possibilités des images d'archives en démontrant leur pouvoir de fécondité, en reconnaissant leur utilité et en faisant activer notre imagination vers l'origine et vers des horizons infinis et ouverts.

¹⁴⁹ « Ce reflet dans le trottoir, ce geste d'un enfant, il ne dépendait pas de moi de les distinguer dans le tissu du monde extérieur ; seule l'impassibilité de l'objectif, en dépouillant l'objet des habitudes et des préjugés, de toute la crasse spirituelle dont l'enrobait ma perception, pouvait le rendre vierge à mon attention et partant à mon amour. » dans André Bazin. *Ontologie de l'image photographique* [1945].

Dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Éditions du Cerf, 2008, p. 16.

¹⁵⁰ Michel Cazenave (sous la dir.). 1996. *Encyclopédie des symboles*. Librairie Générale française, p. 368.

¹⁵¹ *The Film of Her* [00 :08 :05].

¹⁵² *Ibid.*, [00 :08 :08].

4.1.4. Le corps qui s'oriente

4.1.4.1. Le corps : terreau des images

Avant 1912, il n'existait pas de loi protégeant les films comme ceux de Thomas Edison et de son assistant W. K. L. Dickson. C'est en reproduisant les images nitrate une par une comme des photos sur du papier que les entrepreneurs de l'industrie du film pouvaient protéger leurs propriétés. De cette manière, les *paper prints* ont commencé à s'entreposer à la *Library of Congress* dès 1894 jusqu'en 1912 afin d'être enregistré. En envisageant les *paper prints* comme étant un matériau ne servant qu'à protéger les images des films nitrates originaux, Morrison aborde ces rouleaux de papiers comme un support permettant d'affirmer l'existence des images captées. En ce sens, *The Film of Her*, en étant le *support* où *elle* se loge, fait du film le support qui permet à *elle* d'exister. En somme, le support est distingué comme étant le matériau existentiel des images.

Or, Morrison prolongera et déplacera le sens attribué au support vers le corps. Le narrateur représentant Walls, en se souvenant d'une femme qu'il a vue dans un film pornographique durant son enfance voudra à tout prix remettre en mouvement cette femme désormais pris dans le papier – il dira qu'elle est « *frozen in time* ». Les images de cette femme rephotographiées sur pellicule – sur un autre support – la feront donc revivre et exister de nouveau. Mais, c'est en même temps l'image de cette femme, inscrite dans les souvenirs de Walls, qui a permis à celle-ci d'exister. Le corps de Walls devient aussi le créneau existentiel des images. Morrison ajoute une autre affinité entre le support et le corps. Walls est souvent comparé à ces *paper prints*. Dans le film, lorsque l'*Academy of Motion Picture Arts and Sciences* omit de mentionner son nom, il est dit que l'ancien conservateur était « *[of] no more use [...] than they did for these paper films.* » De plus, ces *paper prints*, jadis oubliés et inutiles deviennent immensément utiles en étant le support des nombreux films du

cinéma des premiers temps disparu : « *They are our only link to the past time*¹⁵³. » Walls, également oublié, en ayant sauvé les *paper prints* affirme alors ceci : « *Do you know, they didn't so much as mention my name. I, at least, got it there where it could be socialized. And I always have a sense of accomplishment of having done that*¹⁵⁴. » Comme les *paper prints*, c'est Walls qui devient le lien qui permet de faire exister les images du passé.

4.1.4.2. Faire exister un corps

En faisant du support le corps qui exprime une existence, Morrison réutilise les images d'archives pour les faire exister de nouveau. Pourtant, *The Film of Her* de Morrison, ce n'est pas le film pornographique du même nom que veut rejouer Walls, c'est un autre film qui s'exprime avec des images d'archives. Puisque le support est un corps, le film de Morrison est aussi vu comme un corps qui s'exprime. En conjuguant le corps et le film qui doivent s'exprimer à travers des images d'archives, Morrison cherchera, à l'instar de Walls, à créer *quelque chose pour soi* : « *He dreams of power and of creation. He dreams of making something of himself.* » Ce rêve de « créer quelque chose pour soi », qu'est-ce que c'est pour Morrison ? Il faudra analyser la phrase suivante énoncée par le conservateur et interprétée par Morrison au début du film comme un incipit pour y parvenir : « *If a tree falls in the woods and nobody is there to hear it, does it really make a sound?*¹⁵⁵ ». Cela nous permettra d'avancer l'idée qu'il y a une nécessité de combler une absence et que les images d'archives que réutilisera l'artiste feront de son « *The Film of Her* » un film, un corps, entièrement autonome avec son identité propre.

¹⁵³ *The Film of Her* [00 :07 :33].

¹⁵⁴ Ibid., [00 :09 :43].

¹⁵⁵ Ibid., [00 :01 :20].

Le court métrage relate avant tout ceci : « *The collection of restored films sits in shelves, waiting to be resurrected by the projector's lamp*¹⁵⁶. » En raccordant l'incipit à la problématique du film, la citation philosophique nous renvoie à ces collections de films, enfermées dans des centres d'archives et qui ne demandent que d'être projetées ; par association, il serait possible de dire que l'*arbre* serait ces *films archivés*, le *son* serait une *image* et *entendre* serait *voir*. La question peut maintenant se réécrire de cette manière : « S'il y a des films entreposés dans les centres d'archives qui n'attendent que d'être projetés et que personne n'est présent pour les voir, est-ce qu'ils émettent une image? » Autrement dit, comment voir des images dont nous ne pouvons affirmer l'existence? Surtout, comment voir des images d'archives qui existent quelque part (les centres d'archives), mais dont notre absence les rend vaines. Ce qui est en jeu, autant dans l'incipit que dans notre phrase reformulée, c'est le fait d'exister. Est-ce que le son existe si nous ne l'entendons pas? Est-ce que l'image existe si nous ne la voyons pas? Or, les images d'archives qui sont entreposées quelque part (à la Library of Congress par exemple), sans être vues, deviennent des « fantômes ».

Lorsqu'au début du film, nous apercevons un homme faire une sieste avec des fantômes qui lui tournent autour, la question philosophique de Morrison nous invite à réfléchir sur soi par le côtoiement de ses fantômes – ces fantômes étant la représentation abstraite de ces images d'archives qui existe quelque part, mais qui en même temps n'existe pas parce qu'elles ne sont pas projetées. Désormais, cette image dont nous n'avons pu témoigner – ce fantôme, cette figure sans identité –, mais qui existe nécessairement, ne doit-elle pas être découverte, vue? Il s'agirait alors pour celui qui essaie de retrouver cette image, de parvenir, par la création, à la *mettre en lumière*, à la faire exister. Comment faire apparaître l'identité d'un fantôme? À l'incipit philosophique narré par Morrison, il y a la maxime qui clôt, narré par un

¹⁵⁶ Ibid., [00 :10 :11].

autre narrateur qui lui répond : « *He dreams of power and of creation ; he dreams of making something of himself*¹⁵⁷. » Cette phrase, exprimée à la fin de *The Film of Her*, constitue partiellement la réponse existentielle. Le deuxième narrateur nous dit en quelque sorte – et à Morrison de surcroît – de rêver, d’imaginer, de créer. Ainsi, comment Morrison parvient-il à répondre à sa question et suivre la réponse? Quand celui-ci se demande dans *The Film of Her* « *If a tree falls in the woods and nobody is there to hear it, does it really make a sound* », il nous montre parallèlement des arbres qui tombent dans la forêt en réutilisant des images d’archives. Autrement dit, l’artiste peut « identifier » ce fantôme, lui donner une image, en montrant les images d’archives – celles qui sont entreposées quelque part et qui ne nous demandent que de les faire projeter à nouveau.

Ce fantôme, ce n’est pas juste la représentation abstraite de l’absence des images d’archives, c’est aussi, au fond, le support vierge, sans images. C’est le support qui ne peut s’exprimer sans images. Mais c’est en même temps le corps. Dans la séquence où le rêveur côtoie des fantômes, c’est bel et bien un corps qui dort et qui rêve parmi les fantômes. Lorsque le rêveur se réveille vers la fin, il devient un corps « accompli », rempli d’images. De cette manière, il dissipe les fantômes, tout comme le film de Morrison qui s’achève et qui en devient un rempli d’images d’archives ; l’œuvre existe en soi avec sa propre identité. Ainsi, la dernière image du film de Morrison, c’est une bobine de film déposée sur une étagère. C’est, au fond, le film terminé et désormais préservé et entreposé, à l’instar des *paper prints*, pour affirmer leur existence.

¹⁵⁷ *The Film of Her* [00 :10 :25].

4.1.4.3. De l'invention de soi

Pour exister, il ne suffit pas de faire apparaître des images, il faut encore être un créateur capable de choisir des images qui permet d'exprimer l'identité de celui qui crée. C'est tout l'intérêt du film, cette volonté de raconter une histoire et de « *making something of himself* ». C'est aussi de cette manière que le dormeur peut se réveiller après avoir fait un rêve (une histoire sortie de son imagination) tout en faisant disparaître les fantômes. Comment choisir les images d'archives qui expriment l'identité de celui qui crée? Au fond, c'est aussi se demander, quelles images devons-nous choisir pour remplir ce support, ce corps, ce film vierge, celui que Morrison intitulera *The Film of Her*? Nous avons dit plus haut l'idée de la fécondation en faisant des images d'archives des images-fécondes, en faisant de nos récits la fécondation de ces dernières. Nous avons évoqué les possibilités des images d'archives et leur utilité. Nous avons également relevé que tout dans *The Film of Her* amenait l'idée de la création de soi à partir des images d'archives. Or, pour s'inventer, il faut savoir s'orienter.

Une manière de voir les images pour se construire une histoire serait de les envisager non pas comme des *documents*, mais des *monuments*. Les images d'archives se retrouvent dans des bases de données, classées, catégorisées dans une bibliothèque telle que présentée dans *The Film of Her*. Elles sont en quelque sorte établies comme des *documents* au sens où l'entend Christa Blümlinger (suivant Michel Foucault). Blümlinger, citant Foucault, définit le « document » comme « une signification cachée, ou d'une règle de construction » ou encore comme « des énoncés "officiels" de l'histoire événementielle¹⁵⁸ ». Les documents ne peuvent donc se révéler d'eux-mêmes si nous ne pouvons pas les voir comme *monument* au sens de Jacques Rancière : « Le monument est ce qui parle sans mots, ce qui nous instruit sans

¹⁵⁸ Christa Blümlinger. 2013. *Cinéma de seconde main. Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux medias*. Paris: Klincksieck, p. 181.

intention de nous instruire, ce qui porte mémoire par le fait même de ne s'être soucié que de son présent¹⁵⁹. » Elle poursuit que pour Foucault, la remise en question du document afin de les envisager comme des monuments est au cœur des problèmes historiographiques¹⁶⁰. Pour Blümlinger, une réflexion sur l'histoire dans l'art d'archive « ne vise pas seulement la référentialité d'une image documentaire ou fictionnelle (comme document), mais tout autant l'itinéraire matériel et discursif de cette image au sein d'une culture de la mémoire (comme monument)¹⁶¹. » Avec *The Film of Her*, nous n'avancons pas dans notre cadre d'analyse sur les problèmes historiographiques. Toutefois, comme nous l'avons dit plus tôt, le film s'interroge sur la mémoire et sur la création d'une histoire personnelle à partir des images d'archives pour *être*. Ces questionnements se rattachent donc à cette tension entre documents et monuments lorsque nous nous demandons si la réutilisation des images d'archives procède à partir de la signification « officielle » (document) ou à partir de ce qu'elles révèlent « dans son présent ». Ainsi, nous considérons qu'une des manières d'approcher les images d'archives en leur donnant une fonction personnelle et créatrice – car elles peuvent nous aider à voir quelque chose de nous – est de ne pas les envisager comme des documents, mais des monuments. À travers ces monuments qui nous viennent du passé, les enjeux de la mémoire personnelle peuvent se révéler dans le emploi et se rejouer.

Par cette approche, le emploi ne permet, au fond, qu'à prendre corps avec les documents – notre mémoire collective, notre passé – pour qu'ils deviennent des monuments qui s'articulent à travers un *Denkraum*, « un espace de pensée » faisant justement résonner l'*Autrefois* avec le *Maintenant*, afin nous orienter vers notre devenir :

¹⁵⁹ Ibid., p. 183. La tension entre document et monument, dans la discipline historique, est par ailleurs approfondie dans un texte désormais canonique: Jacques Le Goff, 1988. *Histoire et mémoire*. Paris: Éditions Gallimard, 409 p.

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Ibid. p. 33

Ce *Denkraum* active le passé en se l'appropriant – avec les images d'archives – et il s'agit là de la tâche d'un historien lorsqu'il devient créateur avec le passé :

La rencontre brutale de deux événements, l'un lointain, l'autre proche, réalise en quelque sorte le destin historique du passé qui commence alors à exister. Autrement dit, le passé ne commence à exister que dans son actualisation. [...] La tâche de l'historien est de *sauver* le passé de l'inutilité et de l'oubli, de sortir les objets du grenier de la mémoire collective, de faire résonner l'*Autrefois* avec le *Maintenant*¹⁶².

Ainsi, le film de Morrison est un *Denkraum* qui réfléchit sur l'acte de remploi comme un *Denkraum*. Sans employer le terme warburgien de « l'espace de pensée », Böser analysait le film comme « *a work of and about memories*¹⁶³ ». Morrison, tout comme le conservateur, se construit une orientation possible à partir d'images d'archives et l'auteur ajoute à cet espace une question intimement reliée à celui-ci. Le film propose d'emblée ce travail de construction comme une orientation vers quelque chose à partir des archives reçus lorsque cette phrase est répétée deux fois d'une manière presque semblable : « *As he catalogues copyrights entries into his log, he dreams. He dreams of power and of creation : of making something of himself.* » La première fois a lieu au début du récit lorsque le narrateur omniscient nous présente le commis. La deuxième fois, la phrase se répète vers la fin du récit lorsque le narrateur omniscient conclut l'histoire du commis : « *And the new copyright clerk catalogues copyrights entries into his log. He dreams of power and of creation. He dreams of making something of himself*¹⁶⁴. » Cette quasi-répétition ne fait qu'accentuer le cycle de construction d'un espace et de son orientation, tout en rendant implicite que le film à créer et ensuite créé ne fait que retourner de nouveau parmi les archives. Ainsi, il ne finit que dans les fatras des archives parmi lesquels un autre créateur pourrait à son tour construire un espace pour sa mémoire. Ce travail ne cesse alors jamais. C'est un cycle qui se répète et qui est en même temps nécessaire. Cette construction de la mémoire s'image sans doute à l'instar de *Toute la mémoire du monde* (1956) d'Alain

¹⁶² Maud Hagelstein. 2014. *Origine et survivances des symboles : Warburg, Cassirer, Panofsky*. Hildesheim : Georg Olms Verlag, p. 91.

¹⁶³ Ursula Böser. 2006. Memories are made of this : Bill Morrison's The Film of Her. Dans *Senses of Cinema*. Récupéré le 30 mars 2014 de <http://sensesofcinema.com/2006/the-films-of-bill-morrison/morrison-film-of-her/>. Les accentuations sont de la part de l'auteur de ce mémoire.

¹⁶⁴ Les accentuations sont de la part de l'auteur de ce mémoire.

Resnais comme un circuit rhizomatique. La bibliothèque de Resnais et de Morrison sont des « mémoires du monde » et *The Film of Her* étend cette pensée dans le travail du remploi. Nous pouvons également affirmer à partir de ce film que cette bibliothèque est un *Denkraum* à l'intérieur duquel circule un corps. Ce corps qui circule dans cette bibliothèque possédant la mémoire collective emploie des images d'archives lui permettant de construire son propre *Denkraum*. Cette circulation est une réactualisation du passé au présent et qui se prolonge dans un devenir. Morrison confère à cette orientation dans la « mémoire du monde » toutes les pistes nécessaires pour *être* et *devenir* en révélant l'immense possibilité des images d'archives comme des monuments ainsi que leurs pouvoirs de fécondité et leurs potentiels de nous ramener vers l'origine afin de nous révéler des pistes de notre « identité ».

Le film de Morrison résume donc l'entreprise unique de se créer un espace de pensée où l'on puisse s'orienter et ce « *making something of himself* » n'a d'égard qu'à un corps qui s'invente son propre devenir. *Être*, c'est donc savoir s'orienter en se créant un *Denkraum* qui s'ouvre à la mémoire et qui permet de voir des liens entre le passé et le présent, de voir émerger l'origine et qui permet ultimement d'inventer son propre devenir.

