

FBI



The Motion Picture contained on this cassette/film/tape/disc is copyrighted. Copying, duplication, recording or transcription of such motion picture without the prior written permission of the Producer or Distributor hereof is a violation of the United States Copyright Act and is prohibited.

WARNING!

Federal law provides severe civil and criminal penalties for the unauthorized reproduction or exhibition of copyrighted motion pictures in any medium. (Title 17, United States Code, Sections 501 and 506).

This cassette/film/tape/disc is copyrighted. Copying, duplication, recording or transcription of such motion picture without the prior written permission of the Producer or Distributor hereof is a violation of the United States Copyright Act and is prohibited.

WARNING!

Federal law provides severe civil and criminal penalties for the unauthorized reproduction or exhibition of copyrighted motion pictures in any medium. (Title 17, United States Code, Sections 501 and 506).

The Federal Bureau of Investigation Investigates Copyright Infringement. (Section 506)

Scratch - Centre Pompidou

MONTER SAMPLER

L'ÉCHANTILLONNAGE GÉNÉRALISÉ

SOUS LA DIRECTION DE

YANN LEAUVAIS JEAN-MICHEL BOUHOURS

CINÉMA MUSIQUE

QUINZE VINGT & UN

PN
1995.9
.E96
M59
2000

SOMMAIRE

INDEX

002

L'APPROPRIÉTÉ, C'EST LE VOL _ JANN BEAUVAIS, JEAN-MICHEL BOUHOURS

078

MES FILMS S'ÉCARTENT DE CETTE VISION DES CHOSE _ MATTHIAS MÜLLER

021

MOSAÏQUE OU BRODERIE _ CÉCILE FONTAINE

023

RÉFLEXIONS SUR LA CULTURE L'ESTHÉTIQUE L'ART LE CINÉMA ET LA VIDÉO _ RAPHAËL MONTAÑEZ ORTIZ

031

ÉCHANTILLONNER MIXER L'ESTHÉTIQUE DE LA SÉLECTION DANS LES ANCIENS ET LES NOUVEAUX MÉDIAS _ LEV MANOVICH

046

PERMUTATION _ ANNE MARIE CORNU, JEFF GUESS

049

L'ŒUVRE D'ART À L'ÈRE DE SA REPRODUCTIBILITÉ TECHNIQUE, RACONTÉE PAR WALTER BENJAMIN À KEITH SANBORN

051

SAMPLING _ THOMAS KÖNER

051

OUVERTURE D'UN CHAMP MUSICAL _ DENIS CHEVALIER

070

PASSER AU CRIBLE LES DÉBRIS _ CRAIG BALDWIN

073

LETTRE À YANN BEAUVAIS ET JEAN-MICHEL BOUHOURS _ JÉRÔME NOETINGER

075

LE CINÉMA ET LE CORPS : UN ART DU LUXE _ MARTIN ARNOLO

079

MONTAGE _ GIANFRANCO BARUCHELLO

093

ENTRETIEN _ MAURICE LE MAÎTRE

097

UNE OPÉRATION PARTAGÉE : LE MONTAGE CONFRONTÉ AUX TECHNOLOGIES DE L'INTERACTIVITÉ _ SAMUEL BIANCHINI

104

UN FILM _ BRUCE CONNER

107

MON... _ CLAUDE CLOSKY

117

CREATIVITY _ JOHN OSWALD

115

SAMPLING : SAMPLON SAMPLER... PRATIQUES DE L'ÉCHANTILLONNAGE _ MARIE DE BRUGERELLE

124

PREDICTABLE INCIDENT _ DOUGLAS GORDON

131

NÉGATIF D'UNE HISTOIRE _ ABIGAIL CHILLO

133

SOMMAIRE

© ÉDITIONS DU CENTRE POMPIDOU, PARIS, 2000
© SCRATCH PROJECTION, PARIS
N° ÉDITEUR_1148
ISBN_2-84426-071-3 /// FO 4129-00-XI
DÉPÔT LÉGAL_NOVEMBRE 2000

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 25 OCTOBRE 2000
SUR LES PRESSES
DE L'IMPRIMERIE FRAZIER,
PARIS.

REMERCIEMENTS _ AMERICAN CENTER FOUNDATION _ MARTIN ARNOLO _ CHRIS AUGER _ CRAIG BALDWIN _ GIANFRANCO BARUCHELLO _ BIMBO TOWER _ FLORENCE BONNEFOUS _ CHRISTIAN BOURGOIS _ CANE CAPOVOLTO _ MARIE-SOPHIE CARRON DE LACARRIÈRE, musée d'Art moderne de la Ville de Paris _ ABIGAIL CHILD _ CLAUDE CLOSKY _ BRUCE CONNER _ ANNE-MARIE CORNU _ JACQUES DONGUY _ MONIKA OREISSUS, WDR, Cologne _ BARBARA ELAM, Walker Art Center _ CÉCILE FONTAINE _ DOUGLAS GORDON _ JEFF GUESS _ GALERIE AIR DE PARIS _ GALERIE ART CONCEPT _ GALERIE YVON LAMBERT _ ALBERTO GRIFI _ CHRISTIANE GUYMER _ CAROLINE HANCOCK, musée d'Art moderne de la Ville de Paris

OUVRAGE PUBLIÉ À L'OCCASION DE LA MANIFESTATION «**MONTER/SAMPLER**»,
CONÇUE ET ORGANISÉE PAR LE CENTRE POMPIDOU ET SCRATCH PROJECTION,
DU 15 NOVEMBRE AU 21 DÉCEMBRE 2000

CENTRE POMPIDOU JEAN-JACQUES AILLAGON *président*_GUILLAUME CERUTTI

*directeur général*_ALFRED PACQUEMENT *directeur du Musée national d'art moderne/Cci*

_DANIEL SOUTIF *directeur du Département du développement culturel* **SCRATCH**

PROJECTION/LIGHT CONE YANN BEAUVAIS, MILES MCKANE_LOÏC DIAZ RONDA

et JEAN-DAMIEN COLLIN *recherches iconographiques*_GÉRALDINE TUBÉRY *presse*

CHRISTOPHE BICHON_**MANIFESTATION** *conçue par* YANN BEAUVAIS et JEAN-MICHEL

BOUHOURS, *assisté de* PATRICK PALAQUER_YANN BEAUVAIS *assisté de* MARK

BEMBEKOFF *programmation*_SERGE LAURENT *responsable des Spectacles vivants, assisté*

de DELPHINE LEGATT *concerts*_**COMMUNICATION** JEAN-PIERRE BIRON

*directeur*_ÉDITH BONNENFANT *directeur adjoint*_LAURENCE LÉVY *presse*

PUBLICATION YANN BEAUVAIS et JEAN-MICHEL BOUHOURS *conception et direction*

_DANIEL PERRIER *direction artistique, production graphique*_ISABELLE RIBADEAU

DUMAS *coordination et recherches documentaires*_JEAN-FRANÇOIS CDRNU *traductions*

*de l'anglais*_MURIEL CARON *traductions de l'italien*_NICOLE CHOLET *chargée d'édition*