4.1.5. À la recherche de *Her*

4.1.5.1. La *ninfa* dans un film pornographique

Ce *her*, ce n'est, au fond, nulle autre que la *ninfa*. Georges Didi-Huberman, à travers son essai *Ninfa fluida* (2015) sur le drapé-désir, aborde les représentations de la survivance, de la fluidité et du désir qu'évoque la *ninfa*. Ce dernier l'annonce de cette manière, dès les premières lignes de son essai : « Toujours fuyante, toujours là cependant. Inaccessible, volatile, mais revenante jusqu'à hanter, s'enter, se fondre en

toute chose : essentiellement *fluide*, donc¹⁶⁵. » Aby Warburg était lui-même captivé par ce phénomène qui fut sa « voie royale » pour entrer et réinventer, en théorie comme en pratique, l'*histoire de l'art*. Dans le *Printemps* (1478-1482) et la *Naissance de Vénus* (1484-1486) de Botticelli, Warburg scrute tous les détails, de la matière, du corps, du drapé, du vent, de la chevelure, mais aussi des sources et des influences et surtout, de la survivance de la *ninfa* qui traverse comme un fantôme depuis l'Antiquité et même au-delà. La *ninfa*, ce n'est ni une allégorie ni un personnage. C'est un « leitmotiv dans la longue durée des images occidentales¹⁶⁶ ». C'est un fantôme qui traverse, qui danse, par un coup de vent, une *brise*, un *tourbillon* ; c'est une revenante, une *survivante* ; elle apparaît et disparaît ; elle arrive à contretemps ; elle est anachronique ; elle séduit, inspire le désir ; c'est un *pathos*, une *turbulence*, un air érotique ; elle transforme, se transforme, se métamorphose ; elle est toujours en mouvement ; elle est « essentiellement fluide ».

Her, la prostituée du film pornographique de Walls, c'est une *ninfa* qui disparaît et qui réapparaît soudainement lors d'une découverte imprévue. Elle se remet alors en mouvement, traverse le temps, les souvenirs de Walls, se prolonge dans celui de Morrison et devient une image survivante qui engrange toutes les images d'archives de Morrison. Il ne suffit que d'une *ninfa* pour faire circuler la survivance au sein du film de Morrison, pour créer le désir de recouvrer la mémoire et d'ouvrir en même temps la possibilité des images d'archives à des liaisons et des réseaux inattendus. Pourtant, c'est bel et bien une prostituée emprisonnée dans un film pornographique qui est rejouée *ad nauseam*, répétant donc cette « prostitution ». Remettre ce film en mouvement, sans reconnaître le « *truth content* » et le média dont il est issu, c'est, comme nous le rappelle Wees, une répétition qui ne fait qu'engendrer un simulacre. Or, la tâche de Morrison, c'est d'offrir une rédemption à *The Film of Her*. Le cinéma de Morrison, en offrant des « mondes possibles » aux images d'archives, permet

¹⁶⁵ Georges Didi-Huberman. 2015. *Ninfa fluida : essai sur le drapé-désir*. Paris : Gallimard, p. 7.

¹⁶⁶ Ibid.

également d'offrir une rédemption à ces dernières. Daniel Ribas ira dans le même sens et parlera d'une femme sans mentionner la *ninfa* :

*The woman the clerk is looking for in "The Film of Her" recalls the old memory in "La Jetée" (1962) by Chris Marker: as radical acts of cinephilia, both films are an acknowledgement of cinema as the possible salvation of the world. In fact, it may be said that the work of Morrison is pure cinephilia: an absolute love of the reality of cinema and its ability to construct us in different realities*¹⁶⁷.

Si la rédemption du monde se passe par le cinéma, la tâche de Morrison est d'offrir une rédemption à *The Film of Her*. Le cinéma de Morrison, en offrant des « mondes possibles » aux images d'archives, permet également d'offrir une rédemption à ces dernières. Pour recouvrir *The Film of Her*, il faut donner la possibilité à *elle* d'être autre chose sans pour autant renier son « *truth content* » ou ce qu'elle est. Le film d'une actrice pornographique que veut retrouver Walls devient une nymphe dans l'acte de remploi de Morrison.

4.1.5.2. Danser comme la *ninfa*

« Remettre en mouvement », tel que le fera Walls (transférer le papier vers la pellicule) et tel que repris par Morrison (par le remploi), c'est en même temps souffler sur la figure figée (*her*, « *frozen in time* » dans le papier ou, par prolongement d'idée, inutilisée dans un centre d'archives), en faisant circuler une « brise imaginaire » qui nous permettra de penser la dialectique au sein du film de Morrison. Dans *The Film of Her*, « remettre en mouvement », c'est un geste intimement relié à la mémoire pour Walls et ce geste se définit par la restauration d'*elle* – « *he only wants to restore her* ». Mais, c'est profondément une manière de retrouver la *ninfa* en s'ouvrant à la survivance, à la transformation, au *pathos*, à un désir érotique, à quelque chose d'« essentiellement fluide ». C'est accepter l'idée

¹⁶⁷ Daniel Ribas. *The Archive as Cinema of the Future*. Récupéré le 14 novembre 2016 de http://www.academia.edu/9221128/Bill_Morrison_The_Archive_as_Cinema_of_the_Future, p. 95.

d'une circulation fluide, de multiples réseaux ouverts – immanents. C'est, au demeurant, à travers le remploi, un acte de fécondation. Or, c'est en cherchant la *ninfa* que l'on parvient à *être* et à s'orienter, et, tout comme la nymphe, de parvenir à danser à travers le temps.

Dans le film pornographique de Walls, nous voyons un acte sexuel, un accouplement amenant l'idée d'une fécondation : *Elle* s'accouple avec un homme. *Elle*, c'est bel et bien la *ninfa* qui survit, tel un leitmotiv, et qui apparaît ici pour exprimer la fécondité de l'acte de remploi et celles des images d'archives. C'est, de la même manière que le *Printemps* de Botticelli, un acte de fécondation de la nymphe Chloris par Zéphyr :

De quoi, donc, la danse érotique de Zéphyr et de la nymphe Chloris nous « avertit »-elle? À quoi nous « invite »-t-elle? Qu'« indique »-t-elle, que « démontre »-t-elle? [...] Tout semble paradoxal dans le rapport entre ces deux figures! Zéphyr poursuit et la nymphe s'enfuit : comme pour indiquer que le désir du personnage masculin n'a *pas encore* atteint son objet, ce que vient confirmer la distance ménagée par le peintre entre deux corps. Mais *en même temps*, les mains du jeune dieu enserrant *déjà* le corps de la nymphe, son souffle est bien *déjà* sur elle, très subtilement indiqué par le peintre dans une vibration locale de l'espace. Et, surtout, les fleurs que vomit la jeune femme nous indiquent qu'elle a *déjà* été fécondée, que l'acte sexuel a eu lieu, fut-ce dans la course même¹⁶⁸.

Le remploi amène l'idée d'une fécondation, comme un souffle de Zéphyr sur Chloris. Et, de la même manière que le personnage de Zéphyr pourchassant la nymphe sans encore l'atteindre et qu'en même temps, dans sa course, son souffle atteint *déjà* Chloris et qu'elle est également *déjà* fécondée, le remploi de Morrison, tout comme la quête de restauration de Walls, est une poursuite de la *ninfa* qui, *déjà*, est fécondée dans le mouvement même. De plus, tel que suggéré plus haut, dans lequel le support est également un corps et que nous extirpons des autres corps – supports – des images d'archives, l'image d'archives de la *ninfa*, la représentation de son corps, devient dialectiquement dans ce cas-ci le corps même du support filmique du film de Morrison. Or, l'idée de fécondation de Morrison, c'est de féconder les images d'archives et de faire du support filmique – tel un corps de la nymphe – un corps *déjà*

¹⁶⁸ Georges Didi-Huberman. 2015. *Ninfa fluida : essai sur le drapé-désir*. Paris : Gallimard, p. 82.

fécondé qui permet en même temps d'être *déjà* à son tour fécondée par d'autres lorsque les images d'archives du film de Morrison seraient réutilisées.

Le remploi chez Morrison évoque non seulement cette dialectique entre l'image d'archives de la *ninfa* et le support comme un corps de la *ninfa*, mais il engendre une *turbulence* à travers laquelle les désirs, l'érotisme, les forces contraires se meuvent dans une dynamique dialectique : « Qu'est-ce qu'une turbulence? C'est une mêlée en mouvement, un embrassement dynamique de forces contraires. C'est l'attraction au cœur de la fuite, une attirance mêlée de terreur. En cela, toute turbulence pourrait offrir l'idoine morphologie pour ce que Lacan désignera sous le terme de *dialectique du désir*.¹⁶⁹ » Tout le film de Morrison est un mouvement turbulent entre fécondation et désir, quête de la mémoire et peur de l'oubli, entre utilité et inutilité. C'est en même temps l'apparition d'un « tourbillon » benjaminien. C'est « mettre en série » les *paper prints*, la pellicule, le corps ; l'histoire des *paper prints*, l'histoire de Walls, l'histoire de Morrison ; etc. Engendrer une turbulence, c'est au fond, l'acte de remploi qui souffle une « brise imaginaire » sur les images d'archives. Ajoutons que la *ninfa* qui apparaît par survivance dans *Naissance de saint Jean-Batiste* (1485-1490) de Domenico Ghirlandaio apporte le même effet que dans le film de Morrison :

Contrairement à toutes les autres figures représentées dans la scène, elle n'est pas habillée à la florentine [...]. En arborant l'antique draperie au seuil d'une scène chrétienne, *Ninfa* est donc à *contre-temps* de l'histoire religieuse qui se raconte ici (la naissance d'un saint) comme de l'histoire profane qui se documente aussi (une naissance en Toscane). Pas de pose compassée : rien, chez elle, des conventions propres au portrait bourgeois. Mais une étrange mobilité, presque une course qui, en ce contexte, n'a aucune « raison d'être » : *Ninfa* est donc à *contre-rythme* de l'ordonnement social – et formel – où elle surgit par le bord. Et qu'est-ce, enfin, que ce vent qu'elle apporte avec soi? Ce *vent d'autre temps* [...] ?¹⁷⁰

Le remploi de Morrison, c'est faire circuler un *vent d'autre temps*, par anachronisme en remettant en mouvement les images d'archives, en les extirpant de leur contexte. C'est, tout comme Walls, mettre du mouvement dans les *paper prints*, dans ce qui est

¹⁶⁹ Ibid., p. 95.

¹⁷⁰ Ibid., p. 53.

figé, « *frozen* », en allant à l'encontre du contexte dans lequel ils servaient – protéger les droits d'utilisation.

Finalement, retrouver la *ninfa*, c'est retrouver l'origine, faire apparaître de nouveau ce qui semble avoir disparu – le caractère de la survivance, c'est qu'elle ne disparaît pas tout à fait, elle réapparaît là où on ne s'y attend pas – et c'est puiser dans sa mémoire et celle des images d'archives le *Maintenant* avec *l'Autrefois* pour *devenir*. C'est, ultimement, faire apparaître la forme dansante qu'évoque la *ninfa* en proposant son équivalent dans l'acte de remploi comme une façon de s'orienter et dans lequel le « pas léger¹⁷¹ » de la *ninfa*, son apparition dansante, reflète le remploi de Morrison dans *The Film of Her*.

4.2. Danser avec le temps qui tue

4.2.1 *Decasia* (2002) : ou comment survivre à la mort

Decasia, entièrement monté à partir d'images d'archives, possède deux qualités singulières dans le parcours de Bill Morrison : la première est son *esthétique de la décomposition* ; la deuxième est son reniement intentionnel de l'historique de ses images, c'est-à-dire qu'il ne nous est pas permis de connaître leur provenance, qu'elles soient fournies par des centres d'archives ou pas, empruntées d'un film industriel, hollywoodien ou pas. Une symphonie funèbre de Michael Gordon complète le film. En ouverture, un derviche tourne autour de lui-même dans une sorte de transe. L'image n'est pas très endommagée, comparée aux prochaines. Les photogrammes du derviche tourneur reviendront une seconde fois, un peu avant la moitié du film¹⁷² et, fugitivement, une dernière fois à la toute fin. En encadrant –

¹⁷¹ Georges Didi-Huberman. 2015. *Ninfa fluida : essai sur le drapé-désir*. Paris : Gallimard, p. 123.

¹⁷² *Decasia* [00 :22 :03].

entourant – les nombreux fragments d’images pris dans l’émulsion de la pellicule et éparpillés au sein de l’œuvre, le derviche tente-t-il, métaphoriquement, d’embrasser la mort qui l’étreint?

Par l’apparition persistante et *spirituelle* du derviche, nous voyons le film comme la lamentation d’un cortège funèbre dans lequel le corps des pleureuses habite symboliquement la mort. Plus précisément, *Decasia* construit un espace de pensée semblable au *rituel du serpent* : le corps épouse la matière même de la pellicule en décomposition qui agit comme substitut symbolique de la mort. Le film de Morrison devient une manifestation et une expérience *visible* et compréhensible du mystère de la mort.

4.2.2. La forme serpentine de la pellicule

Au fil de ses recherches, de la survivance de l’Antiquité à la Renaissance, jusqu’à son voyage en pays Hopi, en passant par les accessoires et les attributs animés (cheveux, vêtements), au corps décomposé en mouvement (Laocoon), aux Intermezzi et au rituel du serpent des Indiens pueblos, Aby Warburg voit dans la figure du serpent une formule de pathos. Il reconnaît de plus en plus dans la forme serpentine la « forme pathétique universelle¹⁷³ » de la représentation du mouvement. Les artistes de la Renaissance, par exemple, ne cherchaient pas l’harmonie, la sérénité et la dimension apollinienne dans les tableaux de l’Antiquité, mais plutôt le réservoir de formes dionysiaques que Warburg appelle les « formules de pathos » [*pathosformeln*]. Influencé par Nietzsche, qui voyait la dualité Apollon/Dionysos dans l’Antiquité, Warburg met en avant la dimension dionysiaque en ce qu’elle est une puissance passionnelle où se meut une souffrance et une pulsion de mort.

¹⁷³ Philippe-Alain Michaud. 2012. *Aby Warburg et l’image en mouvement*. Paris : Éditions Macula, p. 239.

Morrison, en recherchant un matériau qui exercerait en lui une *pulsion plastique*, trouve sans doute dans la matière filmique tout un imaginaire de la mort. Il est vrai que la pellicule, censée momifier les apparences charnelles du corps, n'est pas elle-même à l'abri du temps. C'est une momie qui se décompose dans la même durée que la vie d'un corps humain. Impossible donc de garder intacte une telle matière. Cherchi Usai révèle que l'essence du cinéma ne vient pas de sa reproductibilité, mais de sa répétition; ainsi chaque visionnement d'un film ne pourra jamais être semblable au précédent, puisque le film est une matière du temps. Dès qu'elle est utilisée, elle subit déjà un processus de destruction par son utilisation, et de décomposition par le temps qui passe. Nous n'entrons jamais deux fois dans le même fleuve, disait Héraclite. La pellicule, se décomposant à travers le temps, se retrouve chez Morrison comme un pathos en soi. C'est un pathos parce que nous considérons sa matière comme quelque chose qui relève du devenir – la matière n'est jamais semblable ; elle se décompose ; elle se transforme ; elle *devient* toujours avec le temps. Et, puisqu'elle se modifie toujours avec les aléas du temps, elle présente un caractère irréversible. Vladimir Jankélévitch, philosophe et musicologue français qui a par ailleurs écrit des ouvrages sur la mort, voit dans l'*irréversibilité du devenir* le pathos fondamental de l'existence¹⁷⁴. *Decasia* est sans doute l'exemple le plus évident. Sur une pellicule continuellement ravagée par le temps, cette irréversibilité du devenir s'exprime d'abord dans le film comme une lutte contre la mortalité. C'est à priori une image-combat¹⁷⁵. Chaque photogramme dans *Decasia*, par sa nature organique et pathétique, ne cesse d'évoquer avec ces figures un réservoir étonnant de *pathosformeln*, exacerbé par la décomposition de la matière. Cette décomposition agit comme un vent de mort, une « brise imaginaire ». C'est une brise du temps qui rend compte de l'irréversibilité du devenir. Dans plusieurs films de Morrison qui s'attardent sur l'esthétique de la

¹⁷⁴ Vladimir Jankélévitch. 2003. *Penser la mort?* Paris : L. Levi, p. 21.

¹⁷⁵ Terme emprunté à André Habib dans André Habib. 2008. *Le temps décomposé : cinéma et imaginaire de la ruine. Thèse de doctorat.* Montréal, Université de Montréal, pp. 331-337.

décomposition, la matière filmique a non seulement une dimension dionysiaque, par le temps qui fuit et qui tue, mais elle est également montrée comme un long fil de temps qui rouille. Elle ne fait, au fond, qu'incarner la forme serpentine.

4.2.3. Problématique d'orientation avec la mort

Chez Jankélévitch, c'est en ayant conscience de la mort que l'angoisse de celle-ci nous paraît palpable. Avoir conscience que l'on mourra et se rendre compte que la mort n'a pas de sens, c'est en même temps donner sens à la vie:

Mourir est la condition même de l'existence. [...] C'est la mort qui donne un sens à la vie tout en lui retirant ce sens. Elle est le non-sens qui donne un sens, en niant ce sens. [...] J'aurai connu la vie. J'aurai au moins connu la vie, même si je dois la perdre, et parce que je dois la perdre, eh bien, j'aurai tout de même vécu¹⁷⁶.

Le film de Morrison nous invite à penser l'inévitable (la disparition, symbolisée par la désintégration progressive de la pellicule) et le non-sens (lutter contre la mort) afin d'y trouver malgré tout du sens.