_BERNADETTE BOREL LORIE *fabrication* **ÉDITIONS DU CENTRE POMPIDOU**

MARTIN BETHENOD *directeur*_PHILIPPE BIDAINE *directeur adjoint*_FRANÇOISE

MARQUET *responsable du service*

*éditorial*_BENOÎT COLLIER *responsable*

*commercial*_CLAUDINE GUILLON,

MATTHIAS BATESTINI *droits et*

*contrats*_NICOLE PARMENTIER *admin-*

*istration des éditions*_DANIÈLE

ALERS, ÉVELYNE PORET *presse* ◀

Scratch_Centre Pompidou

MONTERSAMPLER

L'ÉCHANTILLONNAGE GÉNÉRALISÉ

SOUS DIRECTION DE

YANN BEAUVAIS JEAN-MICHEL BOUHOURS

CINÉMA MUSIQUE

QUINZE X VINGT & UN

138

L'ÉCHANTILLON AU FIL DES VOIX_PETERSZENÓY

ENTRETIEN CHRISTIAN MARCLAY 141

LE MOT QU'ANNULE_CANECAPOVOLTO 143

SUR QUELQUES COMPOSITIONS STEVE REICH 147

FAVORIS 153

REPÈRES BIOGRAPHIQUES 159

_NELSON HENRICKS_THOMAS KÖNER_ALEXANDRE LAUMONIER, *Éditions Kargo*

_MAURICE LEMAÎTRE_ARMELLE LETURCQ, *Crash Production*_ANDREA LISSONI

CHRISTIAN MARCLAY_STÉPHANIE MOISDON-TREMBLEY_RAPHAEL MONTAÑEZ

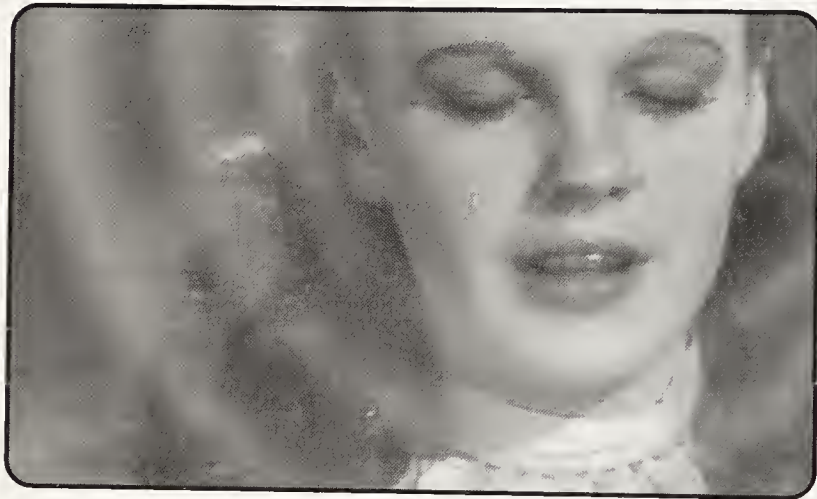
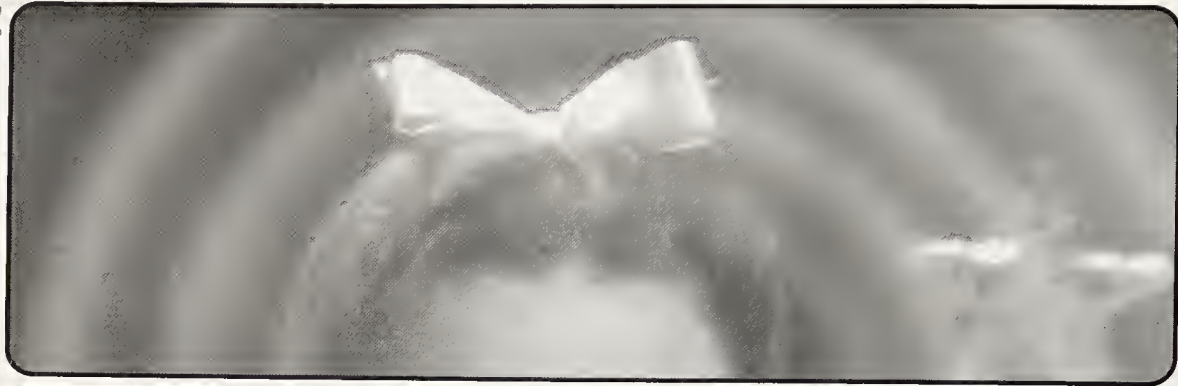
ORTÍZ_PATRICK MOSCONI_MATTHIAS MÜLLER_JÉRÔME NOETINGER_KARIN

NOWAK, *WDR, Cologne*_JOHN OSWALD_ISABELLE PIECHACZYK_STEVE REICH

_KEITH SANBORN_RAFael VOSTELL_WAVE_

L'accès à l'information, son retraitement et sa circulation, sous quelques formes qui soient, caractérisent les pratiques artistiques et culturelles, autant que les échanges économiques et financiers contemporains. Ces usages généralisés font plier certaines des valeurs qui fondent nos sociétés capitalistes. Le principe d'accessibilité pourrait bien faire que la connexion supplante le capital, l'immatériel l'actif. C'est le principe de propriété, dans son acception traditionnelle, y compris dans sa dimension intellectuelle, qui vacille. Nous nous préparons à une nécessaire mutation de nos schémas de pensée dans ces domaines, car l'objet sur lequel se fonde la notion du droit d'auteur a dorénavant acquis une profonde ambiguïté. Confrontée à ces questions, dont la presse se fait régulièrement l'écho, la problématique en art de l'emprunt, de l'échantillon, d'un droit élargi de la citation au nom d'une pratique du ré-agencement, du re-montage, du remix, du reconditionnement, du recyclage ou de la programmation nous a semblé participer du débat. En s'appuyant sur l'ensemble de la seconde moitié de ce siècle et une double filiation artistique et théorique de l'art de l'assemblage – néo-dada aux États-Unis et situationnisme en France –, la manifestation « monter/sampler, l'échantillonnage généralisé » tente d'apporter un éclairage sur l'historicité d'un phénomène contemporain majeur, et plus spécifiquement dans les domaines de l'image en mouvement et de la musique.

En concevant la présente publication, qui accompagne la manifestation, nous n'avons pas résisté à la tentation qu'une architecture de l'ouvrage en « liens » et un design graphique guidé par les notions de collages, télescopages et échantillons rendent compte de son objet. y. b. J.-M. B. ◀



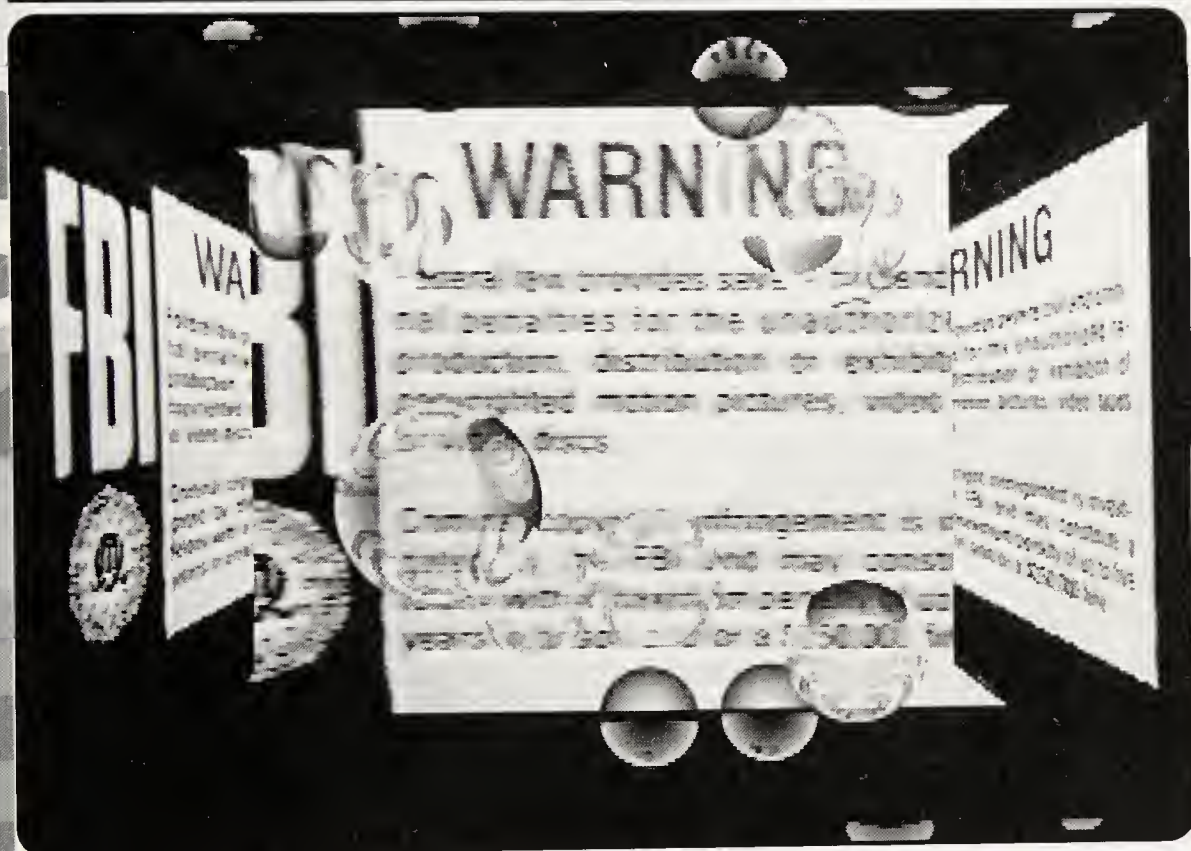
KEITH SANBORN, MIRROR, 1999

KEITH SANBORN, THE ARTWORK IN THE AGE OF IT'S MECHANICAL REPRODUCTIBILITY BY WALTER BENJAMIN AS TOLO TO KEITH SANBORN, 1999

Adams, John // // // // 24	Cage, John // // // // 70,74,78,124	DJ Spooky // // // // 32
Adorno, Theodor // // 48	Cameron, James // // // 79	Dolène, Lucie // // // // 130
Animal Charm // // // // 70,76,80	CapoVolto, Cane // // // 26	Douglas, Stan // // // // 28
Arnold, Martin // // // // 24,26,80	Carlos, Walter/Wendy 24	Duchamp, Marcel // // 74,148
Austen, Jayne // // // // 51	Cenek, Filip // // // // 26	Duguet, Anne-Marie // 108
	Chion, Michel // // // // 32	Duvet, les frères // // 28
	Citroen, Paul // // // // 48	
Bach, Jean-Sébastien/ 24,142	Closky, Claude // // // // 32	
Baldwin, Craig // // // // 22,28, // // // // // 32,80	Concept Réalisation // 78	Eisenberg, Daniel // // 70
Barber, George // // // // 28	Conner, Bruce // // // // 18,28,30,70	Eisenstein // // // // // 93,104
Barbia Liberation Organization // // // // // // 20	Cornu, Anne-Marie // // 70	Ekkeherd Ehlers // // // 70,80
Barthes, Roland // // // 28,48	Cramps // // // // // 128	Emergency Broadcast 20
Barùchello, Gianfranco // // // // // // 30	Creeley, Robert // // // // 147	Epplay, Vincent // // // // 80
Basia, Count // // // // 20	Critical Art Ensemble 20,28,30	Erik M // // // // // 32,70
Bataille, Georges // // 143	Crowley, Alaister // // 143	
Banjamin, Walter // // // 18,51,53,55	Cunningham, Merce // 124	Fahlström, Öyvind // // 124
Bettmann, Otto // // // 52	Cutler, Chris // // // // // 75	Feuerbach, Ludwig // // 53
Bing Stingspraan // // 146		Frampton, Hollis // // // 53,58
Birnbaum, Dara // // // 26,70	Dali, Salvador // // // // 30	Franju, Georges // // // 132
Bisk // // // // // // 80	Da Palma, Brian // // // 128	Frize, Bernard // // // // 24
Bismuth, Piarra // // // 32	Dabord, Guy // // // // // 18,24,30, // // // // // 51,53	Fung, Richard // // // // 26
Black Mountain Collage // // // // // // 124	Daclarq, Alain // // // // 132	
Blanc, Jean-Luc // // // 132	Decointat, Hugues // // 132	Gates, Bill // // // // // 54,132
Bochurberg, Lionel // // 138	Déficits des années antérieures // // // // // // 74	Gillick, Liam // // // // // 124
Braque, Georges // // // 124	Deleuze, Gillas // // // // 108	Giner, Pierre // // // // // 80
Broadthaers, Marcel // 24	Dellspurger, Brice // // // 128	Girardat, Christoph // // 25,26,78,80
Brown, James // // // // 146	Derain, André // // // // 97	Godard, Jaan-Luc // // // 126
Brunal, Adrian // // // // 26	Deren, Maya // // // // // 18	Gombrich, Ernst // // // // 48
Buñuel, Luis // // // // // 30,132	Dasbois, Henri // // // // 140	Gonzalez-Foerster, Dominique // // // // // // 128,130
Burrroughs, William // // 143	Disinformation // // // // 74	Gordon, Douglas // // 25,26,70, // // // // // // 72,126,128
	Disney, Walt // // // // // 130	

SI LA CRÉATIVITÉ EST UN CHAMP, LE COPYRIGHT EN EST LA CLÔTURE.

00



Griffith, David Wark / 97
 Grifi, Alberto / 30
 Grimonprez, Johan / 32,74
 Guerilla Tapes / 28
 Guess, Jeff / 70

Haacke, Hans / 24
 Hausmann, Raoul / 48
 Henry, Pierre / 144
 Hernandez, Téó / 28
 Hitchcock, Alfred / 25, 126, 131
 Hoang Nguyen Tan / 26
 Hoberman, Jim / 20
 Höch, Hannah / 48
 Huyghe, Pierre / 24, 26, 70, 130
 Hybert, Fabrice / 112

IAM / 148
 Imhotep / 148

Jackson, Michael / 20, 22, 140
 Jacobs, Ken / 26
 Jacono, Jean-Marie / 146, 148
 Jakobson, Roman / 28
 Jameson, Fredric / 54

Jarman, Derek / 143
 Joisten, Bernard / 128
 Joseph, Pierre / 128

Kagel, Mauricio / 24
 Kahn, Dough / 20
 Kennedy, John / 26
 Klucis, Gustav / 48
 Knizak, Milan / 24, 141
 Kostelanetz, Richard / 32
 Koulechov, Lev / 28
 Kraus, Karl / 143
 Kubelka, Peter / 21

La Fayette, M^{me} de / 24
 Laporte, Jean-François / 74
 Lebel, Robert / 34
 Lelouch, Claude / 97
 Lemaître, Maurice / 18, 70
 Lévy, Pierre / 108
 Longo, Robert / 132
 Lumet, Sydney / 24, 130

McCarey, Leo / 30
 Maderna, Bruno / 24

Malevitch, Kazimir / 124
 Man Ray / 28
 Mankiewicz, Joseph / 32
 Mann, Anthony / 26
 Manovich, Lev / 30
 Marclay, Christian / 24, 26, 74, 78, 80
 Marx Brothers / 30
 Marx, Karl / 22
 Matisse, Henri / 97
 Méliès, Georges / 99
 Metamkine / 32
 Metz, Christian / 28
 Milton / 115
 Monroe, Marilyn / 28
 Montagu, Ivor / 26
 Moran, Dennis / 26
 Morris, Sarah / 132
 Müller, Matthias / 25, 26, 70
 Muntadas, Antonio / 18, 30
 Musser, Charles / 52

Negativland / 20, 22, 70, 76
 Nola, M. di / 143
 Nurse With Wound / 70



BRUCE CONNER, *A MOVIE*, 1958
 CRAIG BALDWIN, *SONIC OUTLAWS*, 1995



FILM

D'IDÉES



Obrist, Ulrich // // // // // 112,
 Olson, Charles // // // // // 147
 Ortíz, Raphael Montañez
 // // // // // 18,24,26,30,
 // // // // // 80
 Ostertag, Bob // // // // // 74
 Oswald, John // // // // // 20,22,70,76,
 // // // // // 78,80,140,
 // // // // // 142,146,148
 Oval // // // // // 80

Riley, Terry // // // // // 32,149
 Rimmer, David // // // // // 26
 Robinson, Spider // // // // // 115
 Rolling Stones // // // // // 128
 Rouget de Lisle, Claude
 // // // // // 24
 Rosenblatt, Jay // // // // // 26
 Rumney, Ralph // // // // // 143
 Russell, Bertrand // // // // // 143

Tape-Beatles // // // // // 20,70,74
 Tenney, James // // // // // 26
 Tétrault, Martin // // // // // 74
 Thaemlitz, Terre // // // // // 22,24
 Theremin, Léon // // // // // 48,56
 Tiravanija, Rikrit // // // // // 130
 Toop, David // // // // // 32
 Tougas, Kirk // // // // // 70
 Troncy, Éric // // // // // 128

Pacino, Al // // // // // 24,130
 Paik, Nam June // // // // // 26
 Parmegiani, Bernard // // // // // 80
 Parreno, Philippe // // // // // 128,130
 Parton, Dolly // // // // // 20
 Pasolini, Pier Paolo // // // // // 132
 People Like Us // // // // // 70,76
 Petitgand, Dominique 24
 Picasso, Pablo // // // // // 124
 Pita // // // // // 80
 Platon // // // // // 54
 Polanski, Roman // // // // // 143
 Poussin, Nicolas // // // // // 97
 Presley, Elvis // // // // // 20

Sanborn, Keith // // // // // 18,26
 Satie, Erik // // // // // 24
 Scanner // // // // // 74
 Schaefer, Dirk // // // // // 21,23
 Schaeffer, Pierre // // // // // 138,142,
 // // // // // 144,146,148
 Schneemann, Carolee 24
 Schwitters, Kurt // // // // // 124
 Shea, David // // // // // 70
 Sinead O'Connick Jr. 146
 Smith // // // // // 128
 Stanwyck, Barbare // // // // // 107
 Stiegler, Bernard // // // // // 106
 Stock, Heusen & Welkman
 // // // // // 78,80
 Stockhausen, Karlheinz
 // // // // // 24
 Stravinsky, Igor // // // // // 20,24,
 // // // // // 115,117
 Sun Tzu // // // // // 143

U2 // // // // // 22,76
 Umen, Naomi // // // // // 32
 Univers-Sons // // // // // 144

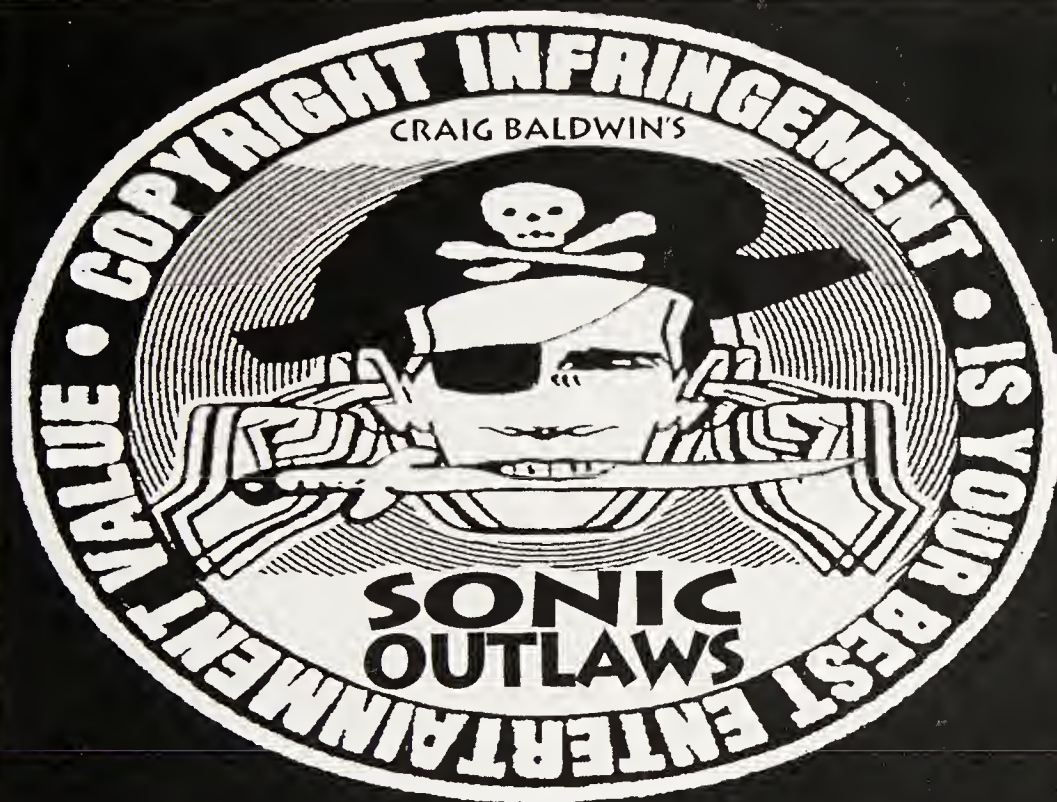
Vainio, Mika // // // // // 74
 Verne, Jean-Luc // // // // // 128
 Vienet, René // // // // // 24,74
 Von Bruch, Klaus // // // // // 70
 Vostell, Wolf // // // // // 26

Radiguet, Raymond // // // // // 24
 Randomiz, F. X. // // // // // 80
 Rauschenberg, Robert 124
 Razutis, Al // // // // // 26
 Reble, Jürgen // // // // // 32,80
 Reich, Steve // // // // // 32

Warhol, Andy // // // // // 124,126
 Weiner, Lawrence // // // // // 26
 Weissberg, Jean-Louis
 // // // // // 104
 Williams, William Carlos
 // // // // // 147
 Wolmen, Gil J // // // // // 18,30