Decasia pourrait apparaître, au premier abord, comme un film nihiliste dans lequel nous ne pouvons donner un sens à la mort, inévitable et universelle. Comme si le fatalisme de la disparition finale nous plongeait dans un cercle fermé sans issue. La « brise imaginaire » qui souffle sur toutes les images d'archives de *Decasia* nous laisse imaginer que tous les éléments qui s'y trouvent (pellicule, manège, avion, enfants, miniers, etc.) sont atteints par un ailleurs, par un *vent* de mort. Ainsi, nous voyons au début de *Decasia* des pellicules qui viennent d'être fabriquées¹⁷⁷, mais qui subissent déjà, ironiquement, l'entropie du temps, puisque la matière au sein de laquelle nous les voyons se trouve endommagée. Par ailleurs, ces pellicules évoquent la condition même de l'image d'archives et, par extension, du film de Morrison, qui finira par se

¹⁷⁶ Vladimir Jankélévitch. 2003. *Penser la mort?* Paris : L. Levi, p. 40.

¹⁷⁷ *Decasia* [00:00:39].

décomposer et mourir. Mais voir des pellicules se construire continuellement dans une usine constitue sans doute une forme de résistance – peut-être futile – face à la décomposition et à la mort. Cette brise imaginaire nous invite à lire essentiellement de la même manière les autres photogrammes. Ces tiseuses et ces manèges qui ne tournent qu'en rond sont attaqués par une Faucheuse qui peut arrêter à tout moment leur mouvement répétitif¹⁷⁸. Ces deux ouvriers qui sortent apeurés de l'eau¹⁷⁹ croient pouvoir fuir la mort, mais ils ne font que la « ralentir » pour un moment, tout comme ces miniers qui sauvent leurs camarades coincés dans les mines¹⁸⁰. Ces enfants qui se dirigent vers un baptême peuvent-ils obtenir le salut, la transcendance au-delà de la mort¹⁸¹? La musique funèbre et ce vent fatidique amenant la moisissure et la désintégration semblent montrer que la mort ne les épargnera pas. Lorsque nous voyons ce pugiliste qui combat désormais la décomposition de la matière¹⁸², nous ne pouvons qu'imaginer celui-ci se faire avaler tout entier dans un avenir proche. Cet avion qui tombe au combat¹⁸³, est-ce la modernité qui tente de conquérir la mort et qui ne fait au fond que sombrer plus violemment ? Est-ce une évocation allégorique d'Icare volant trop haut, trop près du soleil et qui chute après d'être brûlé les ailes ? Ce sont donc autant d'éléments qui semblent vouloir déjouer la mort, la conquérir ou la ralentir, comme Sisyphe l'a tenté contre Thanatos. Et *Decasia*, c'est peut-être Thanatos lui-même; nous voyons d'ailleurs un plan montrant des papillons¹⁸⁴, souvent associés à Thanatos comme un emblème de l'espoir d'une autre vie¹⁸⁵. Dans le récit de Sisyphe, la Mort vaine toujours et Sisyphe est puni par les Dieux; pourtant, dans *Decasia*, ce cercle fermé n'en est peut-être pas un.

¹⁷⁸ Ibid., [00 :17 :44] et [00 :20 :19].

¹⁷⁹ Ibid., [00 :17 :00].

¹⁸⁰ Ibid., [00 :35 :28].

¹⁸¹ Ibid., [00 :13 :00]

¹⁸² Ibid., [00 :36 :00]

¹⁸³ Ibid., [00 :50 :49]

¹⁸⁴ Ibid., [00 :07 :37]

¹⁸⁵ Pierre Commelin. 1994. *Mythologie grecque et romaine*. Paris : Presses pocket. p. 237.

Étrangement, cette brise imaginaire qui balaie le pugiliste évoque bel et bien la survivance de cette figure – Habib relevait la survivance des figures de pugilistes de Muybridge à Chaplin –, et, en même temps la survivance d'une lutte, d'une formule de pathos qui se perpétue depuis l'Antiquité, comme l'a noté Aby Warburg. Ainsi, cette lutte, cette *image-combat*, ce pathos ne meurt pas et se perpétue comme un cycle sans fin par sa survivance. Certes, dans le film de Morrison, la brise imaginaire de la mort atteint le pugiliste, mais en même temps, ce dernier se bat contre ce vent. Or, si la lutte ne cesse pas, qu'elle revient toujours comme un mouvement cyclique infini et qu'elle survit malgré elle contre la mort et sa finalité, Morrison propose une autre manière de s'orienter par rapport à la mort.

4.2.4. Image-danse

C'est par la figure du derviche que je parlerai de l'« image-danse ». Il est possible d'en faire la lecture suivante : ces derviches qui reviennent inlassablement viennent faire corps avec la mort, embrassant ce mouvement cyclique et *dansant* perpétuellement *avec* elle, *en* elle. En ce sens, cette figure ne lutte pas contre la mort et ne se bat pas contre le vent du temps. Elle danse plutôt avec l'irréversibilité du devenir et de son issue fatale. À priori, en faisant corps avec ce mouvement cyclique, ne pouvons-nous pas avoir également l'impression que les derviches ne cesseront jamais de tourner?

Le châtiment que doit subir Sisyphe ressemble à celui des derviches : il est condamné à rouler éternellement une grosse roche sur le haut d'une montagne. Cette dernière, parvenue au sommet, ne fait que descendre de nouveau par son poids et Sisyphe continue à la remonter. Albert Camus, dans *Le Mythe de Sisyphe* (1942) commente ce châtiment : « [Les dieux] avaient pensé avec quelque raison qu'il n'est pas de

punition plus terrible que le travail inutile et sans espoir¹⁸⁶. » Les mêmes photogrammes du derviche qui ouvrent et ferment le film rappellent cet aspect cyclique comme s'ils bouclaient le film en eux, à l'infini – comme Sisyphe qui doit inlassablement remonter sa roche. Le derviche semble donc prisonnier de son propre mouvement, condamné à tourner sur lui-même, à englober toutes les passions futiles, à tourner sans espoir de transcendance. Pourtant, ce cercle inévitable – ce cycle de la vie et de la mort – ne s'exprime pas comme une chose fermée. Il agit avant tout dans un *devenir*. Chaque visionnement d'un film, tel que l'aurait dit Cherchi Usai, ne sera jamais pareil – chaque répétition est une différence. Cette différence implique une expérience du temps que Morrison a rendu sensible par la matière même. Faire corps avec la mort et avec ce mouvement cyclique amène donc une conscience : conscience de cette répétition sans fin, conscience du temps, conscience de la vie et de la mort. Et c'est cela précisément que Camus reconnaît chez Sisyphe, lorsqu'il décrit le moment où celui-ci prend conscience de son existence, alors qu'il redescend de la montagne pour repousser une énième fois son lourd rocher (notez également ce visage qui *devient* roche, qui devient le labeur de son travail) :

C'est pendant ce retour, cette pause, que Sisyphe m'intéresse. *Un visage qui peine si près des pierres et déjà pierre lui-même!*¹⁸⁷ Je vois cet homme redescendre d'un pas lourd, mais égal vers le tourment dont il ne connaîtra pas la fin. Cette heure qui est comme une respiration et qui revient aussi sûrement que son malheur, cette heure est celle de la conscience. À chacun de ces instants, où il quitte les sommets et s'enfonce peu à peu vers les tanières des Dieux, il est supérieur à son destin. Il est plus fort que son rocher. Si ce mythe est tragique, c'est que son héros est conscient¹⁸⁸.

Camus ajoute que c'est cette conscience qui rend son existence absurde en un labeur heureux comme si son destin lui appartenait : « Son destin lui appartient. Son rocher est sa chose¹⁸⁹. » Si *Decasia* amène cette conscience, conscience du devenir de l'être, conscience que le destin nous appartient, elle la fait exister aussi dans le côtoiement de l'angoisse de la mort. Jankélévitch précise une pensée similaire de cette angoisse :

¹⁸⁶ Albert Camus. 2005. *Le mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde*. Paris : Gallimard, p. 163.

¹⁸⁷ C'est l'auteur du mémoire qui souligne.

¹⁸⁸ Albert Camus. 2005. *Le mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde*. Paris : Gallimard, p. 165.

¹⁸⁹ Ibid., p. 167.

[L'homme] ne peut pas s'empêcher de survoler son propre devenir. Il ne peut pas s'empêcher tôt ou tard de remesurer la piste étalonnée de l'existence, ce qu'il a déjà vécu et ce qui lui reste à vivre. [...] Cela vient de ce que l'homme n'est pas seulement un être qui est, mais qui prend conscience qu'il est. Il survole son devenir et il ne peut pas faire autrement parce qu'il a une conscience pour prendre conscience. Lorsqu'on survole son devenir en même temps qu'on est dedans, alors la collision engendre l'angoisse de la mort¹⁹⁰.

Toutes les figures de *Decasia* évoquent des corps qui s'inscrivent dans un devenir par la matière dans laquelle elles se trouvent. Cette matière, organique, nous amène la conscience de notre propre existence. C'est alors, du même coup, une collision qui engendre l'angoisse de la mort. Morrison parvient en même temps à nous offrir une manière de nous orienter dans cette angoisse : parmi toutes ces luttes passionnelles contre la mort, comme Sisyphe déjouant la mort avant d'être finalement puni, il faut faire corps avec la mort qui nous côtoie, tout en *dansant* inlassablement avec son cycle. Danser *avec* la mort, c'est ainsi la solution morrisonienne à la lutte, à l'image-combat qu'évoquait Habib, pour en faire une image-danse.

4.2.5. Le rituel du serpent-pellicule

Morrison a reproduit trois fois des images de pellicule en décomposition sur une nouvelle bobine de film afin de donner cette impression de ralenti. On pourrait voir en *Decasia* un long serpent fait à partir d'images de plusieurs vieux serpents. Mais ce film donne surtout l'impression d'un corps (la bobine de film) qui tente de maîtriser d'autres corps pris dans le chaos en se composant de leurs morceaux. Ce corps est organique et pathétique tout comme les images d'archives en décomposition que Morrison rephotographie. De plus, ce nouveau corps installe non seulement son propre rythme en ralentissant les photogrammes rouillés (en reproduisant trois fois le même photogramme), mais il les transforme en de nouvelles images. D'abord, les images d'archives se conjuguent dans un nouveau réseau, un nouveau corps, qui leur

¹⁹⁰ Vladimir Jankélévitch. 2003. *Penser la mort?* Paris : L. Levi, p. 23.

permet désormais de s'exprimer, en les révélant. Puis, les éloquentes traces de décomposition renvoient à la nature organique de la pellicule, évoquant autant les « anciens » corps organiques d'où proviennent les images d'archives que le « nouveau » corps organique dans lequel elles se trouvent. Ce corps qui se rythme aux images en décomposition, c'est une « causalité dansée ». L'image-danse que nous avons évoquée plus tôt se projette de la représentation vers le monde et vers celui du spectateur par cette causalité dansée.

Nous avons dit plus tôt (chapitre 2) que Warburg nomme « causalité dansée¹⁹¹ » une manière d'évoquer une réponse à ces douloureuses questions du pourquoi des choses : « Au caractère incompréhensible des phénomènes naturels, l'Indien oppose sa volonté de comprendre en se transformant personnellement, en *devenant lui-même cette cause des choses*¹⁹². Instinctivement, il se constitue en cause de l'enchaînement inexpliqué, qu'il rend aussi compréhensible et aussi visible que possible¹⁹³. » La matière filmique – comme un corps – qui englobe ces fragments d'images en décomposition, est une autre manière de devenir cette cause des choses. Nous avons également dit que la pellicule évoque la forme serpentine. Warburg voit le serpent dans le rituel qui lui est associé comme un symbole qu'il faut s'approprier vivant. Chez les Indiens pueblos, Warburg note un aspect commun entre l'éclair et le serpent : c'est « leur forme, leur mouvement mystérieux, sans point de départ ou d'arrivée manifeste, leur caractère dangereux¹⁹⁴ ». Pour déterminer des phénomènes qu'ils ne peuvent saisir – obtenir de la pluie et des éclairs, par exemple –, les Indiens doivent attraper les serpents les plus dangereux – façon de dire qu'ils peuvent les comprendre en les *saisissant* à mains nues et en les mettant dans leur bouche – pour

¹⁹¹ Aby Warburg. Le rituel du serpent [1923]. Dans Aby Warburg, Joseph Leo Koerner, Fritz Saxl. *Le rituel du serpent : récit d'un voyage en pays pueblo*. Paris : Macula, 2003, p. 126.

¹⁹² C'est l'auteur du mémoire qui souligne.

¹⁹³ Aby Warburg. Le rituel du serpent [1923]. Dans Aby Warburg, Joseph Leo Koerner, Fritz Saxl. *Le rituel du serpent : récit d'un voyage en pays pueblo*. Paris : Macula, 2003, p. 126.

¹⁹⁴ Philippe-Alain Michaud. 2012. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris : Éditions Macula, p. 283.

ensuite les relâcher. Dans *Decasia*, la pellicule, en étant par sa nature organique une matière du temps, répond également aux questions que renvoie le symbole du serpent. En devenant un corps organique, *Decasia* s'approprie les images d'archives en décomposition. Puis, à son tour, il devient lui-même une matière sensible – et même un symbole, un serpent – de « cette destruction élémentaire, à la mort et à la souffrance du monde¹⁹⁵ ».

Decasia, comme *Fantasia* (le film d'animation de 1940 des studios Disney), est une célébration. Remis en contexte, le film se déroule comme un rituel. En performance *live*, un orchestre joue la symphonie funèbre de Michael Gordon. La musique inquiète et angoisse : c'est un « *death trip* » tel que le conçoit un critique¹⁹⁶. Si nous disions que c'est une symphonie funèbre inquiétante et angoissante, c'est précisément parce que la musique se joue entièrement sur une clé (plus ou moins officielle) de la mort¹⁹⁷ : la clé de *si* bémol mineur (*b flat minor*). Des images viennent « rythmer » en incarnant la mort comme des pleureuses¹⁹⁸. Les spectateurs assistent donc à un cortège funéraire à travers lequel la mort s'offre en spectacle comme une *attraction*. Une telle attraction ne vient toutefois pas familiariser ou domestiquer la mort comme un simulacre. Pour Jankélévitch, cela aurait été une manière de « frivolisier » la mort¹⁹⁹. L'attraction qu'exécute *Decasia* intervient sur les sens et le corps.

¹⁹⁵ Aby Warburg. Le rituel du serpent [1923]. Dans Aby Warburg, Joseph Leo Koerner, Fritz Saxl. *Le rituel du serpent : récit d'un voyage en pays pueblo*. Paris : Macula, 2003, p. 126.

¹⁹⁶ Jonathan Jones. 2003. Ghost World. Dans *The Guardian*. Consulté le 30 mars 2015.

<https://www.theguardian.com/film/2003/sep/26/art>.

¹⁹⁷ Rita Steblin notera dans son ouvrage les différentes significations de la clé de *si* bémol mineur : « *mourful songs* [p.38] », « *A quaint creature, often dressed in the garment of night* [p. 122] », « *indicates discontent and grumbling* [p. 163] », « *ill humour, grumbling, night* [p. 170] » ou encore « *express deep feelings of pain, dread and horror* [p. 179] ». Dans Rita Steblin. 1987. *A History of Key Characteristics in the 18th and Early 19th Centuries*. Ann Arbor : Mich. University Microfilms International, 396 p.

¹⁹⁸ Initialement, les images se sont greffées pour la composition de Michael Gordon et non l'inverse.

¹⁹⁹ Vladimir Jankélévitch. 2003. *Penser la mort?* Paris : L. Levi, p.51.

C'est dire que *Decasia* s'apparente à ce rituel du serpent. Pour comprendre quelque chose d'invivable comme la mort et qui ne peut même pas s'offrir comme une expérience²⁰⁰, il faut faire corps avec celle-ci. Tout comme Sisyphe qui prend conscience en faisant corps avec sa roche et son labeur. La dialectique installée des images d'archives en décomposition par leur provenance organique vers le nouvel organisme dans lequel elles se trouvent se projette vers le corps même du spectateur. Puis, ce sont tous les moyens d'attractions – la musique, la matière en décomposition, le montage – qui parviennent à s'exprimer sur le corps tout en nous faisant *penser la mort*. Surtout, les figures au sein des images d'archives, qui se dissolvent sous une avalanche de traces laissées par le temps, font penser à des corps qui épousent l'émulsion de la pellicule – formant ainsi une « nouvelle » image qui semble, dans un premier temps, combiner et dialectiser la nouvelle intrigue et l'ancienne, et dans un deuxième temps, *faire-image*. Par exemple, métaphoriquement, les derviches tourneurs dans *Decasia* suscitent une causalité dansée par cette volonté de *devenir eux-mêmes cette cause des choses* en tournant, dansant, inlassablement, avec la matière. Ensemble, le derviche et la matière deviennent une image. La figure du derviche danse, au fond, avec le serpent en se l'accaparant. En faisant corps avec la matière en décomposition, en faisant de la matière un symbolisme incarné dans le réel, le film de Morrison utilise la matière, se l'approprie, pour en faire un symbolisme dans l'ordre de la pensée.

4.2.6. *Dancing Decay* (2014)

Dancing Decay (2014) pourrait être la traduction littérale de cette « danse avec le temps qui tue ». Ici, pas de montage dialectique avec un derviche qui entoure de sa

²⁰⁰ Pour Jankélévitch, la mort ne peut pas être vécue comme une expérience.

danse les manifestations de la décomposition et les différentes luttes pour échapper à la mort. C'est, ni plus ni moins, une danse avec le temps.

Dancing Decay ne dure que 30 secondes. Il n'y a aucun générique, aucun son ni musique et aucune modification. C'est un simple segment de pellicule nitrates que Morrison nous offre sur le web, sur ses comptes *Vimeo* et *Youtube*. Une femme et un homme dansent. La particularité de ce fragment prélevé au hasard du temps se situe dans l'étrange beauté de cette danse exécutée avec le mystérieux hasard de l'émulsion. À une seconde de la séquence, alors que la danse se déroule déjà, apparaît quelque chose d'imprévu : une logorrhée de cavités du temps s'est déposée sur le nitrates et dilue le couple dans une partition musicale inattendue. Mais, dès lors que s'achève leur danse, la décomposition pourtant extraordinairement avancée s'évanouit. Comment devons-nous lire cette danse désormais prise avec l'émulsion de la pellicule ? Pour y parvenir, il faut relever tous les nuances et détails de cette nouvelle apparition. Alors que généralement, la musique chez Morrison nous guide dans la lecture de ses films, ici, nous ne pouvons nous fier qu'à l'image et au titre évocateur. *Dancing Decay*, est-ce « danser la décomposition », « la décomposition qui danse » ? Il y a, sans doute, la tentative par la danse de ne pas conquérir le temps – ni de survivre au temps – qui les engouffre continuellement. Nous pouvons donc y lire une harmonie se glissant entre le temps de la pellicule et la danse. Si nous disons que le couple ne semble pas lutter, c'est parce que leur danse ressemble plutôt à une chorégraphie heureuse, dans leur manière de la terminer face à la caméra : ils acquiescent et saluent le public à la fin (à la caméra précisément). Un important trait narratif à noter est l'étrange apport de l'émulsion : ce n'est que dans la première seconde, en ouverture, et la dernière seconde, à la fin de la séquence, quand le couple termine sa danse, que l'image nous paraît *propre*, c'est-à-dire que la pellicule décomposée se fait étonnamment absente. Ainsi, c'est précisément par la chorégraphie que la décomposition vient s'inscrire dans le film, car dès que la danse se termine, la décomposition se dissipe mystérieusement. De cette manière, cette

chorégraphie, mélangée aux péripéties du temps, devient tout autre : une improvisation. Ils ne dansent plus une chorégraphie travaillée, prévue, composée : ils dansent avec l'imprévu. Ils *dansent le temps*. En ce sens, ils ne fuient pas le temps ni ne lui imposent une chorégraphie. Ils s'embrasent et s'embrassent avec lui.

En somme, une lecture inédite s'offre à nous par le recueillement de ce bout de pellicule qui se *projette* de nouveau : la chorégraphie, prise à un moment où elle est désormais rythmée par le mouvement du temps, semble dorénavant se métamorphoser avec lui, comme si elle y prenait entièrement corps. Il n'y a aucun signe de lutte. Ce n'est qu'une *danse avec le temps qui tue* ; c'est une chorégraphie inattendue rythmée avec la matière du temps.

4.3. *Spark of Being* (2010) : la danse du numérique

4.3.1. Création d'un corps

L'originalité de *Spark of Being*, métrage de 68 minutes réalisé en 2010 et accompagné d'une musique de Dave Douglas, consiste à aborder l'ensemble d'un collage d'images d'archives diverses comme la création d'un *corps vivant*. Adaptant librement le *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, Morrison fait de la créature du Dr. Frankenstein un film dans lequel des images d'archives décomposées – mortes, moisies, oubliées, inutiles – rappellent les morceaux épars de corps morts du monstre original : « *The film itself is the Creature*²⁰¹. »

²⁰¹ Entrevue avec Bill Morrison. IndieWire. 2011. « The 2011 AFI Fest Filmmakers | Bill Morrison Reveals the “Spark of Being” ». Consulté le 10 novembre 2016.
<http://www.indiewire.com/2011/11/the-2011-afi-fest-filmmakers-bill-morrison-reveals-the-spark-of-being-51313/>.

Spark of Being est composé de 12 segments titrés qui rappellent sommairement l'intrigue du roman de Shelley, ainsi que d'un court prologue : (en ordre) *Prologue*, *The Traveler's Story*, *A Promising Student*, *The Doctor's Creation*, *The Creature Watches*, *The Creature's Education*, *Observations Of Romantic Love*, *The Doctor's Wedding*, *The Creature In Society*, *The Creature Confronts His Creator*, *The Doctor Flees*, *The Creature's Pursuit*. Chaque segment est composé de diverses images d'archives éparses.

L'acte d'engendrer une créature vivante rappelle les grands mythes de la création de l'homme, que ce soit la *Genèse* dans la Bible ou l'histoire de Prométhée – le Titan qui a créé l'homme à partir de fragments de la Terre. Le roman de Shelley a un deuxième titre qui se rattache bien sûr au Titan : *The Modern Prometheus*. Dans le mythe original, à la différence du film de Morrison et du roman de Shelley, Prométhée ne crée pas un monstre repoussant à partir de morceaux en décrépitude – ou d'images en décomposition ; sa créature – l'homme –, façonnée à l'image des dieux, vient de la Terre même. Ainsi, chez Shelley, Prométhée prend donc un aspect moderne qui le distancie de l'original, mais qui l'évoque en même temps. Morrison, tirant son film de *Frankenstein*, produit également une nouvelle lecture à partir du moderne Prométhée de Shelley. Pour comprendre la créature de Morrison, l'analyse élucidera dans un premier temps la figure de Prométhée, entre le mythe gréco-romain, le moderne Prométhée de Shelley et le créateur dans *Spark of Being*. L'analyse du roman *Frankenstein* et du mythe de Prométhée se fera en grande partie à partir d'un texte²⁰² de Roger Bozzetto intitulé « De Prométhée à *Frankenstein* (1999) ». Ce texte, qui s'interroge sur ce que Shelley qualifie de moderne dans son personnage, à partir de la figure mythique gréco-romaine, fera le pont avec la créature de Morrison.

²⁰² Texte d'un intérêt indéniable que Jean-François Chassay aura repris dans son anthologie. Jean-François Chassay. 2010. *Imaginaire de l'être artificiel*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 238 p.

Dans un deuxième temps, nous tenterons de définir les particularités de la créature de Morrison dans *Spark of Being* ainsi que les différentes problématiques qui y sont reliées. Nous constaterons que la créature est en fait un *corps numérique*. Finalement, dans la troisième partie, nous interpréterons la manière dont le film dénoue la dichotomie entre *le corps numérique* et l'organicité de la matière des images d'archives. Nous essayerons alors de comprendre comment la créature numérique de *Spark of Being* danse avec les images d'archives numérisées qui la composent.

4.3.2. Les Prométhées

4.3.2.1. Le moderne Prométhée

Aby Warburg évoque le moderne Prométhée et le moderne Icare, en faisant allusion à Franklin et les frères Wright, comme étant « les destructeurs fatidiques de la notion de distance, destruction qui menace de reconduire la planète au chaos²⁰³ ». L'homme moderne – de l'époque de Warburg – ne craint plus le serpent. Il le tue. L'ère du positivisme détruit les pensées mythique et symbolique en les remplaçant par la raison. C'est la connaissance de la nature née du mythe, qui a péniblement construit un espace de contemplation devenu espace de pensée, qui se fait tout d'un coup renverser par la civilisation de l'âge mécanique. La domestication des énergies – le paratonnerre de Franklin – et l'effacement des distances – les avions et les ballons dirigeables des Wright – ont créé une civilisation qui a rompu avec le paganisme. L'instrumentalisation de la nature rationalise toutes les connaissances naturelles. De cette manière, la domestication des phénomènes vient s'opposer à une connaissance dans laquelle les peurs primitives reliaient l'homme à l'impénétrabilité des phénomènes. Tel que mentionné par Philippe-Alain Michaud via Warburg, « les

²⁰³ Aby Warburg. Le rituel du serpent [1923]. Dans Aby Warburg, Joseph Leo Koerner, Fritz Saxl. *Le rituel du serpent : récit d'un voyage en pays pueblo*. Paris : Macula, 2003, p. 133.

peurs primitives ne s'opposent pas à la connaissance, mais au désenchantement du monde que l'historien de l'art diagnostique comme le signe définitif de l'instrumentalisation de la nature²⁰⁴ ». Elles permettent à l'homme d'entretenir par la pensée mythique et symbolique une relation *spirituelle* avec son environnement, relation d'espace qui est détruite par la communication électrique instantanée.

Warburg, en rappelant deux figures mythiques – Prométhée et Icare –, instaure un renversement de paradigme, passant de la pensée mythique et symbolique aux « clichés » positivistes et progressistes qu'installent les *modernes* Prométhée et Icare – Franklin et les frères Wright. Il existe en effet chez ces deux figures un aspect symbolique de la connaissance et de la conquête. Prométhée, créant l'homme avec de la terre, rappelons-le, dérobe le feu du royaume de Zeus pour les offrir à l'homme démun²⁰⁵. C'est par ce feu – comme une énergie, une puissance, une force de création – que l'homme pourra construire les merveilles du monde. Mais c'est à ses dépens que Prométhée fait ce don aux hommes. Zeus l'enchaîne à une falaise sur laquelle un aigle dévore son foie pour l'éternité. Icare, quant à lui, tente de fuir le labyrinthe construit par son père Dédale. Sachant qu'il ne pourrait sortir du labyrinthe ni fuir par la mer, Dédale offre des ailes à son fils, en lui recommandant de ne pas trop s'approcher du soleil ni de la mer. Icare, obnubilé par le pouvoir que lui donnent ses ailes, monte toujours plus haut, malgré les interdits du père, jusqu'à voler trop près du soleil. Ses ailes prennent feu et il chute des cieux pour mourir dans la mer. Pour Warburg, le moderne Prométhée n'a plus peur des Dieux. Il a domestiqué Zeus et a instrumentalisé l'énergie. Il contrôle les foudres des cieux et il est capable de capturer l'énergie de la nature. Le moderne Icare a quant à lui détruit toute notion de distance. Il est parvenu à exaucer le rêve pulsionnel d'Icare, à effacer les interdictions du père, pour conquérir l'espace – les mers et les cieux – et à s'approcher toujours

²⁰⁴ Philippe-Alain Michaud. 2012. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris : Éditions Macula, p. 242.

²⁰⁵ Tous les mythes gréco-romains sont repris d'Annie Collognat (dir) *Dictionnaire de la mythologie gréco-romaine*. Paris, Omnibus, 2012, 1003 p.

plus haut sans craindre le soleil. Le moderne Icare brise les notions d'espace, ignore les sages conseils du père, ne brûlera plus ses ailes et ne chutera plus vers sa mort.

C'est donc à travers le remploi des images d'archives que Morrison fait une relecture de la modernité de Prométhée²⁰⁶. En faisant chuter le moderne Prométhée, *Spark of Being* de Morrison permet de renouer avec une pensée qui relève de la possibilité d'un espace de contemplation érigeant un espace de pensée, car c'est en faisant corps avec la matière et avec ses images que l'homme entretiendra de nouveau une relation avec la connaissance et l'espace. Nous analyserons donc *Spark of Being* en constatant où se loge le « nouveau » moderne Prométhée établi par Morrison.

4.3.2.2. Entre Prométhée et Frankenstein

Le docteur Frankenstein est semblable au moderne Prométhée de Warburg. Le roman de Shelley, dont l'action se déroule dans l'Europe des Lumières, est marqué par le contexte romantique de la fin du XVIII^e siècle. C'est l'aube du positivisme dans lequel on quitte un paradigme pour un autre : du néolithique et la richesse travaillée à partir de la terre vers les débuts de l'ère industrielle. Cela bouleverse une conception du monde pour une autre. Et tout comme l'ère du positivisme risque de reconduire la planète au chaos, dans *Frankenstein*, la raison engendre bel et bien ses premiers symptômes, un monstre : « Alors que le roman gothique critique le sommeil de la raison qui selon Goya « enfante les monstres », ici c'est l'orgueil de la raison sous la forme de la rationalité scientifique qui crée un monstre particulier²⁰⁷. » La créature de Frankenstein est un monstre, un miroir de l'orgueil de son créateur. L'époque des

²⁰⁶ Le moderne Icare concerne le film *Tributes-Pulse* (2011). Nous avons l'impression que *Spark of Being* et *Tributes-Pulse*, sans doute réalisés l'un après l'autre (sortis à une année d'intervalle), élaborent étroitement la thématique de Prométhée et d'Icare.

²⁰⁷ Roger Bozzetto. 1999. De Prométhée à Frankenstein. Dans Jean-François Chassay. 2010. *Imaginaire de l'être artificiel*. Québec : Presses de l'Université du Québec, p. 212.

Lumières a engendré des hommes qui veulent devenir des *prométhées*. C'est « l'exaltation de la capacité démiurgique de l'homme²⁰⁸ ». Des hommes de raison, des hommes de science, des hommes puissants qui veulent contrôler le feu, le créer et le domestiquer. Ce sont des hommes qui veulent à leur tour créer une race d'hommes libres « capables de se passer des anciens dieux comme les Lumières l'avaient imaginé²⁰⁹ ». Pourtant, ce qui naît de ces hommes est un monstre.

Frankenstein apparaît comme une sorte de variation ironique du mythe romantique de Prométhée, le vrai Prométhée a fait l'homme à l'image des dieux, le Prométhée romantique exalte la puissance de l'homme. Frankenstein – un nouveau Prométhée – ne crée qu'une caricature monstrueuse d'homme, et au lieu de l'exaltation devant l'œuvre de la science et le pouvoir de l'homme démiurgique, nous sommes confrontés, avec ce monstre, à l'horreur devant la créature d'un savant fou²¹⁰.

Les créateurs et les démiurges ne sont plus des Titans ou des dieux, mais les hommes de la raison, orgueilleux, « irresponsables et dépassés par leurs créations²¹¹ ». Prométhée, en créant l'homme à partir des fragments de la terre tout en lui donnant le feu afin qu'il puisse lutter contre le destin tragique fixé par les dieux, fait de l'homme une créature libre :

Si le Titan a créé l'homme à partir de matière inerte, c'est que la chose est possible. L'homme aussi peut donc créer la vie, par des moyens à trouver. Cela légitime la quête d'une totale liberté de création et de recherche poétique ou scientifique et une perspective s'ouvre sur la quête du sens de la vie, tragique et romantique à la fois²¹².

Or, le moderne Prométhée ne crée pas des hommes libres, mais un monstre qui s'en prend désormais à son démiurge, à l'idéal des Lumières. Shelley ironise l'idéalisation de la figure de Prométhée de son époque, à ces *prométhées* incapables de voir la dure réalité, incapable de comprendre ce qu'ils créent et les conséquences qui en découlent. Dans le roman, la créature est délaissée dès sa naissance par son créateur. Ce dernier ne lui apprend ni le bien ni le mal et ne lui offre pas non plus une âme sœur alors que dans les mythes judéo-chrétiens et gréco-romains, les dieux et les Titans créent la femme pour l'homme. La créature, encore innocente et née bonne,

²⁰⁸ Ibid., p. 221.

²⁰⁹ Ibid., p. 222.

²¹⁰ Ibid., p. 221.

²¹¹ Ibid., p. 223.

²¹² Ibid., p. 211.

apprend l'idéal des Lumières jusqu'à ce que la réalité la rattrape. Bozzetto cite Jean-Jacques Rousseau : « c'est la société qui pervertit l'homme né bon²¹³. » La créature cherche alors à se venger et provoque la mort de son créateur. C'est contre l'idéalisme des Lumières que le roman de Shelley s'insurge et c'est une révolte contre cet idéal qui est montrée à partir de la créature :

Malgré le rappel de sa bonté originelle, de son désir d'aimer et de trouver des semblables, la créature de Frankenstein apparaît en effet comme la préfiguration du rejeté, de l'exclu, de l'immigré. Elle préfigure l'inhumain déchet de la technique, que génère avec bonne conscience l'économisme ultralibéral dans son désir de mondialisation/uniformisation. La juste révolte de la créature devant l'injustice qui lui est faite est celle des vaincus. Cet échec nous interpelle, comme l'échec de l'idéalisme de Rousseau, et la violence – comme l'échec – de tant de révolutions²¹⁴.

En somme, la créature de Frankenstein est une monstruosité créée par le moderne Prométhée, un monstre de l'idéal des Lumières. Elle bouleverse alors le paradigme du Prométhée gréco-romain. Ce monstre du moderne Prométhée, créé avec des morceaux de corps morts et dont la conscience est née à partir d'une « table rase » – car, comme le premier homme, il ne se souvient pas de ce qu'il était et ne peut avoir conscience de l'époque originelle dont il est issu – est perverti par la réalité de la société dans laquelle il vit. Sa révolte est celle des vaincus de cette époque à l'aube du positivisme.

Ce que nous noterons pour la suite, c'est le changement de paradigme qui s'illustre entre deux *prométhées* : celui du mythe gréco-romain et celui *moderne* de l'époque du positivisme. Où se situe donc le « Prométhée » de Morrison et quel changement de paradigme instaure-t-il dans son film?

²¹³ Ibid., p. 220.

²¹⁴ Ibid., p. 223.