Zacharias, Wilhelm // // // // // 142,146

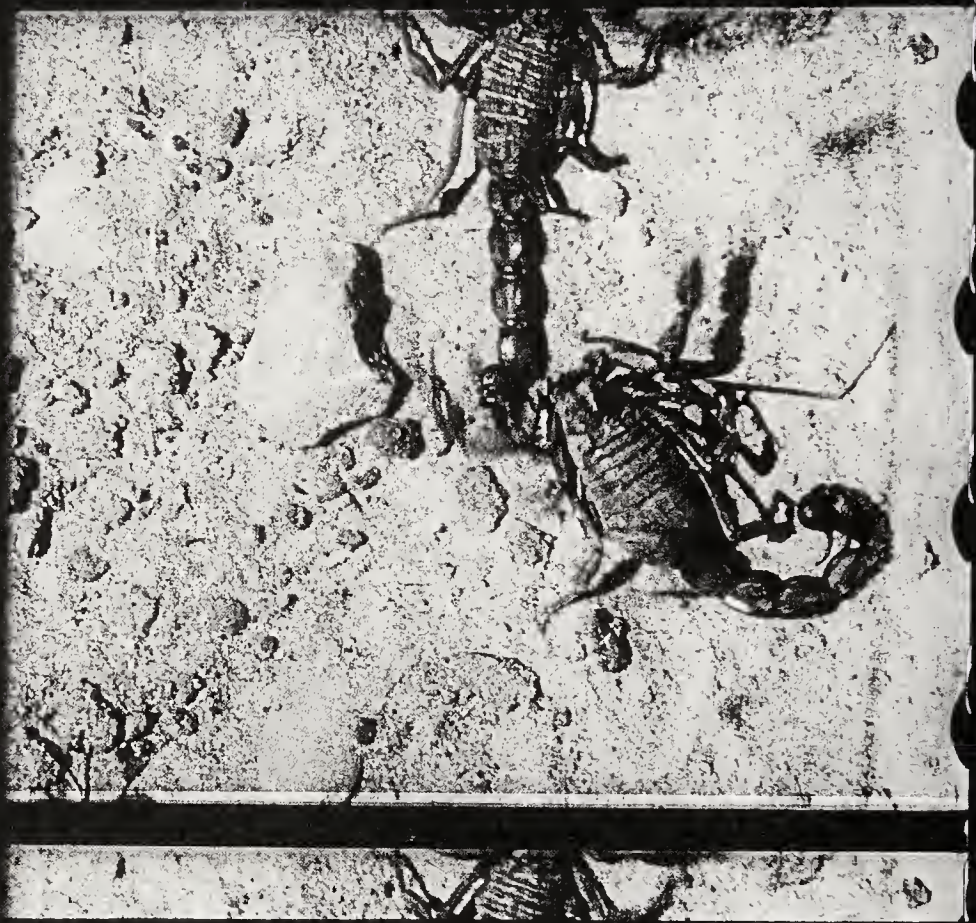
Y A T-IL TOUJOURS DES AUTEURS, S'INTERROGENT CERTAINS, DANS UN UNIVERS, OÙ, L'INTERACTIVITÉ RÉGNANT, LA CRÉATION SE FAIT ET SE REFAIT À PLUSIEURS, À TRAVERS DES ÉCHANGES CONSTANTS, ET DOIT-IL DONC Y AVOIR DES DROITS D'AUTEUR ?



SONIC OUTLAWS (1995), BY CRAIG BALDWIN, 16MM, COLOR, OPTICAL SOUND, 87 MIN.

Craig Baldwin mixes eight formats in his experimental documentary film, "Sonic Outlaws", an energized discourse on contemporary controversies around copyright-infringement, "fair use", and culture-jamming. Stemming from an investigation into the infamous Negativland-U2 suit, this dense montage of interview, music, and found footage spirals through the similarly inspired activities of John Oswald, the Tape-beatles, the Emergency Broadcast Network, the Barbie Liberation Organization, the Situationists, and others now working with appropriated sound. Practices of phone-pranking, billboard alteration, media-hoaxing, and the digitalization of intellectual property, seen in the light of the law in a period of rapid artistic and technological change, foreground emerging tensions between imagination, authorship, autonomy, and the marketplace.

Throughout its hour and a half argument, Baldwin's project morphs from a compilation doc into a veritable collage itself, likewise problematizing relations between "cover versions", homage, pastiche, parody, criticism, scholarship, and reportage, all the while suggesting methods of creative resistance—and perhaps the hope of an "electronic folk culture"—in the midst of an all-consuming electronic environment under increasing corporate control.



Le scorpion
est un genre d'araignide
répandu
dans les régions chaudes
de l'ancien monde.

Le rhinocéros
avait appris ce qui allait arriver.
Couvert de sueur, il apparut haletant,
au coin de la rue Castiglione.



UN GRAND DJ EST DONC UN COMPOSITEUR ET UN ARTISTE DE L'ANTI-MONTAGE PAR EXCELLENCE. IL EST CAPABLE DE CRÉER UNE PARFAITE TRANSITION TEMPORELLE À PARTIR DE DIFFÉRENTS NIVEAUX MUSICAUX ; ET IL PEUT LE FAIRE EN TEMPS RÉEL DEVANT UNE FOULE QUI DANSE.



ACBET

ACTE V





_ CRAIG BALDWIN, *SPECTRES OF THE SPECTRUM*, 1999 _ MAURICE LEMAITRE, *LE FILM EST DÉJÀ COMMENCÉ ?* 1951 _ MICHAEL BRYNNTRUP, *ALL YOU CAN EAT*, 1993
_ CÉCILE FONTAINE, *JAPON SERIES*, 1991

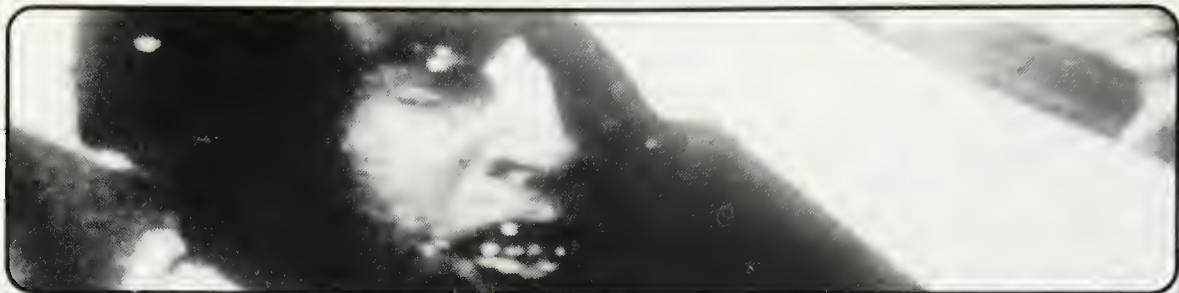
Mais j'éprouve dès le début une grande difficulté, tenant à ce que l'auteur entremêle toutes ses narrations.

— JANN BEAUVAIS ET VIVIAN OSTROVSKY, *WORK AND PROGRESS*, 1999

— GUSTAV DEUTSCH, *FILM IST*, 1998

— WOLF VOSTELL, *WAS IST DECOLLAGE?* PARU DANS *DECOLLAGEN* N°1, COLOGNE, JANVIER 1964

— MATTHIAS MÜLLER, *HOME STORIES*, 1991



Strassenführung
Amsterdam 1962
Foto: Hans Lubber

Klassen, 4
Paris / Düsseldorf 1963
Foto: Manfred Lewy

TV Trouble
in New York
Galena Steinlin New York
Foto: Peter Moore



Phot. Mercedes Guardado Chivona
Presented to the public 1961

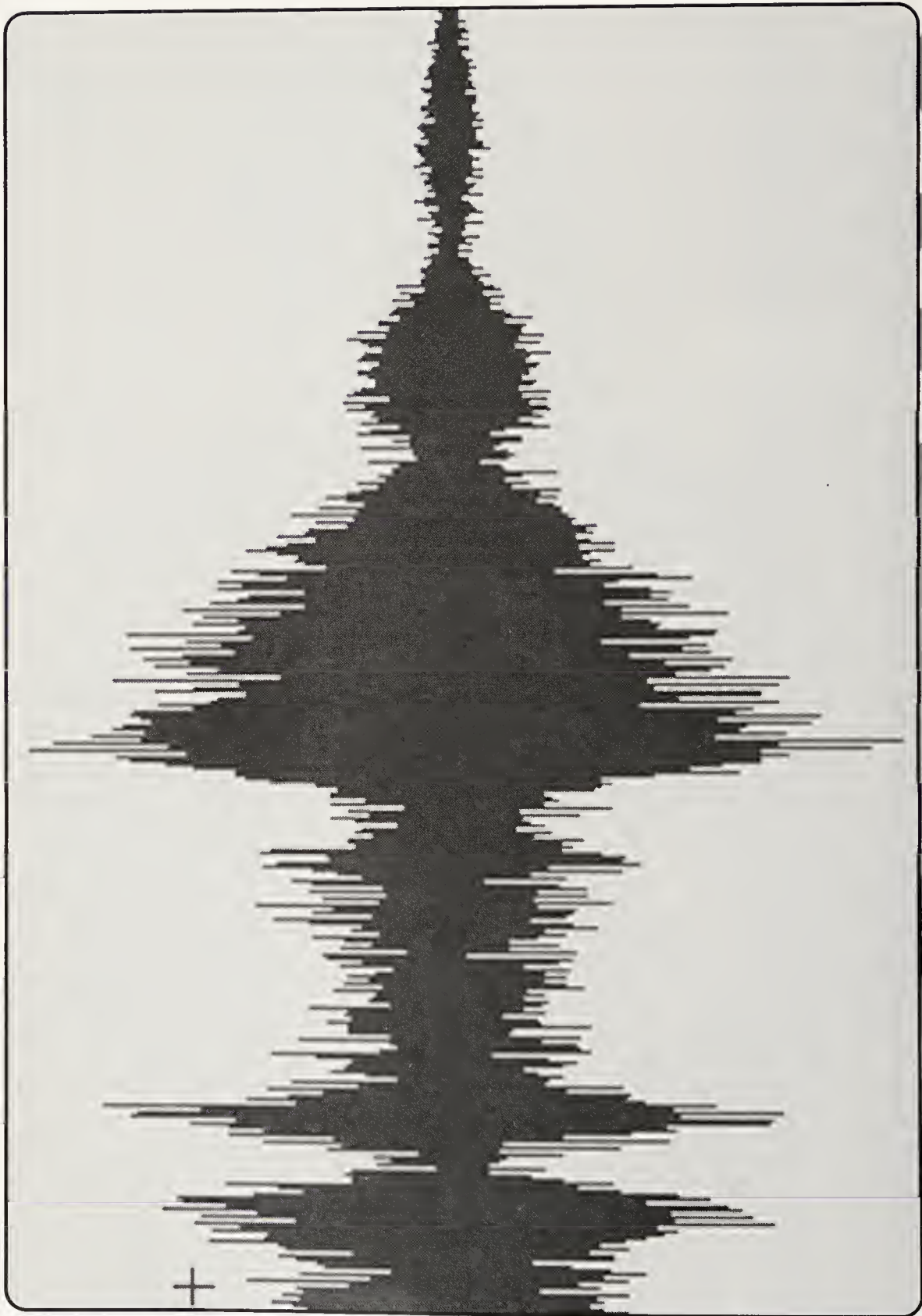




_JUOE YALKUT (CORÉALISATION NAM JUNE PAIK), *WAITING FOR COMMERCIALS*, 1972

_JO-IN OSWALO, *MS. JACKO* (1989) PILLAGE PHOTOGRAPHIQUE (COLLAGE SUR PAPIER, 14 X 20,5 CM)