4.3.3. De la numérisation de l'organique

4.3.3.1. Un corps numérique

La créature de *Spark of Being* est façonnée à partir d'images d'archives éparses rongées par le temps, provenant essentiellement des vieux documentaires et des films éducationnels et qui sont désormais dénués de toute utilité – puisqu'elles ne servent plus la fonction à laquelle elles étaient destinées. Elles sont en ce sens des matières inertes et mortes. C'est ainsi que nous pouvons voir la plupart des montages d'images d'archives de Morrison comme la fabrication d'une créature et d'un corps possédant une vie propre. *Spark of Being* est sûrement la version hyperbolique de cette idée. Morrison, en adaptant *Frankenstein*, propose en effet une nouvelle lecture de cette idée de la matière des images d'archives comme un corps. C'est d'abord la réflexion qui est différente. Si *The Film of Her*, par l'idée d'un corps matériel, cherche à comprendre le sens de la création par le emploi d'images d'archives qui agissent comme des matériaux possédant des images-fécondes, *Spark of Being* envisage ce type de création dans un corps, lui, numérique. Cette fois-ci, le emploi s'opère par la numérisation des images d'archives et les questions entourant la création s'illustrent par la figure de Prométhée et sa création.

La différence fondamentale réside dans la nouvelle « matière » que Morrison offre aux images d'archives. Alors que presque tous les films réalisés avant 2006 se diffusaient sur un support analogique – en 35 ou 16 mm – avec l'idée d'un corps organique fait d'images d'archives, *Spark of Being*, sorti en 2010, réutilise les images d'archives en les transposant cette fois-ci vers le support numérique. En cherchant à comprendre le changement de paradigme instauré chez Morrison par rapport au roman de Shelley, nous constatons déjà un certain changement dans la pratique de emploi de Morrison. Ce dernier passe d'une pratique de emploi qui photographie les images d'archives pour les monter sur un support pellicule vers une numérisation des

images d'archives sur un support numérique. En ce sens, l'adaptation de *Frankenstein* est pertinente à cet égard parce que Shelley établit également son roman dans un contexte historique où un ancien paradigme laisse place à l'idéal des Lumières et ses monstres de la raison et de la science. La créature de Morrison est donc un monstre numérique fait à partir d'images d'archives dont certaines en décomposition. Or, si dans *Decasia* (et la plupart des films avant *Spark of Being*), le emploi d'images d'archives conservait un aspect de leur organicité en se retrouvant dans un support organique (la pellicule), *Spark of Being* numérise les images d'archives provenant d'une source analogique vers un support numérique qui semble nier à priori leur matérialité. De cette manière, le changement de paradigme instauré concerne la numérisation d'une source analogique ; d'un « corps » organique vers un corps numérique. Il est important de constater que la musique de Dave Douglas, avec Keystone et DJ Olive, joue sur cette ambivalence analogique et numérique entre l'improvisation jazz à la trompette de Dave Douglas, les arrangements d'instruments acoustiques et électriques des Keystone et la programmation numérique des échantillons de musique de l'ordinateur portable de DJ Olive et ses plaques tournantes.

4.3.3.2. Quand la mort n'est plus

Spark of Being emprunte de manière générale une structure narrative similaire à celle de Shelley en débutant d'abord avec le récit du capitaine Walton, qui assiste sans doute à la mort du Dr. Frankenstein. On poursuit avec l'histoire du docteur jusqu'à la création de la créature. Morrison divise le récit d'apprentissage de la créature en plusieurs parties (*The Creature Watches* à *The Creature In Society*). Le monstre part ensuite à la rencontre de son créateur. Il ne verra finalement que la mort de ce dernier. Finalement, le film se clôt sur un dernier plan dans lequel on imagine une rencontre entre la créature et une figure errante dans un désert un peu mystique.

Le moderne Prométhée chez Shelley est dépassé par sa création. Pour lui, c'est à un monstre qu'il a donné naissance. Le docteur, ne comprenant pas cette chose laide et difforme qu'il a créée, impuissant et voulant l'annihiler, fuit lâchement et « imagine que l'étincelle de vie du monstre va s'éteindre d'elle-même²¹⁵ ». Ce n'est malheureusement pas le cas et Frankenstein devient l'otage de sa propre créature, puis meurt en tentant de la fuir. Le monstre se suicide par la suite, afin de ne laisser aucune progéniture. Or, chez Morrison, si les grandes lignes de la trame narrative sont respectées, elles laissent présager autre chose. Alors que la créature de Frankenstein se dirige vers les montagnes enneigées pour s'ôter la vie en ne laissant aucune descendance, Morrison montre plutôt l'image d'une figure errant dans un désert quasi mystique²¹⁶, comme si, métaphoriquement, la créature numérique (le film) ne pouvait « mourir », ni même « vieillir » en laissant des traces de décomposition. L'auteur affirme d'ailleurs : « *Unlike in Shelley's novel, in "Spark of Being" there is no murderous retribution*²¹⁷. » La créature, comme le film, erre à jamais dans un réseau numérique, dans l'attente de se faire réutiliser tel quel, sans changement – transformation possible seulement dans la volonté de l'utilisateur. En effet, le numérique, comme le note Cherchi Usai, ôte ce que la pellicule permettait : une transformation du support par le temps²¹⁸. La répétition offrait une nouveauté à chaque visionnement dû à l'organicité de la matière. Le support numérique retire malheureusement cette différence dans la répétition. En ce sens, *Spark of Being*, créature numérique, comparée à ses prédécesseurs organiques, ne peut évoquer cette entropie. Il est alors paradoxal de voir des images prises dans l'émulsion de la pellicule alors qu'elles subsistent dans un support numérique qui ne leur permet plus

²¹⁵ Roger Bozzetto. 1999. De Prométhée à Frankenstein. Dans Jean-François Chassay. 2010. *Imaginaire de l'être artificiel*. Québec : Presses de l'Université du Québec, p. 220.

²¹⁶ *Spark of Being* [01 :04 :34]

²¹⁷ Entrevue avec Bill Morrison. IndieWire. 2011. « The 2011 AFI Fest Filmmakers | Bill Morrison Reveals the "*Spark of Being*" ». Consulté le 10 novembre 2016.

<http://www.indiewire.com/2011/11/the-2011-afi-fest-filmmakers-bill-morrison-reveals-the-spark-of-being-51313/>.

²¹⁸ Paolo Cherchi Usai. 2001. *The Death of Cinema: History, Cultural Memory, and the Digital Dark Age*. London: BFI Pub, p. 18.

de se décomposer. Une image numérique ne peut pas *vraiment* se détériorer. Ce ne sont que des données numériques²¹⁹. Elle ne peut pas non plus offrir une image dont l'essence porte à croire à une mort imminente. Soit l'image existe, soit elle n'existe pas parce qu'une erreur s'est immiscée dans les codes ou parce que la machine lisant l'image ne parvient pas à la déchiffrer. L'image n'a pas non plus une présence réelle et organique comme une image sur une pellicule qui atteste de son existence. Sur une pellicule, nous pouvons encore voir l'image. Le support numérique, l'objet en tant que tel qui contient les données de l'image ne la montre pas : il faut la décoder avec une machine pour la voir. C'est la trace organique de l'image qui est perdue.

L'ère du positivisme que craint Warburg, la domestication de l'énergie du moderne Prométhée, est relative au désenchantement du monde, à son rapport avec la nature. L'image d'archives devenant numérique ne constate plus la mort et perd son lien avec les phénomènes naturels. C'est la mort qui est domestiquée. De plus, c'est en même temps l'*aura* qui se perd et la *trace* organique de la matière qui sont remises en question. Walter Benjamin décrit la *trace* et l'*aura* en ces termes :

La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée.
L'*aura* est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace, nous nous emparons de la chose; avec l'*aura*, c'est elle qui rend maîtresse de nous²²⁰.

Chez Benjamin, l'effacement de la distance, alors que cette distance est nécessaire à notre perception du monde naturel, contribue à la perte de l'*aura*²²¹. Pour Paul Virilio, cité par Lev Manovich, l'information numérique détruit également la notion de distance puisque si les données numériques peuvent se transmettre d'un point à l'autre – peu importe la distance – avec la même économie de temps, la distance n'a plus de sens²²². Ainsi, puisque le nouveau Prométhée immortalise les images en données numériques, l'attrait organique de la pellicule, son *aura*, est perdu. Les

²¹⁹ Lev Manovich. 2001. *The language of new media*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, p. 28.

²²⁰ Walter Benjamin. 1989. *Paris, capitale du XIXe siècle*. Paris: Cerf. p. 464.

²²¹ Ibid.

²²² Lev Manovich. 2001. *The language of new media*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, p. 172.

images d'archives traduites en codes binaires (des 0 et 1) ne peuvent pas non plus vieillir. Elles sont immortelles tant et aussi longtemps que le support permettant de les lire est possible. André Habib note également que les traces matérielles de la pellicule sont visibles et que ses effets rendent sensible notre rapport au temps tandis que la « culture digitale » nivelle toutes les traces du temps au présent. Il conclut en suggérant que « si un DVD se corrompt, il devient technologiquement obsolète, inutilisable, illisible... il ne tombera pas en ruines²²³ ». Le nouveau Prométhée crée exactement une créature à l'image des dieux jusque dans son immortalité. Le bouleversement paradigmatique du roman de Shelley se répercute dans le film de Morrison. Shelley crée une créature avec les morts d'un autre temps en leur donnant une nouvelle conscience et de nouveaux idéaux de l'époque des Lumières. Morrison fait pareil. Il réutilise des images d'archives de la pellicule en les introduisant dans un nouveau support qu'est le numérique. Ce support numérique, Lev Manovich l'appelle par ailleurs « *new media* » : « *All existing media are translated into numerical data accessible for the computer. The result : graphics, moving images, sounds, shapes, spaces, and texts become computable, that is, simply sets of computer data. In short, media become new media*²²⁴. » Morrison passe donc d'un « *media* » vers le « *new media* ». Ce faisant, Morrison détruit en même temps l'*aura* de la matière que *Decasia* a érigée. Pourtant, si la mort est domestiquée par le support numérique, comment s'effectue par exemple la danse du serpent dans un contexte où le numérique semble briser le lien avec la nature et le vivant? Comment ce film peut exercer une appropriation du vivant pour en devenir la représentation de la cause? Comment peut-il engendrer, malgré tout, les peurs primitives relatives à la mort alors que la rationalité du numérique construite par des codes et des algorithmes – signes de l'instrumentalisation de la nature – annule l'*aura* unique de la matière et de sa trace? Autrement dit, comment *faire-corps* avec le numérique? Où se trouve cette

²²³ André Habib. 2008. Le temps décomposé : cinéma et imaginaire de la ruine. *Thèse de doctorat*. Montréal, Université de Montréal, p. 32.

²²⁴ Lev Manovich. 2001. *The language of new media*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, p. 25.

étincelle de la vie, de l'être, ce « *spark* » of *being* dans les images d'archives numérisées?

4.3.3.3. Révolte des « médias »

Nous avons dit plus tôt que le monstre du moderne Prométhée chez Shelley est créé avec des morceaux de corps morts, que sa conscience est née à partir d'une « table rase », qu'il est né « bon », mais que la réalité de la société dans laquelle il vit le pervertit. Sa révolte est donc celle des vaincus de cette époque à l'aube du positivisme. Morrison reprend dans son film la même formule. Son « monstre » est construit avec des images d'archives en lambeaux. Son corps numérique est également né d'une « table rase » en ne possédant pas un passé. Tel que dit par Cherchi Usai, l'ontologie du film, c'est la possibilité de l'histoire du cinéma par sa transformation et c'est en même temps la possibilité d'évoquer son passé²²⁵. Le numérique ne le permet pas. Ainsi, l'adaptation du roman de Shelley chez Morrison illustre cette conscience qui ne possède pas de passé à partir du corps numérique. Pourtant, quelle réalité de la société finit par pervertir le monstre de Morrison? Pour qui le monstre de Morrison se révolte-t-il?

La créature de Morrison se situe dans une zone ambiguë, entre l'organicité des images d'archives et le support numérique. Ce qui le pervertit, c'est son corps essentiellement numérique qui ne parvient pas à refléter l'organicité des images dont il est l'hôte. En étant une créature bâtie à partir d'images d'archives, en montrant également la décomposition de la matière, le corps numérique de la créature semble s'opposer et trahir l'essence organique de ce qu'il montre. L'aura se perd et c'est également, tel que l'a noté Warburg, un cas d'instrumentalisation de la nature. Par

²²⁵ Paolo Cherchi Usai. 2001. *The Death of Cinema: History, Cultural Memory, and the Digital Dark Age*. London: BFI Pub, p. 18.

ailleurs, nous pouvons voir une réflexion sur la restauration et la préservation par numérisation des images d'archives. L'ambiguïté du monstre de Morrison réside dans ce décalage. Car, si le numérique pervertit le monstre né « bon » comme dans la créature de Shelley, c'est que ce « nouveau média » n'est pas essentiellement « mauvais ». Chez Shelley, c'est l'irresponsabilité du créateur, Frankenstein, qui, par les idéaux de son époque, crée un monstre. Chez Morrison, c'est aussi le créateur, par les idéaux du « nouveau média », qui, par son irresponsabilité, peut engendrer un monstre. Nous supposons ici que le monstre créé par un créateur irresponsable de l'ère des nouveaux médias est celui qui ne « comprend » pas l'« essence » des images d'archives. Ou encore, si la créature de Shelley est un monstre né de la raison de l'époque des Lumières, celle de Morrison est un monstre né de l'algorithme, des bases de données de l'ère numérique.

Morrison, en suggérant métaphoriquement son film comme une créature numérique construite à partir d'images d'archives, montre des images qui semblent communiquer directement avec sa créature. Ainsi, la créature « côtoie » par exemple à travers *Spark of Being* les images qui la composent comme s'il s'agissait de son apprentissage. Pourtant, la créature n'a pas l'impression d'y faire partie « essentiellement », c'est-à-dire que son corps numérique trahit sa présence au sein des images d'archives. Nous voyons par exemple une séquence très évocatrice qui se répète deux fois – dans les premiers plans du film et à la 47^e minute du film²²⁶ – au sein de laquelle un groupement de citoyens regarde directement d'un air méfiant une caméra de l'époque qui le capte. Le glissement de sens au sein de *Spark of Being* suppose désormais une image dans laquelle des personnes « dévisagent » la créature comme si elle était un corps étranger qui les regarde. Tout comme dans le récit de Shelley, la créature de Morrison cherchera à retrouver son créateur pour se révolter. Nous voyons la mort d'un matelot dans le deuxième segment juste après le court

²²⁶ *Spark of Being*, respectivement [00:00:42] et [00:47:33].

prologue et avant la toute fin du film²²⁷ : nous avons envie de lire que ce matelot est la figure du créateur qui est mort sans pouvoir donner de réponse « existentielle » à sa créature. Or, la révolte de la créature de Morrison, c'est celles des vaincus, plus précisément, celle des images d'archives. Contre quoi se révolteraient les images d'archives? Sans nous plonger dans l'immense littérature concernant le « nouveau média » et tous les enjeux et problématiques qui entourent le changement de paradigme entre la pellicule et le numérique, nous circonscrivons notre interprétation sur la manière dont *Spark of Being* rend compte de la matière au sein du numérique. Ainsi, c'est contre les créateurs du « nouveau média » qui numérisent les images d'archives sans rendre compte de leur nature organique et de leur aura. Suivant le fil de notre interprétation, la créature numérique de Morrison, habitée par des images d'archives, lutte contre un Prométhée du « nouveau média » qui songe à numériser tous les « anciens » médias sur son passage.

4.3.4. Être un corps numérique

Spark of Being, c'est un corps numérique qui exprime paradoxalement la révolte des images d'archives. C'est un corps qui tente d'exprimer malgré lui l'organicité, la chair et l'authenticité des images d'archives sans altération, modification ou transformation par le numérique – l'image numérique étant modifiable par essence. Au passage, c'est une créature qui cherche en même temps le « sens » d'un corps numérique composé d'images d'archives. Tout comme chez Shelley, la créature poursuit son créateur et lui demande des comptes. Mais, Frankenstein meurt et ne peut lui répondre. Chez Morrison, cette mort du créateur exprime l'absence de sens que le « nouveau média » aurait pu donner. C'est, par ailleurs, une manière d'inventer ou de réinventer le sens que nous pouvons offrir au nouveau média par le biais de la

²²⁷ Ibid., respectivement [00:05:28] et [01:03:41].

créature numérique. La créature, par le « silence » laissé par son créateur, ne peut trouver le sens de son propre corps qu'à partir d'elle-même et de ce qui la compose. Ainsi, hormis la révolte des images d'archives au sein du corps numérique, la créature ne parvient à trouver le sens de son corps qu'en cherchant malgré tout parmi ses images d'archives. Le film de Morrison reprend donc sensiblement la même problématique que dans *The Film of Her* : quelle est l'essence de la pratique de remploi pour celui qui veut se guider vers le sens de son existence au sein des images d'archives ? Or, cette fois-ci, le remploi s'exécute par la numérisation des images d'archives à travers un corps numérique. Pour parvenir à élucider cette problématique, *Spark of Being* propose via la métaphore de cette créature (le film de remploi) qui cherche à découvrir l'essence de son corps (le support numérique des images) à partir des images d'archives numérisées qui la composent. Ce faisant, la créature, comme le film de Morrison, montre des images d'archives qui suggèrent une recherche vers l'origine et qui permet conséquemment de comprendre ce qu'est « être » numérique.