THOMAS KÖNER, *ECHANTILLONNAGE DE FRÉQUENCES*, 2000
FRED WORDEN, *INTRODUCTION TO A SECRET SOCIETY*, 1992



W

L'APPROPRIÉTÉ, C'EST LE VOL

YANN BEAUVAIS, JEAN-MICHEL BOUHOURS

LE SURGISSEMENT D'AUTRES NÉCESSITÉS

REND CADUQUES LES RÉALISATIONS « GÉNIALES » PRÉCÉDENTES.

GUY-ERNEST DEBORO ET GIL J WOLMAN,

« MOÛE D'EMPLOI

DU DÉTOURNEMENT », 1956



Un arte povera « J'étais pratiquement sans un sou. La plupart de mes films sont des films de la dèche. Je n'avais pas les moyens d'acheter une caméra. Cent pieds de film déjà impressionnés et développés revenaient moins cher que cent pieds de film vierges, leur filmage et leur développement. Cinq ou six fois moins. » Bruce Conner, Raphael Montañez Ortíz, Maurice Lemaître ? Inutile de chercher à attribuer ces propos ; les trois, et bien d'autres avant comme après, l'ont exprimé dans des termes semblables, confrontés qu'ils étaient à une précarité économique leur contestant une existence d'artiste. *Échantillon* de la pensée, de ce qui peut motiver bien souvent une procédure d'emprunt et de recyclage.

La prévalence de l'économie sur l'esthétique, théorisée par Maya Deren, où la pénurie impose à l'artiste un effort particulier de créativité, a valeur de loi dans le cinéma expérimental¹. Le recours aux *stock shots*, aux rebuts des laboratoires, en un mot à un cinéma du ready-made, fait figure de réponse radicale à ce qu'énonce le *Manifeste du film indépendant* de Deren. Rebut d'une industrie, qu'on recycle, l'image cinématographique, mais devrait-on dire l'image en mouvement dans son ensemble, est parvenue à un paroxysme d'ubiquité et de consommation, indices d'une société spectaculaire. L'image au même titre que la matière ou l'énergie, entre dans un cycle infini de récupération-transformation-diffusion.

Sous cette notion de récupération affleure une typologie de procès de l'image : détournement, échantillonnage, remix, réappropriation. L'image, comme le son, a perdu l'aura dont parlait Walter Benjamin, ils sont en passe de devenir de simples produits manufacturés dans un monde industriel, des matériaux, des matières premières qui entrent dans un processus de consommation et de rejet et, par conséquent, n'échappent pas à une écologie appliquée incontournable dans les sociétés modernes. Ce constat concerne d'autres arts mécaniques, en particulier la musique enregistrée, qui offre un potentiel similaire à l'image : à partir du moment où l'œuvre cesse d'être une ligne mélodique originale et peut devenir un réassort d'accords ou la recombinaison de sons préexistants, le compositeur aborde, grâce au recyclage, des univers mélodiques, rythmiques ou bruitistes inédits.

De la citation à l'appropriation Les démarches tautologiques de Keith Sanborn dans *The Art Work in the Age of its Mechanical Reproduction by Walter Benjamin as told by Keith Sanborn* (1996) et d'Antonio Muntadas avec *Warnings* (1988) ouvrent le débat sur la question de la protection du droit d'auteur, ébranlé par les possibilités infinies de reproduction. Sur une musique « pour tromper l'ennui », Sanborn fait défiler une collection unique de ces cartons qui précèdent toute cassette vidéo du commerce, émettant le message du FBI américain sur les risques encourus pour contrefaçon. Le même article de loi, quelques variations du texte et de la fantaisie dans la présentation. L'accumulation et l'attente vaine d'un spectacle qui ne viendra jamais font sourire. Benjamin défie le FBI ; tout est sample, tout se sample, y compris le texte de loi censé dissuader les pirates, que l'artiste détourne de sa fonction. Démonstration est faite qu'avec un contenu minimal le processus se suffit à lui-même.

1. « Le plus important était de donner à ces "limites" [économiques] un usage positif et créatif. » (Maya Deren, « Notes, essays, letters », dans *Film Culture*, n° 39, hiver 1965 ; cité et traduit par Alain-A. Sudre, *Dialogues théoriques avec Maya Deren*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 117.)



_ KIRK TOUGAS, *THE POLITICS OF PERCEPTION*, 1973
 _ PHILIPPE PARRENO, *NO MORE REALITY (DÉTAIL)*
(LA MANIFESTATION), 1991, CIBACHROME
(TIRAGE UNIQUE), 60 X 90 CM, CADRE, COLL. PART.
 _ KEITH SANBORN, *IMAGINARY LAUGHTER*, 1995

« COPYLEFTED 15 »



« LORSQUE L'ŒUVRE A ÉTÉ DIVULGUÉE, L'AUTEUR NE PEUT INTERDIRE : [...] SOUS RÉSERVE QUE SOIENT INDICUÉS CLAIEMENT LE NOM DE L'AUTEUR ET LA SOURCE : LES ANALYSES ET COURTES CITATIONS JUSTIFIÉES PAR LE CARACTÈRE CRITIQUE, POLÉMIQUE, PÉDAGOGIQUE, SCIENTIFIQUE OU D'INFORMATION DE L'ŒUVRE À LAQUELLE ELLES SONT INCORPORÉES [...].

DANS LA COMPARAISON ENTRE L'ŒUVRE CITANTE ET L'ŒUVRE CITÉE, LES CITATIONS NE PEUVENT REPRÉSENTER UN QUART DE L'ŒUVRE DEUXIÈME QUI LES INTÈGRE. » (CODE DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE, ART. L. 122-5.)

La citation est référence, fidélité. Citer est un droit. Mais citer peut devenir une étape sur le chemin de l'appropriation, que la loi a essayé de cadrer en fixant des limites ; celles-ci apparaissent aujourd'hui obsolètes face au développement de la technologie et aux modes de consommation culturelle qu'il induit. La dégradation des images ou des sons copiés analogiquement a longtemps servi de contreforts à un dispositif législatif qui a inévitablement ses failles ; l'objet pirate analogique était marqué du sceau de l'infamie par une qualité technique inférieure. À l'ère du numérique, la dématérialisation des supports, l'absence de déperdition de qualité entre original et copie mettent en crise leur statut respectif. La vente libre de graveurs de disques numériques ainsi que la possibilité de charger sur son ordinateur personnel, par Internet, des sons ou des images transforment chaque amateur de musique ou de vidéo en un délinquant potentiel. La reproduction libre et fidèle induit une circulation des œuvres qui échappe à l'industrie. Pour celle-ci, reproduire, télécharger sont des actes de piraterie quand ils ne sont pas accompagnés d'une redevance. Au travers des outils de reproduction et de diffusion se dégagent des zones de libre échange, qui échappent pour le moment aux lois de la performance économique.

Liberté d'usage—La question posée par de nombreux artistes contemporains est celle d'abolir les limites du droit de citation, au nom du droit artistique au plagiat. Ce qui différencierait alors le plagiarisme artistique de la contrefaçon mercantile serait la transformation de l'œuvre d'origine versus sa simple reproduction.

« Nous sommes à l'âge de la recombinaire, à l'âge des corps recombines, des catégories sexuelles recombines, des textes recombines, de la culture recombine. » (Critical Art Ensemble, *Libres Enfants du savoir numérique*.) Cet âge de la recombinaire d'échantillons se justifie pour Negativland (collectif de musiciens de San Francisco, dont le mot d'ordre « Copyright Infringement is Your Best Entertainment Value » parle de lui-même) par le fait que ces échantillons font partie d'un héritage culturel à partir duquel un individu fait valoir son apport personnel. La nouvelle économie fondée sur la numérisation des données attise l'attitude « libertaire » d'artistes qui s'affranchissent de la protection légale du droit d'auteur. Le sampler (ordinateur dédié à la numérisation et à la conservation d'échantillons de son ou d'image) est l'objet de controverses aiguës tant du point de vue esthétique que juridique. Les combats juridiques et leurs jurisprudences viennent alors enrichir la démarche de ces artistes, voire entrent dans un nouveau processus de recyclage (U2 de Negativland, 1991)². Le compositeur John Oswald est à l'origine de ce courant artistique du plagiarisme — qualifié par le critique du *Village Voice* Jim Hoberman de « SF Guerilla Art Scene » et réunissant Doug Kahn, Tape-Beatles, Emergency Broadcast Network, Barbie Liberation Organization — avec notamment son œuvre *Plunderphonic* (1988), conçue à partir d'emprunts et de transformations d'œuvres musicales d'Elvis Presley, d'Igor Stravinsky, de Count Basie, de Dolly Parton ou de Michael Jackson. L'artiste distribua gracieusement aux radios son disque très exposé ; *Plunderphonic* pouvait être copié

2. Voir le film *Sonic Outlaws* de Craig Baldwin (1995).



MES FILMS S'ÉCARTENT DE CETTE VISION DES CHOSES

MATTHIAS MÜLLER

D.P. DANS QUELLE MESURE LES FILMS DU RÉALISME POÉTIQUE FRANÇAIS SONT-ILS SIGNIFICATIFS DANS CE CONTEXTE ?

M.M. ENTRE AUTRES FILMS, J'EFFECTUE ÉGALEMENT DES CITATIONS DE *QUAI DES BRUMES* [MARCEL CARNÉ, 1938] ET DE *PÉPÉ LE MOKO* [JULIEN DUVIVIER, 1937]. MAIS D'UNE MANIÈRE GÉNÉRALE, DANS *SLEEPY HAVEN* [1993], LES FILMS EN EUX-MÊMES N'ONT EU AUCUNE IMPORTANCE POUR MOI. JE LES AI VISIONNÉS D'UN ŒIL TRÈS SÉLECTIF DANS L'INTENTION D'Y SAISIR UNIQUEMENT LES MOTIFS UTILES À MON PROJET. LE CARACTÈRE ORIGINEL DES ŒUVRES CITÉES SE PERD ENTIÈREMENT DANS MES FILMS. LES CITATIONS RENAISSENT DANS UNE ŒUVRE NOUVELLE ET AUTONOME. JE VOULAIS QUE, DANS SON ENSEMBLE, LE FILM CRÉÂT UNE IMPRESSION LE PLUS HOMOGÈNE POSSIBLE. C'EST LA RAISON POUR LAQUELLE LE MATÉRIEL RÉUTILISÉ ET LE MATÉRIEL FILMÉ ONT ÉTÉ TRAITÉS DE LA MÊME FAÇON : J'AI REFILMÉ L'EN-

SEMBLE, JE L'AI DÉVELOPPÉ MOI-MÊME ET ENSUITE J'AI PROCÉDÉ À UNE SOLARISATION PARTIELLE ; CELA CRÉE UNE ESTHÉTIQUE COHÉRENTE QUI RESSERRE LES ÉLÉMENTS DU MATÉRIEL.

[...]

D.P. LA MUSIQUE EST-ELLE PRÉSENTE DANS TÂTE PENDANT LE MONTAGE, OU BIEN TE CONCENTRES-TU ENTIÈREMENT SUR LES IMAGES ? JE POSE LA QUESTION PARCE QUE JE DÉCÈLE DANS TES FILMS UN RYTHME MUSICAL, QUI RES-

SEMBLE AUX PULSATIIONS CARDIAQUES.

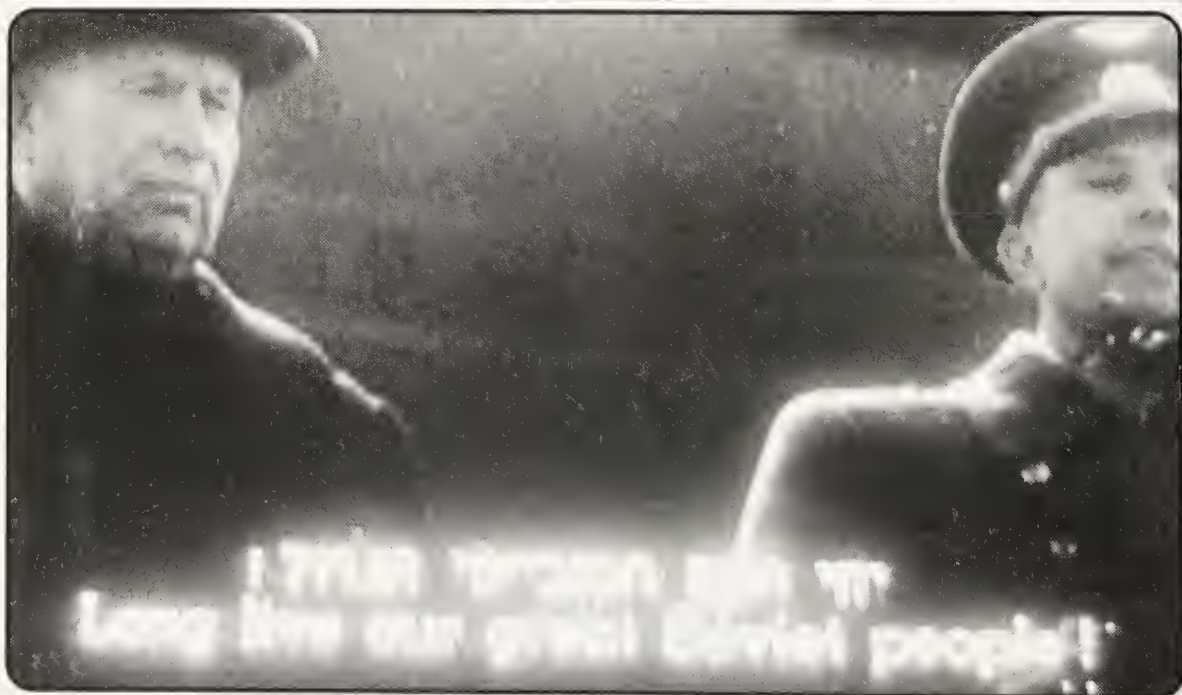
M.M. PENDANT LE MONTAGE, MON RAPPORT AU SON EST MINIME. SEULE UNE SÉQUENCE D'*ALPSEE* [1995] A ÉTÉ MONTÉE À PARTIR D'UNE MUSIQUE, CRÉÉE PRÉALABLEMENT PAR DIRK SCHAEFER. MÊME LES FILMS MUETS PEUVENT PRODUIRE UN EFFET MUSICAL — NOTAMMENT UN FILM COMME *ADEBAR* [1956-1957] DE PETER KUBELKA. MAIS LA RÉFLEXION SUR LE SON EST TOUJOURS INHÉRENTE À MA DÉMARCHE, BIEN QUE MON PROPRE TRAVAIL REPOSE DE TOUTE ÉVIDENCE SUR LE VISUEL. CERTES, LE PLUS SOUVENT, J'AI DES IDÉES PRÉCISES SUR LE CARACTÈRE QUE JE SOUHAITE DONNER AU SON. IL ARRIVE MÊME QUE JE FASSE DES ENREGISTREMENTS MOI-MÊME. PLUS EXACTEMENT JE PEUX NOTER DES ÉLÉMENTS SONORES, MAIS POUR TOUT CE QUI VA AU-DELÀ, C'EST DIRK QUI EN EST RESPONSABLE. IL EST MUSI-



MATTHIAS MÜLLER, *VACANCY*, 1998
LEWIS KLAHR, *HER FRAGRANT EMULSION*, 1987

et recopié, mais il ne pouvait être vendu. Organisant ainsi la circulation d'un produit à valeur d'usage sans valeur d'échange, il levait toute ambiguïté sur ses intentions et surtout semblait se protéger juridiquement. « Lorsque l'échange ne s'effectue de part et d'autre que pour l'utilité de la marchandise, la valeur d'usage n'a pas d'existence proprement économique. » (Karl Marx, *Grundrisse*, chapitre du *Capital*.) *Plunderphonic* était une œuvre conceptuelle, une œuvre de création qui ne pouvait être assimilée à une entreprise mercantile. Cependant, Michael Jackson – qui ne s'était lui-même pas privé, dans son *Will You Be There*, d'emprunter sans vergogne plus d'une minute de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven interprétée par l'orchestre de Cleveland en 1961... – et la CBS le poursuivirent en justice et obtinrent la destruction du disque. Oswald se demanda ce que serait la situation du chanteur si les chirurgiens successifs qui s'étaient occupé de sa transformation faciale avaient eu autant d'appétit que leur client ? « Des *laser discs* à la chirurgie au laser, le mouvement Contemporary Ambient comme le *transgenderism* utilisent des technologies postindustrielles comme moyens de représentation. L'un comme l'autre se servent allègrement, jusqu'à en abuser, des applications stéréotypées de ces technologies ; l'un comme l'autre doivent définir ce processus de recontextualisation par rapport aux ordres sociaux dominants. Le résultat des tels abus n'est pas la neutralisation des signifiants, mais une excoissance des déséquilibres qui contribuent à compliquer les ordres mêmes avec lesquels ils dialoguent. » (Terre Thaemlitz, *Couture Cosmetique*.) Negativland, John Oswald, Craig Baldwin, de plus en plus d'artistes ont engagé un combat contre la législation actuelle sur le droit d'auteur, perçue comme entrave à la création contemporaine. Les objectifs d'une *junk culture* (*junk art : an art which makes use of materials of industry or household which would have been thrown out*) sont aussi d'amener les industriels du divertissement sur le terrain d'une bataille juridique déséquilibrée et quelque peu embarrassante (une compagnie de disques opposée à un artiste méconnu et désargenté), par des actes de provocation délibérés. Ainsi Negativland, dans les deux versions de *I Still Haven't Found What I'm Looking For* de U2, utilisa sur la couverture du disque le label que le célèbre groupe de rock avait lui-même « emprunté » à la CIA et l'image de l'avion, tandis qu'ils plagiaient sans vergogne des morceaux du groupe, truffés d'obscénités. On peut deviner ce qui advint. Negativland continua le recyclage en publiant le dossier entier, accompagné d'un CD et d'un avant-propos du fils du pilote de U2 (dont le groupe s'est approprié l'image) abattu, lui-même³.

3. Negativland : <http://www.negativland.com>. Voir « Modifier le copyright », *Libres Enfants du savoir numérique*, Anthologie du « libre » préparée par Olivier Blondeau et Florent Latrive, Le Perreux, L'Éclat, 2000.



CIEN ET ABORDE MES IMAGES AVEC UNE GRANDE SENSIBILITÉ. C'EST UN TRAVAIL EN COMMUN TRÈS RÉJOUISSANT.