4.3.4.1. De l'origine à partir de la mort

Spark of Being commence par une mort, celui du créateur. En suggérant son absence ne pouvant dicter le sens de l'existence, les images qui suivent permettent d'interpréter l'essence du corps numérique. Ainsi, métaphoriquement et narrativement, nous avons l'impression que la créature (puisqu'il est métaphoriquement le film) « assiste » à sa conception. On voit, après la séquence d'un matelot (le créateur) qui meurt sur un navire lors d'une expédition, un segment intitulé : *The Traveler's Story*²²⁸. Le « voyageur », chez Shelley comme chez

²²⁸ *Spark of Being* [00:07:11].

Morrison, c'est le créateur qui transmet son récit au capitaine du navire. C'est en même temps un récit sur l'origine de la créature numérique.

Avant d'analyser le récit du créateur, nous pouvons offrir une comparaison éloquente entre les premiers plans de *The Film of Her* et *Spark of Being* en ce qu'elle suggère la dimension numérique du film de Morrison. Dans *The Film of Her*, nous voyons dans le troisième plan²²⁹ un mouvement à reculons qui passe d'une chandelle se situant à l'intérieur d'une lanterne magique – l'ancêtre des projecteurs inventé au 17^e siècle – vers une vue d'ensemble du projecteur. Cela suggère en même temps la projection du rêve du dormeur vue dans le plan précédent. Dans *Spark of Being*, le premier plan nous montre plutôt une vieille caméra et le mouvement de ce plan nous amène à l'intérieur de cette dernière. Le plan suivant montre une fine lumière électrique. Qu'est-ce qui a changé entre le plan d'un mouvement sortant du projecteur à celui d'un plan qui pénètre dans une caméra? De plus, que pouvons-nous lire entre le plan continu d'une chandelle à l'intérieur d'une lanterne suivi d'un mouvement sortant nous permettant de voir la lanterne magique et deux plans montés l'un après l'autre d'un mouvement entrant dans une caméra suivie d'une lumière électrique? Dans *The Film of Her*, ce plan est significatif puisque dans la problématique du film, il est question d'exprimer la projection des images d'archives qui sont en pellicule. La pellicule contenant les images nécessite d'être projeté par une lumière et mis en mouvement. De plus, la continuité du plan suggère une corrélation directe entre la chandelle et la projection tout comme l'image projetée *est* l'image inscrite sur la pellicule. Dans *Spark of Being*, il n'y a pas de projection suggérée puisque, le propre du numérique étant que les images d'archives deviennent des données (des 0 et 1) et que le montage d'images se fait de l'intérieur de la machine numérique et non pas par la projection de la pellicule via un projecteur. Le plan qui suit illustre l'intérieur de la machine en nous montrant une fine lumière électrique. Alors que le projecteur de *The*

²²⁹ *The Film of Her* [00:00:16].

Film of Her contient plutôt la flamme d'une chandelle, suggérant quelque chose d'organique et de manipulable, le courant électrique de la machine de *Spark of Being* à quelque chose d'abstrait, non-manipulable, mais contrôlable par quelque chose d'externe (un interrupteur par exemple). Or, le numérique n'est pas quelque chose que l'on peut toucher, mais qui se contrôle de l'extérieur de la machine. De plus, en suggérant deux plans au lieu d'un plan continu comme dans *The Film of Her*, nous pouvons interpréter l'essence des images numériques en ce qu'elles sont des données à décoder : le processus n'étant pas directe comme une pellicule, l'image numérique subit un processus de codage afin d'être lue et vue.

Dans les trois chapitres intitulés *The Traveler's Story*, *A Promising Student* et *The Doctor's Creation*, la créature assiste à sa préconception. Ces chapitres lus l'un après l'autre sont une « mise en série » : l'origine du cinéma, l'origine de la vie et l'origine du numérique. Dans le premier des trois, nous voyons le parcours d'un train jusqu'à son arrivée en gare. Le retour vers l'origine se fait déjà par une survivance en évoquant la séquence emblématique des frères Lumières : *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* (1895). Puis, de « l'origine du cinéma », nous découvrons dans le chapitre suivant²³⁰ « l'origine de la vie » dans lequel nous déduisons au niveau narratif l'université où travaille le créateur. Nous voyons une dialectique intéressante entre des images au microscope de molécules et des images fortement endommagées qui ne laissent voir que le côté abstraitif et abstrait de la décomposition. Cette dialectique suggère une parenté entre la vie microscopique des images de molécules et la décomposition de la matière. Finalement, dans *The Doctor's Creation*²³¹, trois séquences d'images évoquent la transformation au numérique. Nous voyons d'abord des corps morts s'insérer dans une machine, suivi d'images de circuits électriques proposant la numérisation des corps. Finalement, nous constatons un immeuble

²³⁰ *Spark of Being* [00:11:02].

²³¹ *Spark of Being*, [00:15:15].

dévasté (là où travaille le docteur/créateur)²³² suggérant la disparition des corps insérés dans les machines de l'université. Cette troisième séquence démontre que la matière ne possède plus de traces réelles en devenant des codes binaires. Les corps morts vivent donc dans un autre « espace » par la numérisation. Ainsi, ces trois chapitres constituent le noyau de l'essence du corps numérique de la créature en ce qu'il permet d'imaginer la survivance, la nature organique et sa capacité de restaurer et de redonner vie par la numérisation.

Or, dans le chapitre *The Doctor's Creation*, où se situe exactement la créature du docteur après la numérisation des corps morts? La créature se situe dans la subjectivité des images d'archives montrées, c'est-à-dire que le film que nous voyons est la vision subjective de la créature. C'est pourquoi nous voyons de temps à autre dans *Spark of Being* des personnages qui la regarde (en regardant directement la caméra). C'est une manière également de dire que le film, *c'est* la créature. Ainsi, par cette subjectivité, les chapitres suivants montrent des images d'apprentissage visionnées par la créature (sur les gens, la famille, l'amour, la société, le mariage, etc.) jusqu'à la recherche d'un sens existentiel auprès du créateur²³³. Tous les chapitres au sein de la créature permettent de voir des images d'archives numérisées qui évoquent les différents aspects de la vie.

En somme, par l'évocation du numérique suivi d'une quête de l'origine qui engrange une série d'images sur les phénomènes de la vie (amour, famille, etc.), nous possédons déjà des pistes intéressantes pour « comprendre » l'existence de la créature numérique, son ontologie.

²³² Ibid., [00:20:35].

²³³ *Spark of Being* [00:48:36].

4.3.4.2. La danse du numérique

Je disais donc que la pénétration à l'intérieur de la caméra suggère l'intérieur du corps de la créature. La créature « visionne » les images d'archives pour comprendre son existence. Bien sûr, si au niveau de la fiction du film, nous disions que la créature cherche à faire sens à l'intérieur de lui-même, c'est bel et bien Morrison qui monte son film et qui crée sa créature avec des images d'archives auxquelles il a numérisé. Morrison est bien entendu le créateur. Comment pouvons-nous comprendre la nécessité d'illustrer par un corps numérique le montage d'images d'archives?

Comme dit plus tôt, le corps numérique, contrairement à l'organique (dans *Decasia* par exemple), efface les traces laissées sur la pellicule (organique) qui permet de voir la différence dans la répétition – la décomposition de la pellicule par exemple (essentiellement ce que dit Cherchi Usai²³⁴). Or, en annulant la différence dans la répétition des images d'archives par un corps organique, celui numérique insère la différence dans la répétition uniquement par la subjectivité de celui qui est spectateur aux images d'archives. Si chez Cherchi Usai, l'histoire du cinéma se fait par l'organicité de la pellicule à travers le temps, Morrison confère au numérique une histoire du cinéma qui s'active par la subjectivité des spectateurs devant les images. Ainsi, c'est surtout les spectateurs qui *dansent* avec les images d'archives numérisées. Par exemple, la créature de *Spark of Being* exprime entre autres la révolte des images d'archives comme la révolte des vaincus. Des images en décomposition apparaissent de manière éloquente, et ce, même si elles cesseront de se décomposer, comme si le numérique arrêta la poursuite de leur majestueux mouvement. C'est que le vent qui souffle sur *Spark of Being* est un *vent numérique* qui apporte un mouvement différent. C'est un mouvement qui fait du spectateur et du créateur les témoins privilégiés de ce souffle. Il n'y a pas de *danse* si nous ne pouvons imaginer le mouvement exercé par

²³⁴ Paolo Cherchi Usai. 2001. *The Death of Cinema: History, Cultural Memory, and the Digital Dark Age*. London: BFI Pub, 134 p. 18.

la décomposition des images d'archives. La « résistance » donc des images d'archives face à la numérisation, c'est dans un premier temps d'exprimer sa chair, son organicité et son authenticité puisque la *nature* du numérique permet de transformer les images d'archives, de les altérer et même de les falsifier. De sorte que, dans un deuxième temps, c'est un problème de croyance qui nous fait douter de l'authenticité des images d'archives. Il faut donc croire de nouveau aux images d'archives comme si une image d'archives pouvait exprimer un monde en soi, de par ce qu'elle contient, mais surtout de par sa matière. Croire à l'authenticité des images d'archives comme un monde en soi est fondamentale tout comme lorsque Gilles Deleuze tient à croire au monde et surtout au corps : « Ce qui est sûr, c'est que croire n'est plus croire en un autre monde, ni en un monde transformé. C'est seulement, c'est simplement croire au corps²³⁵. » Le souffle numérique est donc le privilège de « l'utilisateur ». Or, faire du spectateur « l'utilisateur » du numérique est propre au nouveau média.

Lev Manovich transpose le concept du « flâneur » dans le réel de l'espace parisienne de Walter Benjamin et l'explorateur des héros du western ou des personnages des écrivains américains du 19^e siècle – James Fenimore Cooper (1789-1851) et Mark Twain (1835-1910) – à celui du « *Data Dandy* »²³⁶. La particularité du flâneur benjaminien et du *Data Dandy* réside en ceci :

Like Beaudelaire's flâneur, [The Data Dandy] wants to lose himself in its mass, to be moved by the semantic vectors of mass media icons, themes, and trends. [...] The Data Dandy does have a dress code of his own. [...] The new style of non-identity corresponds perfectly to the rise of the Net²³⁷.

Pour Manovich, ce *Data Dandy* est la réincarnation du flâneur benjaminien par son « non-identité » qui s'insère dans la masse. Le *Data Dandy* qui est un utilisateur navigant l'espace virtuel ressemble davantage aux héros du western ou aux personnages des écrivains américains du 19^e siècle. Ce *Data Dandy* « *discovers his*

²³⁵ Gilles Deleuze. 1985. *L'image-temps*. Paris : Les Éditions de Minuit, p. 225.

²³⁶ Lev Manovich. 2001. *The language of new media*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, p. 270.

²³⁷ Ibid.

*identity and builds character by moving through space*²³⁸ ». Manovich décrit ce *Data Dandy* par la particularité des jeux vidéo : « *Their heros are not developed, and their psychology is not represented. But as these heroes move through space, defeating enemies, acquiring resources, and, more importantly, skill, they are « building character »* ».²³⁹ Il ajoute surtout que, « naviguer l'espace » est une métaphore essentielle dans le nouveau média :

*« Navigating the Internet » includes following hyperlinks, using menus commonly provided by Web sites, as well as using search engines. If we accept this spatial metaphor, both the nineteenth European flâneur and the American explorer find their reincarnation in the figure of the net surfer*²⁴⁰.

Morrison fait donc du spectateur des images d'archives numérisées, un utilisateur tel un *Data Dandy*. Le spectateur *navigue* à travers les images comme un *Data Dandy*. Et, c'est le spectateur qui, à partir de l'image, émet sa subjectivité. Bien sûr, dans *Spark of Being*, le spectateur ne contrôle pas les images d'archives réutilisées. Il ne navigue pas « activement » en choisissant là où il veut aller ou découvrir. Car, l'idée du *Data Dandy* est véhiculée de biais par le corps numérique de la créature. Et, pour y parvenir explicitement, Morrison suggère littéralement que le point de vue de la créature, c'est également le nôtre. Par exemple, puisque nous ne voyons jamais la créature et étant donné que les nombreuses images adoptent son point de vue à la première personne (les personnes qui regardent directement la créature – la caméra – et les images de l'apprentissage de la créature comme si cette dernière les visionner), le spectateur est directement impliqué dans les vues de la créature comme s'il regardait à travers ses yeux. En ce sens, *Spark of Being*, en étant un corps numérique, en usant de la métaphore de la créature de Shelley comme un film monté d'images d'archives, en nous montrant des images qui sous-entend le point de vue à la première personne de la créature, ne fait qu'impliquer notre corps, notre regard, en proposant

²³⁸ Ibid., p. 271.

²³⁹ Ibid.

²⁴⁰ Ibid., p. 272.

une *attitude* à prendre face aux images d'archives numérisées. L'originalité du film tient donc dans la dialectique émise entre le corps numérique et notre corps de spectateur face aux images d'archives numérisées. Nous sommes, métaphoriquement, un corps numérique, ou, selon le terme emprunté à Manovich, un *Data Dandy*.

Ainsi, dans cette lecture que je propose, à partir des interrogations posées sur la créature numérique, ne sommes-nous pas également laissés à nous même face à la création du nouveau média? Ne devons-nous pas trouver une manière significative et existentielle de naviguer dans son réseau? Nous passons également des médias vers le nouveau média. Sans doute cherchons-nous aussi un sens – comme la créature de *Spark of Being* – découlant du nouveau paradigme en « cherchant des réponses auprès du créateur ». Morrison compose également, par sa pratique de remploi, un changement de paradigme qui l'amène à numériser les images d'archives qu'il réutilise. Et, en faisant mourir le créateur du nouveau média, c'est bien l'utilisateur et spectateur qui doit *faire sens* avec le nouveau média. Il bascule en quelque sorte, malgré lui, par le changement de paradigme, en un corps numérique auquel il ne parvient pas à *être*, à se l'approprier. En somme, à travers notre lecture du film, ce qui est proposé, c'est de *faire corps*, de devenir un corps numérique – par une causalité dansée – et c'est de cette manière que nous réussirons à « comprendre » ou à « saisir » le sens de ce dernier.

Il s'agit alors de faire de la numérisation des images d'archives un « espace de contemplation devenu espace de pensée ». C'est de parvenir, au fond, à renverser le moderne Prométhée que critiquaient Shelley et Warburg. Ainsi, Morrison utilise une créature possédant un corps numérique pour amener l'idée d'une pensée qui « épouse les mouvements de l'intuition et se laisse déchiffrer selon ses rythmes, d'une pensée

désormais inséparable du corps et des rencontres qui l'affectent²⁴¹ ». De plus, le corps numérique, pour révéler sa « propre nature » doit en outre *faire-corps* en devenant lui-même cette cause. C'est une manière d'annuler, ou de *contrarier*²⁴², la numérisation qui ôte la matérialité des images d'archives, la trace et l'aura, et qui transforme toutes les images en des données numérique. *Faire-corps*, c'est ultimement de combattre la numérisation qui « instrumentalise la nature ». Dans *Frankenstein*, la créature ne peut trouver un sens à son existence par le silence de son créateur et *Spark of Being* emprunte cette ligne narrative pour la joindre à sa créature numérique et la relier ultimement à notre propre existence face au nouveau média.

Par ailleurs, la musique joue un rôle indéniable parce qu'elle superpose premièrement sur ce corps d'images d'archives numérisées une trame musicale jazzée et *improvisée* du trompettiste Dave Douglas. L'improvisation jazz vient contrarier les codes binaires et l'algorithme exercé par le nouveau média. La même duplicité (organique et numérique) est interprétée musicalement par un autre musicien, DJ Olive, qui programme des échantillons de musique numérique à travers une improvisation de jazz. Ainsi, la musique intervient comme un spectateur qui accompagne le cinéma muet avec un piano ! C'est une *danse* avec les images d'archives numérisées.

4.3.4.3. L'étincelle du numérique

La fin de *Spark of Being* appuie mon interprétation élaborée dans le point précédent : nous voyons dans la toute dernière image de *Spark of Being* une figure errante – ou *navigante* – dans le désert. À la fin de *Frankenstein* de Shelley, la créature décide de s'ôter la vie. Pour Shelley, c'est un choix de la créature : « Ce choix du suicide comme acte libre est le premier et le dernier de la créature. C'est par là qu'il devient à

²⁴¹ Philippe-Alain Michaud. 2012. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris : Éditions Macula, p. 249.

²⁴² Nous référons les lecteurs ce terme particulier employé par Jacques Rancière. Dans Jacques Rancière. 2001. *La fable cinématographique*. Paris : Éditions du Seuil, 243 p.

son tour créateur de sens, libéré qu'il est du fardeau symbolisé par son démiurge inconscient et injuste²⁴³. » Alors que la créature de Shelley possède encore le choix de s'ôter la vie en se suicidant afin d'inscrire ce geste comme création de sens, celle de Morrison, exprimée par l'essence numérique, ne peut pas se donner le « choix » de « s'enlever la vie » ou encore avoir la conscience de passer à l'acte. Les images numériques, par exemple, errent en quelque sorte dans un *désert* de codes sans jamais vraiment détériorer ou mourir ; elles ne meurent pas nécessairement, elles sont tout au plus illisibles, corrompues, indéchiffrables : ce sont des codes binaires et c'est le support dans lequel ces codes se trouvent qui se détériore ou meurt (un disque dur qui ne fonctionne plus par exemple). La créature (le film) ne peut montrer son contenu (ses images) sans une machine qui la décode. Ainsi, Morrison, par la métaphore de la créature, expose l'essence numérique en reléguant le choix (le suicide) à une entité physique et à une conscience organique.