D.P. _IL SEMBLE QUE CELA FONCTIONNE TRÈS BIEN. IL CRÉE DES COLLAGES SONORES QUI CORRESPONDENT PARFAITEMENT À TES IMAGES. CELA ME FAIT PENSER À LA NOTION DU SAMPLING.

M.M. _OUI, DIRK VIENT DE LA CULTURE DES DJ. DANS TOUS LES FILMS, IL REPREND DE MON LANGAGE VISUEL DES MOYENS STYLISTIQUES APPROPRIÉS À LA BANDE-SON. PAR EXEMPLE DANS *SLEEPY HAVEN*, OÙ L'IMAGE EST CONSTAMMENT COMPOSÉE DE CONTOURS DEVENANT FLOUS, LA VOIX OFF EST REDOUBLÉE EN DES SUPERPOSITIONS LÉGÈREMENT DÉCALÉES, CE QUI DONNE À LA VOIX UN AIR IRRÉEL ET IMMATÉRIEL.

D.P. _UN EFFET DONT TU TE SERS ÉGALEMENT DANS *PENSÃO GLOBO* [1997]. DANS CE FILM, IL Y A À LA FOIS LE REDOUBLEMENT DES IMAGES ET DE LA VOIX.

M.M. _PARFOIS AU DÉTRIMENT DE LA COMPRÉHENSION. MAIS CELA EST LE BIENVENU CAR NOUSTENONS À CE QUE LA VOIX OFF NE SOIT PAS PLAQUÉE SUR LES IMAGES DE FAÇON AUTORITAIRE ET EXPLICATIVE.

D.P. _J'AI TOUJOURS ENTENDU CES VOIX OFF PLUTÔT COMME DES BRIBES DE MOTS...

M.M. _OUI, IL EST PLUTÔT QUESTION DE LA QUALITÉ MUSICALE DU LANGAGE ET D'UNE UTILISATION SUGGESTIVE DE LA VOIX. ET IL SUFFIT DE COMPRENDRE QUELQUES MOTS OU DES FRAGMENTS DE PHRASES, COMME DES SIGNES QUI ATTIRENT L'ATTENTION.

D.P. _QUELLE PART DE LA MUSIQUE DE DIRK SCHAEFER EST-ELLE ORIGINALE, ET QUELLE AUTRE EST-ELLE COLLECTIONNÉE, PAR CONSÉQUENT, VOLÉE ?

M.M. _CELA POSE LA QUESTION : QUELLE DÉFINITION SOUHAITE-T-ON DONNER À LA

NOTION DE COMPOSITION ? DANS LA PRATIQUE, DIRK TRAVAILLE LE PLUS SOUVENT AVEC DU MATÉRIEL TROUVÉ, EN FILTRANT DE MINUSCULES UNITÉS SONORES POUR LES RECOMPOSER ENSUITE EN DE NOUVEAUX *SOUNDSCAPES* (PAYSAGES SONORES) COMPLEXES. À MON AVIS, C'EST UN TRAVAIL DE COMPOSITION, UN TRAVAIL ARTISTIQUE AUTONOME. LA SÉLECTION DE CE QU'ON A TROUVÉ CONSTITUE DÉJÀ POUR MOI UN PROCESSUS ARTISTIQUE.

D.P. _LE MEILLEUR EXEMPLE POUR ILLUSTRER CELA EST PEUT-ÊTRE *HOME STORIES* [1991], OÙ IL A UTILISÉ DE LA MUSIQUE DE MÉLODRAMES.

M.M. _DE LA MUSIQUE QUI EST SI BIEN UTILISÉE QUE BEAUCOUP DE SPECTATEURS CROIENT ENTENDRE UNE COMPOSITION ORIGINALE. POUR *HOME STORIES*, SEULS LES BRUITS ÉTAIENT COLLECTIONNÉS. DANS CE FILM, ON PEUT ENTENDRE DES BRUITS STANDARDISÉS TELS UNE PORTE CLAQUÉE, DES PAS OU BIEN LE BRUIT D'UNE LAMPE QU'ON ALLUME ET QU'ON ÉTEINT.

NEW YORK, LE 15 JUIN 1997 ◀◀



Extraits d'une interview de Matthias Müller par Dietmar Post, traduite par Moritz von Blucher, dans : Yann Beauvais et Jean-Damien Collin (dir.) *Scratch Book, 1983-1998*, Paris, Light Cone, 1999, p. 302-303, 305-306



_YANN BEAUVAIS ET VIVIAN OSTROVSKY, *WORK AND PROGRESS*, 1999
_KIRK TOUGAS, *THE POLITICS OF PERCEPTION*, 1973
_MAURICE LEMAÎTRE, *LE FILM EST DÉJÀ COMMENCÉ ?* 1951



Appropriation/Réappropriation_ Les exemples historiques d'appropriation ne manquent pas. Raymond Radiguet a emprunté le thème du *Diable au corps* à madame de La Fayette. Erik Satie pilla aimablement, et pour notre plus grand plaisir, tous les classiques de notre fonds musical – de Bach à Rouget de Lisle. À la notion d'appropriation est liée celle de réappropriation, concept postmoderne issu du constat énoncé par Guy Debord : l'aliénation du sujet dans une société spectaculaire. La réappropriation est une tentative de neutraliser un lieu, une œuvre aliénante. Avec *The Third Memory* (2000), Pierre Huyghe reconstitue le film de Sydney Lumet *Un après-midi de chien* (1975), substituant à l'acteur (Al Pacino) John Wojtowicz, celui-là même dont Pacino jouait le rôle et qui reconquiert ainsi sa propre histoire, que le cinéma lui avait ravie. Marcel Broodthaers, Hans Haacke et bien d'autres artistes contemporains se réapproprient les lieux mêmes de l'institution muséale, soumise à recyclage ; quelques artistes contemporains remettent le détournement au goût du jour, alors que Raphael Ortíz ou Carolee Schneemann recyclent les rituels et les comportements. Dominique Petitgand ou Bernard Frize échantillonnent l'écho sonore des comportements quotidiens.

Irrévérence et critique_ Les citations que font les compositeurs, qu'ils soient néoclassiques ou non, sont souvent irrévérencieuses : Igor Stravinsky ou John Adams ; Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen (*Telemusik*, 1965-1966 ; *Hymnen*, 1966-1967) ; Bruno Maderna (*Satyricon*, 1973), jusqu'aux pastiches de Walter/Wendy Carlos et aux dégradations physiques de Christian Marclay, de Milan Knizak, de Terre Thaemlitz et d'une grande partie de la musique électroacoustique. Au cinéma, l'effet d'accumulation des sources et leur contraction (Martin Arnold avec *Alone. Life Wastes Andy Hardy*, 1997-1998) est une caractéristique d'œuvres contemporaines irrespectueuses de leurs sources. Le recyclage a de multiples modalités : il s'exerce sur une seule œuvre chez René Vienet, qui recycle

MOSAÏQUE OU BRODERIE

CÉCILE FONTAINE

ON PEUT GLOBALEMENT APPARENTER MA PRODUCTION FILMIQUE EN 16 MM À LA TECHNIQUE DE L'ÉCHANTILLONNAGE OU « SAMPLING », DU FAIT QUE COMME LUI ELLE SE JOUE D'IMAGES ET PARFOIS DE SONS DÉTOURNÉS, RÉUTILISÉS, REMONTÉS. JE PARS EN GÉNÉRAL D'IMAGES ENREGISTRÉES PAR AUTRUI, VIEILLES PARFOIS DE PLUSIEURS DÉCENNIES, QUE L'ON NOMME *FOUND FOOTAGE* DANS LE JARGON DU CINÉMA EXPÉRIMENTAL. CEPENDANT, JE NE SUIS PAS SPÉCIALEMENT À LA RECHERCHE DE CES SÉQUENCES/IMAGES PAR LE BIAIS D'ARCHIVES – ELLES FONT PARTIE D'UN PETIT STOCK DE BOBINES PLUS OU MOINS EN ÉTAT, PLUS OU MOINS COMPLÈTES, TROUVÉES DANS DES DÉCHARGES OU DES BROCANTES, DONNÉES PAR DES AMIS OU PAR MON PÈRE.

CES FILMS SONT SOUVENT DES ŒUVRES D'INCONNUS, À LA DIFFÉRENCE DE CEUX QU'UTILISENT DES CINÉASTES PLASTICIENS COMME DOUGLAS GORDON OU LES CINÉASTES MATTHIAS MÜLLER ET CHRISTOPH GIRARDET DANS LEUR INSTALLATION VIDÉO *PHOENIX TAPE* (1999), AUTOUR DES FILMS DE HITCHCOCK. ILS N'APPARTIENNENT PAS NÉCESSAIREMENT AU GENRE DE LA FICTION, MAIS PROVIENNENT PLUS GÉNÉRALEMENT DU DOCUMENTAIRE (*GOLF ENTRETIEN*, 1984 ; *JAPON SERIES*, 1991 ; *SAFARI LAND*, 1996), DE LA PUBLICITÉ (*CRUISES*, 1989 ; *LA PÊCHE MIRACULEUSE*, 1995), DE BANDES D'ACTUALITÉ (*HISTOIRES PARALLÈLES*, 1990), DE FILMS DE FAMILLE (*HOME MOVIE*, 1986), DE FILMS D'AMATEURS (*SANS TITRE, MAI 88*, 1988). MIS À PART QUELQUES TITRES, MES FILMS SONT DE COURTS ASSEMBLAGES D'UNE DURÉE MAXIMALE DE DIX MINUTES, MÉLANT DES BANDES AUX CONTENUS VARIÉS, DE FORMATS DIFFÉRENTS (8 MM, SUPER-8, 16 ET 35 MM) ; ILS UTILISENT LE FILM ET LA PHOTOGRAPHIE, LA COULEUR ET LE NOIR ET BLANC, LE FILM SILENCIEUX COMME LE FILM



PATRICK BOKANOWSKI, *FLAMMES*, 1998
 CÉCILE FONTAINE, *SAFARI LAND*, 1996
 KEITH SANBORN, *THE ARTWORK IN THE AGE...*, 1996

WARNER

par l'idéologie un film de karaté (*La dialectique peut-elle casser des briques ?* 1972) ou un porno (*Les Filles de Kamaré*), tandis que Huyghe confronte dans un dispositif d'exposition les versions américaine, allemande et française d'un film : *Versions multiples (Atlantic-Atlantik-Atlantis, 1929)*, 1997. Le recyclage peut s'hétérogénéiser par prélèvements : Cane CapoVolto, dans *Il Cotello nell aqua* (1998), parasite ses sources en les « truffant » de voix off et d'inserts provenant de vidéo-clips. D'autres artistes comme le musicien James Tenney (*Viet Flakes*, 1965) ou le cinéaste Filip Cenek (*Po atenttu*, 1998) pratiquent les arrangements et les réassorts. Enfin, toute source visuelle, sonore ou musicale est aujourd'hui recyclable, y compris un site internet (Dennis Moran, dix-sept ans, a piraté le site de la police de Los Angeles pour y introduire des Donald Ducks, une seringue dans le bras, ou des rats obscènes).