Cette dernière séquence n'évoque pas seulement une particularité du numérique, mais elle rappelle étrangement le *désert du réel* jadis évoqué dans l'incontournable film des Wachowski, *The Matrix* (1999). Lorsque Morpheus (interprété par Laurence Fishburne) accueille Neo (Keanu Reeves) dans l'espace virtuel, il lui présente le *désert du réel*. Nous voyons dans la séquence les deux personnages passant d'un espace blanc immaculé à un désert quasi apocalyptique. Slavoj Žižek, philosophe, commente le *désert du réel* des Wachowski : « La réalité matérielle dont nous faisons tous l'expérience et que nous avons sous les yeux n'est en fait qu'une réalité virtuelle générée et coordonnée par un énorme mégaordinateur auquel nous sommes tous reliés²⁴⁴. » Dans l'essai *Bienvenue dans le désert du réel* (2005) de Žižek, le philosophe n'élabore pas directement sur l'essence du numérique, mais plutôt sur les simulacres entourant le réel. Chez Jean Baudrillard, le terme « désert du réel » (que

²⁴³ Roger Bozzetto. 1999. De Prométhée à Frankenstein. Dans Jean-François Chassay. 2010. *Imaginaire de l'être artificiel*. Québec : Presses de l'Université du Québec, p. 221.

²⁴⁴ Slavoj Žižek. 2005. *Bienvenue dans le désert du réel*. Paris : Flammarion, p. 37.

les Wachowski ont emprunté) désigne un simulacre qui n'a plus d'emprise sur le réel et qui ne désigne aucune vérité²⁴⁵. Le simulacre lui-même est la vérité pure. Ce que nous constatons en interprétant le désert montré dans le film de Morrison, c'est qu'elle illustre bel et bien ce que nous avons abordé plus haut avec Manovich en suggérant que l'image d'archives, malgré ses traces d'usure ou de décomposition, n'est pas une entité *réelle*, mais numérique, virtuelle. C'est un algorithme simulé par un ordinateur, une machine. Le réel, par le numérique, est déserté : l'image d'archives que nous voyons n'est qu'une *simulation* et elle n'a aucune matérialité. Dans *Spark of Being*, le numérique n'est pas une impasse au *réel*.

Croire au corps malgré tout, c'est ce que nous semble insister Morrison. Et cette croyance repose amplement sur l'organique lorsque le film accentue malgré lui sur la matérialité des images d'archives et l'éloquente décomposition de certaines séquences. La dernière image qui évoque « le désert du réel » ne renie par la nature du numérique, mais chez Morrison, elle n'est pas pour autant un simulacre reniant le réel. C'est que le monde – le réel – est toujours là. Toutes les images d'archives de *Spark of Being*, par exemple, viennent bel et bien d'une source analogique, organique. Et, les images de ces archives sont des captations du réel. Chez Morrison, il n'y a pas nécessairement une dichotomie entre le numérique et le monde. Notre corps, entre autres, réside toujours dans le réel même s'il se retrouve devant des images numériques. Les sensations sont tout aussi réelles. C'est seulement la technologie captant le réel qui nie sa matérialité. Le remploi avec Morrison part toujours des images d'archives qui sont matérielles et bien organiques même si la numérisation ne parvient pas à rendre compte de ces aspects. Et, de ce fait même, la matière des images d'archives, même si elle est dénuée de sa matière par le numérique, affecte toujours une autre matière : notre corps. Au fond, si dans *Decasia*, la matière organique de la pellicule rappelle de manière directe notre propre corps, et

²⁴⁵ Jean Baudrillard. 1981. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, p. 10.

qu'en ce sens, elle nous renvoie au réel, dans *Spark of Being*, la matérialité des images d'archives désormais numérisées ne peut renvoyer à notre propre corps et au réel que de manière indirecte. Ainsi, croire au corps, c'est l'ultime recours face à l'instrumentalisation du réel par le numérique. C'est croire à nouveau que le lien entre le numérique et notre monde organique n'est pas brisé, qu'il ne s'agit pas d'une dichotomie, que nous pouvons donc *faire-corps* avec le numérique. En ce sens, nous avons également l'impression que Morrison, en ayant désormais recours à une pratique du remploi qui numérise les images d'archives, croit toujours à la plasticité des images d'archives qu'il emploie (lui qui cherche toujours une « pulsion plastique » à travers les images) et aux révélations qu'elles peuvent engendrer.

En somme, *Spark of Being*, en empruntant le récit d'une créature qui cherche à comprendre le sens de son existence dans *Frankenstein*, devient une métaphore de la créature en nous impliquant dans une quête permettant de révéler le sens du corps numérique. Elle n'y parvient ironiquement qu'à travers des images d'archives numérisées, par la matière malgré tout. Le film prend soin d'insérer la dialectique qui passe de l'image d'archives, au support numérique et à notre corps. L'idée de faire de notre corps de spectateur un corps numérique semblable métaphoriquement à celui de la créature, c'est une manière de dire que le « *spark* » *of being* ne se retrouve pas dans le film, mais dans celui qui le regarde et qui y *fait-corps* par la *danse*. Ultimement, cette danse avec le numérique nous appartient ; elle propose des pas qui reposent entièrement sur nous et dans lesquelles notre croyance toujours renouvelée créera cette étincelle manquante dans les nuits froides de notre époque.

CONCLUSION

Lucy: *It's funny that everything's the way it is on account of the way you feel.*

Jerry: *Huh?*

Lucy: *Well, I mean if you didn't feel the way you do, things wouldn't be the way they are, would they? Well, I mean things could be the same if things were different.*

Jerry: *But things are the way you made them.*

Lucy: *Oh no. No, things are the way you think I made them. I didn't make them that way at all. Things are just the same as they always were, only you're the same as you were too, so I guess things will never be the same again.*

Good night.

[...]

Lucy: *You're all confused, aren't you?*

Jerry: *Aren't you?*

Lucy: *No.*

Jerry: *Well you should be because you're wrong about things being different because they're not the same. Things are different except in a different way. You're still the same, only I've been a fool... but I'm not now.*

Lucy: *Oh.*

Jerry: *So long as I'm different don't you thing that... well maybe things could be the same again... only a little different, huh?*

Leo McCarey, *The Awful Truth*, 1937

À partir de notre cadre théorique et de notre méthode d'analyse, nous sommes parvenus à jeter un éclairage particulier sur l'ensemble des œuvres de Bill Morrison et sur trois films en particulier. Nous avons tenté, par notre angle d'approche, de saisir « l'essence » de la pratique de emploi de notre auteur afin de contribuer à une juste compréhension de l'ensemble de ses œuvres.

Nous avons d'abord repéré des éléments-clés au sein de la filmographie de Morrison : l'orientation, la quête, la forme cyclique et l'origine qui se conjuguent au corps comme figure et matière. Puis, nous avons fait une recherche exhaustive de la littérature entourant les films de Morrison, de l'artiste, du courant (historique et

esthétique) dans lequel ce dernier est généralement catégorisé. Nous avons par la suite retenu les textes importants sur certains films de notre auteur qui ont contribué à notre compréhension partielle de sa pratique : en particulier les textes d'André Habib et le terme « image-combat » que nous avons transformé par la suite en « image-danse » ; les textes d'Ursula Böser dont la définition de « *calligraphy of decay* » nous a permis de nous situer sur la piste de la *survivance* et des *traces d'énergies* ; et les textes de Livio Belloï qui auront contribué à nous mener sur la piste de différents *corps* en suggérant l'aspect mécanique et organique dans deux films de Morrison (*The Death Train* et *Decasia*). Nous avons par la suite cerné le travail de Morrison au sein de la tradition du *found footage* et nous nous sommes arrêtés à la terminologie de « emploi » établie par Christa Blümlinger pour définir la pratique de Morrison.

De cette manière, nous sommes parvenus à établir un cadre théorique qui traduirait notre interprétation de la pratique de Morrison et des films de notre corpus. Aby Warburg, historien de l'art, a profondément influencé notre cadre théorique par son approche « survivante » de l'histoire de l'art. À partir des lectures de Georges Didi-Huberman et Philippe-Alain Michaud sur les notions d'Aby Warburg, nous avons formulé deux questions fondamentales pour analyser la pratique de Morrison : celle de l'orientation et celle du corps. À partir de notre réflexion sur l'orientation, nous avons retenu les notions de *survivance* [*Nachleben*] et d'*espace de pensée* [*Denkraum*]. La *survivance* nous permet d'approcher les images d'archives de Morrison et de nous orienter en leur sein, en comprenant particulièrement toute la complexité temporelle que cela comporte. La notion d'espace de pensée vient définir l'*orientation* lorsque nous nous demandons « ce que c'est de s'orienter » et « comment s'orienter ». Nous en arrivons à comprendre que la pratique de Morrison concerne une manière de s'orienter au sein des images d'archives. Ensuite, à partir de la question du corps, nous avons éclairé la façon dont celui-ci s'oriente au sein des images d'archives de notre auteur. À partir de la notion de « brise imaginaire » de Didi-Huberman, nous avons interprété comment la décomposition et les traces du

temps laissées sur les images d'archives parviennent à illustrer une histoire différente de l'original et les diverses lectures possibles des figures qui s'y trouvent. Ainsi, nous voyons aussi que la forme de la *danse* s'y glisse comme une manière de s'orienter et de voir la dialectique à travers les images d'archives. De plus, les lectures de Philippe-Alain Michaud sur Warburg nous permettent de comprendre comment les films de Morrison brisent la dichotomie entre la représentation et le monde par un va-et-vient dialectique entre les deux.

Ainsi, en tentant de cerner l'essence de la pratique de Morrison, nous analysons trois de ses films – *The Film of Her*, *Decasia* et *Spark of Being* – qui permettront de confirmer les trois hypothèses de notre recherche : les trois films de notre corpus articulent un espace de pensée à partir du remploi des images d'archives et du corps ; un corps s'oriente dans l'espace de pensée créé dans chacun des trois films de notre corpus à partir de différents paramètres établis par ledit film (la matière, le matériau, la décomposition, la survivance, le numérique, etc.) ; enfin, la forme de la danse surgit comme une manière de s'orienter parmi les images d'archives.

Avant d'analyser les films de notre corpus, nous avons établi l'approche et la méthodologie de notre travail d'analyse. Nous avons décidé de procéder par une démarche inductive qui permet d'interpréter les espaces de pensée érigés dans les films de Morrison. Par une approche esthétique, nous avons pu interpréter les propriétés esthétiques de l'image ainsi que le montage déployé chez Morrison. Il s'agit toujours de comprendre les différents corps à l'œuvre et la manière dont l'espace de pensée est érigé dans chaque film analysé. Nous soutenons toujours notre interprétation par des analyses de séquences et par notre revue de littérature entourant le film et l'artiste. Nous avons également établi les critères qui nous ont permis de choisir notre corpus d'analyse. Les critères concernent le remploi des images d'archives, la durée, les thèmes charnières, les différents *corps* qui nous intéressent et la diversité des images d'archives.

Dans notre analyse de *The Film of Her*, nous avons interprété les images d'archives comme des images-fécondes parce qu'elles possèdent le pouvoir d'ouvrir différents récits en fonction de leur emploi. Les images-fécondes sont également vues comme des matériaux puisque le support des images est mis de l'avant – le papier des *paper prints*, le nitrate d'origine, la pellicule contenant les images provenant des *paper prints* et le nouveau support pellicule du film de Morrison. Tous ces supports sont pour nous des corps qui hébergent des images. Ainsi, à partir du corps, la problématique principale du film de Morrison concernait la manière d'ériger un espace de pensée par le emploi des images d'archives. Autrement dit, quelle image faut-il mettre dans un corps? Ce corps amène donc l'idée d'une quête existentielle qui permet de raconter une histoire à partir d'images dans le but d'être. Finalement, l'orientation prend la forme de la danse par la figure de *her*. Ce *her* dans le *film of her* est interprétée comme une *ninfa*.

Avec *Decasia*, nous avons interprété la figure du derviche tournant sur son axe comme une manière de s'orienter : elle y parvient par une danse qui fait corps avec la décomposition de la matière. Les nombreux photogrammes en décomposition de *Decasia* évoquent à priori une lutte contre la mortalité. Cette lutte se dialectise par la matière filmique qui se décompose. De plus, les rouleaux de pellicule, en mettant de l'avant sa décomposition tout en évoquant l'irréversibilité du devenir, rappellent la forme serpentine puisqu'ils parviennent à évoquer la « forme pathétique universelle²⁴⁶ » de la représentation du mouvement. Nous avons alors retenu que la problématique principale de *Decasia* concerne la manière de s'orienter avec la mort, son côté inévitable et le non-sens qui peut en découler afin d'y faire sens malgré tout. Les nombreux photogrammes qui suggèrent des *images-combat* parviennent à aller « au-delà » de la mort en exprimant la survivance de la lutte. Or, pour Morrison, il y a

²⁴⁶ Philippe-Alain Michaud. 2012. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris : Éditions Macula, p. 239.

une autre manière de s'orienter avec la mort. De l'image-combat, nous avons élaboré l'image-danse qu'évoque la figure du derviche qui apparaît en ouverture, un peu avant le milieu du film et à la toute fin. La forme de la danse permet de faire corps avec l'irréversibilité de la matière qui se décompose. Pour expliquer comment l'image-danse semble être la solution morrisonienne, nous avons décrit le rituel du serpent théorisé par Warburg. Il s'agit de *devenir*, en *faisant corps* à la cause du problème incompréhensible non pas pour la comprendre, mais pour la rendre intelligible et visible. Ainsi, le derviche danse avec la matière en y faisant corps et Morrison, par le emploi, utilise la pellicule comme un nouveau corps organique qui fera corps avec les nombreuses images d'archives en décomposition.

Après avoir abordé un corps matériel et un corps organique, *Spark of Being* amène l'idée d'un corps numérique. Inspiré du roman *Frankenstein* de Mary Shelley, Morrison fait de son film composé d'images d'archives une créature en soi, un monstre comme celui du docteur Frankenstein. La particularité de *Spark of Being* réside dans le emploi par la numérisation des images d'archives en décomposition. Or, il y a une dichotomie entre le caractère organique de la matière (les images d'archives en décomposition) et le corps numérique de la créature (le film de Morrison est en numérique). Nous nous sommes alors demandé comment la créature numérique de *Spark of Being* s'oriente avec les images d'archives qui la composent. Pour y parvenir, nous avons d'abord esquissé une analyse de la figure du moderne Prométhée (le docteur Frankenstein) à partir du roman de Shelley. Nous avons retenu un basculement de paradigme entre la figure mythique de Prométhée et la figure du moderne Prométhée : Prométhée faisait de l'homme une créature libre tandis que le moderne Prométhée, homme de l'idéal des Lumières, du positivisme, ne crée qu'un monstre démuné qui s'en prendra à son propre démiurge. Dans le film de Morrison, nous constatons le même changement de paradigme qui s'illustre entre les médias et le « nouveau média », entre l'organique et le numérique. Dans ce basculement, nous avons énoncé la perte de l'aura et de la trace dans le tout numérique. De plus, les

images du nouveau média sont essentiellement malléables (comme une peinture) parce qu'elles ne sont que des données numériques qui peuvent se modifier. De plus, ces images ne tombent pas en *ruine*. Ainsi, Morrison propose par la métaphore une créature qui cherche à découvrir le sens de son corps numérique à partir des images d'archives qui la composent, même si elle semble trahir l'essence de la matière en décomposition. Pour y parvenir, elle use de la dialectique à partir des images d'archives pour cerner l'*origine* de son corps. Or, le sens de son corps, c'est en même temps le sens du rôle du nouveau média avec les archives. Il y a une dialectique qui s'installe entre le corps numérique de la créature et notre corps de spectateur. Nous avons constaté grâce à Lev Manovich que le spectateur dans le nouveau média devient utilisateur. Nous avons utilisé le terme *Data Dandy* de Lev Manovich pour évoquer l'utilisateur qui navigue à travers les images. Avec *Spark of Being*, le corps de la créature *navigue* comme un *Data Dandy* à travers les images d'archives qui la composent. Morrison propose donc une attitude à adopter face aux images d'archives numérisées. Il s'agit toujours de créer un espace de pensée à partir des images. C'est en *devenant* un corps numérique, par une « causalité dansée²⁴⁷ », que l'on peut faire corps avec la numérisation des images d'archives et éviter l'instrumentalisation de la nature par le nouveau média.

Nous avons voulu ouvrir les œuvres de Morrison du point de vue de l'orientation et du corps dans la pratique de remploi. Ce qui nous intéresse, c'est les espaces de pensée que l'artiste crée avec les images d'archives et la dialectique (prenant la forme de la danse) qui se répercute de la représentation à la matière et au monde. Notre travail ultérieur consiste sans doute, à partir du même point de vue, à ancrer notre recherche plus profondément dans la survivance des figures au sein des images d'archives et cerner comment des images éparses de pugilistes, de trains ou d'avions peuvent évoquer tout un imaginaire pouvant renvoyer autant aux origines du cinéma

²⁴⁷ Aby Warburg. Le rituel du serpent [1923]. Dans Aby Warburg, Joseph Leo Koerner, Fritz Saxl. *Le rituel du serpent : récit d'un voyage en pays pueblo*. Paris : Macula, 2003, p. 126.

qu'aux mythes gréco-romains. Or, à celui ou celle qui s'apprête à emprunter la voie de la survivance, soyez prévenu : vous y retrouverez les traces du « pas léger » de la *ninfa* qui danse inlassablement avec le temps.

FILMOGRAPHIE

- MORRISON, Bill. (2014). *Back to the Soil*. HD. n et b., 18 min. New York : Icarus Films
- _____. (2014). *Beyond Zero: 1914-1918*. HD. n et b et coul., 40 min. New York : Icarus Films
- _____. (2013). *The Great Flood*. HD. n et b., 78 min. New York : Icarus Films
- _____. (2013). *Re:Awakenings*. HD. n et b et coul., 18 min. New York : Icarus Films
- _____. (2012). *Just Ancient Loops*. HD. n et b et coul., 26 min. New York : Icarus Films
- _____. (2011). *Tributes – Pulse*. HD. n et b et coul., 65 min. Frederiksberg : Edition-S
- _____. (2011). *The Miners' Hymns*. HD. n et b et coul., 52 min. New York : Icarus Films
- _____. (2010). *Spark of Being*. DVD. n et b et coul., 68 min. New York : Icarus Films
- _____. (2010). *Release*. HD. n et b., 13 min. New York : Icarus Films
- _____. (2008). *Every Stop On The F Train*. DVD. coul., 5 min. New York : Icarus Films
- _____. (2008). *Dystopia*. DVD. n et b et coul., 30 min. New York : Icarus Films
- _____. (2007). *Fuel*. DVD. coul., 25 min. New York : Icarus Films
- _____. (2007). *Who By Water*. DVD. n et b., 18 min. New York : Icarus Films
- _____. (2006). *Porch*. DVD coul., DVD. 9 min. New York : Icarus Films
- _____. (2006). *The Highwater Trilogy*. 35 mm. n et b., 31 min. New York : Icarus Films
- _____. (2006). *How To Pray*. 35 mm. n et b., 11 min. New York : Icarus Films
- _____. (2005). *Outerborough*. 35 mm. n et b., 8 min. New York : Icarus Films
- _____. (2004). *Gotham*. DVD. n et b., 25 min. New York : Icarus Films
- _____. (2004). *Light Is Calling*. 35 mm. coul., 8 min. New York : Icarus Films

_____. (2003). *The Mesmerist*. 35 mm. coul., 16 min. New York : Icarus Films

_____. (2003). *East River*. DVD. coul., 5 min. New York : Icarus Films

_____. (2002). *Decasia*. 35 mm. n et b., 67 min. New York : Icarus Films

_____. (2000). *Trinity*. 35 mm. n et b. 12 min. New York : Icarus Films

_____. (2000). *Ghost Trip*. 35 mm. n et b., 23 min. New York : Icarus Films

_____. (1999). *City Walk*. 16 mm. n et b., 6 min. New York : Icarus Films

_____. (1996). *The Film of Her*. 35 mm. n et b., 12 min. New York : Icarus Films

_____. (1995). *Nemo*. 16 mm. n et b., 6 min.

_____. (1993). *The Death Train*. 16 mm. n et b., 17 min. New York : Icarus Films

_____. (1992). *Footprints*. 16 mm. n et b et coul., 6 min.

_____. (2015). *Dancing Decay*. [Vidéo]. Récupéré le 30 janvier 2016 de <https://vimeo.com/112448882>

BIBLIOGRAPHIE

- ACLAND, Charles et Haidee Wasson (Sous la dir). 2011. *Useful Cinema*. Durham: Duke University Press, 385 p.
- AGAMBEN, Giorgio. 2008. « Avertissement », « Qu'est-ce qu'un paradigme? » dans *Signatura rerum. Sur la méthode*. Vrin, Paris, p. 7-37.
- AUMONT, Jacques. 1983. *Esthétique du film*. Paris : Éditions Fernand Nathan, 223 p.
- BATAILLE, George. 1939. « La pratique de la joie devant la mort » dans *Œuvres complètes, I*, Paris, Gallimard, 1970, p. 552-558
- BAZIN, André. 2008. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris : Éditions du Cerf, 372 p.
- BEAUDRILLARD, Jean. 1981. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, 235 p.
- BELLOÏ, Livio. 2013. *Film Ist.: La pensée selon Gustav Deutsch*. Lausanne: Éditions L'Âge d'Homme, 290 p.
- _____. 2012. « Les intermittences du visible : Reprise de vue dans le cinéma expérimental américain » Dans *Recherches Anglaises et Nord-Américaines*. vol 45, pp 173-181
- _____. Novembre 2015. Matériau documentaire, expérimentation formelle : sur Release (2010) de Bill Morrison. Dans F. Albera, C. Blümlinger, J. Gerstenkorn, V. Hediger, M. Kabous, D. Marchiori (dir). *L'expérimentation documentaire*. Actes du colloque organisé par l'Université de Lyon 2, les 17 au 22 novembre à Lyon. [version manuscrite aimablement communiquée par l'auteur].
- BENJAMIN, Walter. 1939. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 141 p.
- _____. 1985. *Origine du drame baroque allemand*. Paris: Flammarion, pp. 23-56
- _____. 1989. *Paris, capitale du XIXe siècle : Le livre des passages*. Paris: Cerf. 972 p.
- BERTOZZI, Marco. 2012. *Recycled cinema : immagini perdute, visioni ritrovate*. Venezia : Marsilio, 142 p.
- BLÜMLINGER, Christa. 2013. *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux medias*. Paris: Klincksieck, 389 p.
- _____. 2014. « L'attrait de plans retrouvés » dans *Cinemas*, vol 24, n°2-3, p. 69-96
- BONITO, O. Achille. 2013. *Gianfranco Baruchello: perdita di qualità - perdita di identità*. Roma : CARico MASSimo, 79 p.

- BÖSER, Ursula. 2007. « Inscriptions of Light and The « Calligraphy of Decay » : Volatile Representation in Bill Morrison's *Decasia* » dans A. Graf et D. Scheunemann (sous la dir), *Avant-Garde Film*. Amsterdam, New York, Rodopi, pp. 305-320.
- _____. 2006. « Memories are made of this : Bill Morrison's *The Film of Her* » dans *Senses of Cinema*. Récupéré le 30 mars 2014 de <http://sensesofcinema.com/2006/the-films-of-bill-morrison/morrison-film-of-her/>
- CADAVA, Eduardo. 1997. *Words of Light: Theses on the photography of history*. New Jersey: Princeton University Press. 173 p.
- _____. 2001. « Lapsus Imaginis. The Image in ruins » dans *Literary Reference Center Plus*. October, no 96, printemps, p. 35-60
- CAMUS, Albert. 2005. *Le mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde*. Paris : Gallimard, 187 p.
- CARDINAL, Serge. 2010. *Deleuze au cinéma : Une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*. Québec : Presses de l'Université de Laval, 232 p.
- CASETTI, Francesco. 1999. *Les théories du cinéma*. Paris : Éditions Fernand Nathan, 374 p.
- CAVELL, Stanley. 1979. *The World Viewed*. Cambridge: Harvard University Press, 253 p.
- CAZENAVE, Michel (sous la dir.). 1996. *Encyclopédie des symboles*. Librairie Générale française. 818 p.
- CHASSAY, Jean-François. 2010. *Imaginaire de l'être artificiel*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 238 p.
- CHERCHI USAI, Paolo. 2001. *The Death of Cinema: History, Cultural Memory, and the Digital Dark Age*. London: BFI Pub, 134 p.
- _____. 2000. *Silent cinema : an introduction*. London : BFI Pub, 212 p.
- COLLOGNAT, Annie (dir). 2012. *Dictionnaire de la mythologie gréco-romaine*. Paris, Omnibus, 1003 p.
- COMMELIN, Pierre. 1994. *Mythologie grecque et romaine*. Paris : Presses pocket. 516 p.
- Cornell University Library, The Warburg Institute [s.d.]. *Mnemosyne : Meandering through Aby Warburg's Atlas*. Récupéré le 30 janvier 2015 de <https://warburg.library.cornell.edu/>
- DANEY, Serge. 1999. *Serge Daney : itinéraire d'un ciné-fils*. Paris : J.-M. Place, 141 p.
- DE BONVILLE, Jean. 2006. *L'analyse de contenu des médias : de la problématique au traitement statistique*. Bruxelles : De Boeck, 451 p.

- DELEUZE, Gilles. 1968. « Introduction : répétition et différence », « La répétition pour elle-même » dans *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France, p. 1-35, p. 90-163.
- _____. et Félix Guattari. 1980. « Introduction : Rhizome », « Comment se faire un Corps sans Organes? », « Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible », « De la ritournelle », « Le lisse et le strié » dans *Capitalisme et Schizophrénie 2 : Mille plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit, p. 9-37, p. 185-204, p. 284-379, p. 381-433, p. 592-625.
- _____. 1983. *L'image-mouvement*. Paris : Les Éditions de Minuit, 297 p.
- _____. 1985. *L'image-temps*. Paris : Les Éditions de Minuit, 378 p.
- _____. 1987. « Qu'est-ce que l'acte de création? » dans *Les cours de Gilles Deleuze*. Récupéré le 20 avril 2016 de <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=134&groupe=Conf%&langue=>
- _____. et Félix Guattari. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Les Éditions de Minuit, 206 p.
- DÉPELLEAU, François. 2000. *La démarche d'une recherche en sciences humaines de la question de départ à la communication des résultats*. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, 417 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2002. *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Les Éditions de Minuit, 590 p.
- _____. 2003. *Images malgré tout*. Paris : Les Éditions de Minuit, 235 p.
- _____. 2011. *Atlas ou le gai savoir inquiet*. Paris, Les Éditions de Minuit, 382 p.
- _____. 2015. *Ninfa fluida : essai sur le drapé-désir*. Paris : Gallimard, 211 p.
- FOUCAULT, Michel. 1969. *L'Archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, 291 p.
- GULDEMOND, Jaap, Marente Bloemheuvel, Giovanna Fossati (sous la dir). 2012. *Found footage: cinema exposed*. Amsterdam: Amsterdam University Press: EYE Film Institute Netherlands.
- HABIB, André. 2008. *Le temps décomposé : cinéma et imaginaire de la ruine. Thèse de doctorat*. Montréal, Université de Montréal. 393 p.
- _____. 2011. *L'attrait de la ruine*. Crisnée Belgique : Yellow Now, 95 p.
- _____. 2007. *Le temps décomposé : ruines et cinéma*. Dans *Protée*, vol. 35, n°2, p. 15-26
- _____. 2004. « Conversations avec Bill Morrison : Matière et mémoire » dans *Hors Champ*. Récupéré le 8 avril 2015 de <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article154>

- HAGELSTEIN, Maud. 2014. *Origine et survivances des symboles : Warburg, Cassirer, Panofsky*. Hildesheim : Georg Olms Verlag, 264 p.
- Indiewire. 2011. « The 2011 AFI Fest Filmmakers | Bill Morrison Reveals the “Spark of Being” ». Consulté le 10 novembre 2016. <http://www.indiewire.com/2011/11/the-2011-afi-fest-filmmakers-bill-morrison-reveals-the-spark-of-being-51313/>
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. 1977. « Le mystère de la mort et le phénomène de la mort », « La mort durant la vie » dans *La mort*. Paris : Flammarion, p. 5-35, p. 39-91.
- _____. 2003. *Penser la mort?* Paris : L. Levi, 136 p.
- JONES, Jonathan. 2003. « Ghost World » dans *The Guardian*. Consulté le 30 mars 2015. <https://www.theguardian.com/film/2003/sep/26/art>
- KRACAUER, Siegfried. 1965. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York : Oxford University Press, 1974, 364 p.
- LAGNY, Michèle. 1992. « La démarche historique » dans *De l'histoire au cinéma*. Paris : Armand Colin, p. 23-86.
- _____. 1992. « Les chantiers de l'histoire du cinéma : une pratique socio-culturelle » dans *De l'histoire du cinéma*. Paris : Armand Colin, p 181-235.
- LENAIN, Thierry. 1999. *Éric Rondepierre : Un art de la décomposition*. Bruxelles : La Lettre volée, 213 p.
- LE RIDER, Jacques. 2011. « Oubli, mémoire, histoire dans la « Deuxième Considération inactuelle » » dans *Revue germanique internationale*. Récupéré le 21 avril 2016 de <http://rgi.revues.org/725>
- LEUTRAT, Jean-Louis. 1998. *Des traces qui nous ressemblent*. Seyssel, France Comp'act, 97 p.
- LEVINE, Matt. 2013. « A Poetic Archaeology of Cinema: The Films of Bill Morrison » dans *Walker*. Récupéré le 20 avril 2016 de <http://www.walkerart.org/magazine/2013/bill-morrison-decasia-film>
- _____, César Ustarroz, Adrian Danks (sous la dir). 2016. *Found Footage Magazine*. No 1.
- LEYDA, Jay. 1964. *Film Beget Films*. London: George Allen & Unwin Ltd, 175 p.
- MANOVICH, Lev. 2001. *The Language of New Media*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 354 p.
- MICHAUD, Philippe-Alain. 2012. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris : Éditions Macula, 369 p.
- _____. 2006. *Sketches : Histoire de l'art, cinéma*. Paris : Éditions Kargo, 250 p.
- MÜLLER, Jurgen, « Top Hat et l'intermédialité de la comédie musicale » dans *Cinemas*, vol. 5, no 1-2, « Le temps au cinéma », automne 1994, p. 211-220.

- NIETZSCHE, Friedrich. 1872. *Seconde considération intempestive: de l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*. Paris: Éditions Flammarion, 1988, 187 p.
- NIVER R. Kemp. 1965. « Paper Prints of Early Motion Pictures » dans *Journal of the University Film Producers Association*. University of Illinois Press, Vol 17, no 4, p. 3-6
- NOGUEZ, Dominique. 1999. *Éloge du cinéma expérimental*. Paris : Paris Expérimental, 377 p.
- PACI, Viva. 2011. *La comédie musicale et la double vie du cinéma*. Udine : Italie : Forum ; Lyon : Aleas, 206 p.
- _____. 2013. « Cinéma en galerie » dans Francesco Federici et Cosetta Saba (dir), *Cinéma : immersivité, surface, exposition*, Udine, Campanotto Editore, p. 135-145.
- PAMART, Jean-Michel. 2012. *Deleuze et le cinéma : L'armature philosophique des livres sur le cinéma*. Paris :Éditions Kimé, 255 p.
- PANH, Rithy et Christophe Bataille. 2013. *L'image manquante*. Paris : Bernard Grasset, 68 p.
- PARADIS Bruno. « Deleuze Gilles - (1925-1995) » dans *Encyclopædia Universalis*. Récupéré le 10 août 2016 de <http://www.universalis.fr/encyclopedie/gilles-deleuze/>.
- PURSE, Jill. 1974. *La spirale mystique*. Paris : Éditions du Chêne, 128 p.
- RANCIÈRE, Jacques. 2001. *La fable cinématographique*. Paris : Éditions du Seuil, 243 p.
- _____. 2011. *Les écarts du cinéma*. Paris : La Fabrique éditions, 158 p.
- RAYNS, Tony. 2002. « Decasia » dans *Sight and Sound*. Récupéré le 14 novembre 2016 de <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/review/1090>
- RIBAS, Daniel. *The Archive as Cinema of the Future*. Récupéré le 14 novembre 2016 de http://www.academia.edu/9221128/Bill_Morrison_The_Archive_as_Cinema_of_the_Future
- RODOWICK, David Norman. 2007. *The Virtual Life of Film*. Cambridge: Harvard University Press. 193 p.
- ROLLET, Sylvie. 2011. *Une éthique du regard : le cinéma face à la catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*. Paris : Hermann, 273 p.
- SCHEFER, Jean Louis. 1995. *Du monde et du mouvement des images*. Paris : Éditions de l'étoile, 91 p.
- _____. 1997. *L'homme ordinaire du cinéma*. Paris : Gallimard ; Cahiers du cinéma, 207 p.

- STEBLIN, Rita. 1987. *A History of Key Characteristics in the 18th and Early 19th Centuries*. Ann Arbor : Mich. University Microfilms International, 396 p.
- SUBRIZI, Carla. 2004. *Baruchello e Grifi Verifica Incerta : L'arte oltre i confini del cinema*, Roma : DeriveApprodi, 191 p.
- TEMPESTA, Manuela (dir). 2008. *Alberto Grifi : oltre le regole del cinema*, Edizioni Laceno, 196 p.
- WARBURG, Aby. 1990. *Essais florentins*. Paris : Klincksieck, 299 p.
- _____. 2012. *Atlas Mnémosyne*. Paris : l'Écarquillé, 197 p.
- _____, Joseph Leo Koerner, Fritz Saxl. 2003. *Le rituel du serpent : récit d'un voyage en pays pueblo*. Paris : Macula, 197 p.
- WARK, Mackenzie. 2007. *Gamer Theory*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.
- WEES, William C.. 1993. *Recycled Images*, New York: Anthology Film Archives, 117 p.
- ŽIŽEK, Slavoj. 2005. *Bienvenue dans le désert du réel*. Paris : Flammarion, 222 p.
- ZOURABICHVILI François. 1997. « Qu'est-ce qu'un devenir, pour Gilles Deleuze? » dans *Éditions Horlieu*. Récupéré le 15 mai 2015 de <http://horlieu-editions.com/brochures/zourabichvili-qu-est-ce-qu-un-devenir-pour-gilles-deleuze.pdf>.