Reprenant un rituel yaqui hérité de son grand-père, Raphael Montañez Ortíz déconstruit physiquement un film d'Anthony Mann, *Winchester 73*, ou autres bandes d'actualités en les coupant au tomahawk ou à la hache (*Cowboy and « Indian » Film et News Reel*, 1958). Ici le traitement physique, de nature symbolique, du matériau a fonction de rédemption du passé. En démultipliant la citation, le prélèvement, en vue d'un recyclage emphatique, Wolf Vostell ou Nam June Paik affirmaient dès le milieu des années soixante le statut d'artefact des images et des sons. Si ce procédé est limité chez Vostell à quelques séquences, c'est toute la mémoire télévisuelle du monde rendue corvéable que Nam June Paik retraite. La reprise d'un thème, d'un motif, d'une séquence, le recours à la répétition, l'usage de la boucle comme le fait Lawrence Weiner dans ses premiers essais cinématographiques caractérisent une partie d'un cinéma structurel de la fin des années soixante (David Rimmer, Ken Jacobs, Al Razutis), héritier du formalisme soviétique et qui tentait de désautomatiser la perception. Ainsi l'analyse de Ken Jacobs dans *Tom, Tom the Piper's Son* en soixante-dix minutes d'un film primitif de 1910 avait pour ambition de contenir la narration des images pour en révéler la *kinésis*.

Le ralenti de Douglas Gordon (*24 Hour Psycho*, 1993) ne cherche pas ce qui se passe entre les images ; il définit une infra-perception qui abolit la diégèse du film, pour extirper du matériau sa mémoire, ou plutôt ses mécanismes qui ont construit notre souvenir de l'œuvre d'origine. Jouer avec les codes figuratifs hollywoodiens ou avec ceux de l'actualité permet de démasquer l'escroquerie. De même, le ralentissement de la cadence de projection jusqu'à une image par seconde, dans *The Zapruder Footage* de Keith Sanborn (1999), où une séquence originelle de quatre cent quarante images prises par une caméra amateur lors de l'assassinat de Kennedy fait nettement apparaître le moment de l'impact des balles. Autour de cette image taboue, censurée par les autorités américaines, le film s'articule entre un avant et un après la mort parfaitement réversibles, sur une musique jajouka qui induit un effet de distanciation. Christian Marclay démontre la codification des situations par le cinéma hollywoodien dans *Telephones* (1995), en accumulant au travers d'extraits de films des moments d'un geste. La répétition chez Matthias Müller dans *Home Stories* (1991) a également la fonction de démasquer les stéréotypes. À partir du début des années quatre-vingt, Raphael Montañez Ortíz troque l'objet tranchant contre la manipulation numérique déstructurante des images et travaille, comme Martin Arnold, sur de très courtes séquences de films de fiction (*The Kiss*, 1985). La technologie numérique disponible « à domicile » transforme sa position d'artiste en celle de consommateur avisé, critique et interactif des médias. La décomposition et la manipulation de la séquence chez Ortíz, mais aussi chez Arnold et Girardet, font littéralement exploser hors de l'image l'ensemble des codes sociaux qui structure notre représentation.

Les artistes contemporains critiquant ces mises en représentation sociale d'un groupe ou d'une minorité jouent également de l'effet d'accumulation et de comparaison des images : les femmes chez Dara Birnbaum, les juifs et les hommes chez Jay Rosenblatt, les gays asiatiques chez Richard Fung ou Hoang Nguyen Tan. La prolifération de films dits de *found footage* (recyclage de séquences cinématographiques) a trouvé son équivalent vidéo au travers du *video scratch* – qui consiste à détourner des images de toutes provenances – perpétuant le travail des flux de *found footage* et de compilations, les manipulant afin de constituer une nouvelle iconographie. Le *video scratch* a aujourd'hui une extension scénique avec les VJ. On retrouve l'aspect parodique des films d'Ivor Montagu et d'Adrian Brunel avec ces jeunes



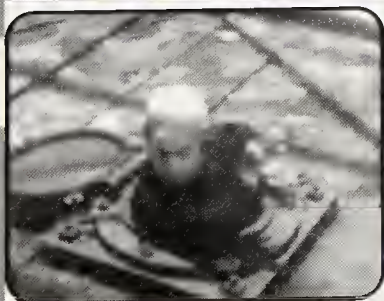
SDNORE. ILS CONSTITUENT DE VÉRITABLES RÉPERTOIRES : RECUEILS DE PLANS CHOISIS ET ENTRELAÇÉS, APRÈS LEUR « MIXAGE » TRÈS PHYSIQUE ET PRIMITIF. EXCEPTÉ LA PARTIE EN NOIR ET BLANC DE *HOME MOVIE*, MON TRAVAIL N'EST EN AUCUN CAS LIÉ À LA REPRDDUCTION PAR TIREUSE OPTIQUE OU À L'UTILISATION DE TOUT AUTRE ÉQUIPEMENT SDPHISTIQUE PERMETTANT DE REPIQUER - PRÉLEVER UNE IMAGE OU UN SDN. JE LE COMPARERAI UN PEU AU RECYCLAGE ET AU DÉTOURNEMENT DU DISQUE VINYLE PAR LE DJ : CDMME LUI, JE SUIS DANS LA MANIPULATION PHYSIQUE ET DIRECTE DE L'OBJET PRÉEN-

REGISTRÉ (FILM SDNORE DU SILENCIEUX) DONT JE TRANSFDRME OU RÉARRANGE L'ASPECT VISUEL (ET PAR RÉPERCUSSION, SONDRE) INITIAL.

EN EFFET, JE M'EMPRE DE SÉQUENCES EN DÉMONTANT LA CONTINUITÉ TEMPORIELLE DE L'ORIGINAL AUQUEL ELLES APPARTENAIENT ET J'INTERVIENS À MÊME L'ÉMULSION SUR ET PAR « STRATES », MODIFIANT IRRÉVOCABLEMENT LES FORMES ET LES TEXTURES (ASPECT), MAIS AUSSI LA COMPOSITION INTERNE (SENS) DES PHDTOGRAMMES - UN À UN OU PAR SEGMENTS. CETRAVAIL SE DÉROULE EN DEUX PHASES SUCCESSIVES : L'UNE D'ATTAQUE MANUELLE OU CHIMIQUE QUI DÉCONSTRUIT LA MATIÈRE PAR DÉCOLLEMENT OU EFFACEMENT/ÉROSION, L'AUTRE DE RECONSTRUCTION QUI JUXTAPOSE, INCRUSTE OU SUPERPOSE PAR COLLAGE (SUR LA SURFACE DU RUBAN) DES FRAGMENTS D'IMAGES OU DE PLANS ENTRETIENANT DES RAPPORTS D'AFFINITÉ PLUS OU MOINS GRANDS. C'EST AINSI QU'UNE

FILLETTE EN MAILLOT DE BAIN LEVANT LE BRAS SE TRDUVE JUXTAPOSÉE À UNE DANSEUSE DE CABARET EN COSTUME DE SCÈNE, LANÇANT LA JAMBE EN L'AIR (*CRUISES*), QUE DES DANSEURS BUTO « RDSÉS » SE TRDUVENT INCRUSTÉS SUR LA FEUILLE DU CALLIGRAPHE (*JAPON SERIES*) OU QUE LA TÊTE BLONDE D'UNE PETITE FILLE SE SUPERPDSE ET SE CONFOND AVEC CELLE DU SINGE (*SAFARI LAND*), PDUR NE CITER QUE QUELQUES-UNES DES CDNFRDNTATIONS/MISES EN RELATIONS ENTRAÎNANT UNE NDUVELLE LECTURE FORMELLE.

IL EST IMPORTANT DE NDTER QUE L'ÉVOLUTION DE MDN TRAVAIL EST ÉTRDITEMENT LIÉE AU DÉVELOPPEMENT DE TECHNIQUES D'EXPLORATION DU MATÉRIAU QUI ME SONT PRDPRES ET QUE J'AI DÉCDEVERTES ACCIDENTELLEMENT PUIS VOLONTAIREMENT RÉINVESTIES



BRICE DELLSPERGER, PHOTOGRAPHIE DE PLATEAU DE *BOUY DOUBLE (X)*, 2000, JEAN-LUC VERNA EN ZIMMER KEITH SANBORN, *IMAGINARY LAUGHTER*, 1995

vidéastes (George Barber, les frères Duvet ou les Guerilla Tapes) qui, dans les années quatre-vingt-dix, remontent des images d'actualités télévisées représentant Reagan, Thatcher et le lobby militaro-industriel.

« Les deux lois fondamentales du détournement sont la perte d'importance – allant jusqu'à la déperdition du sens premier – de chaque élément autonome détourné ; et en même temps, l'organisation d'un autre ensemble signifiant, qui confère à chaque élément sa nouvelle portée. » (*IS*, n° 3.) À partir de l'hétérogénéité des extraits qu'il choisit pour ses films de compilation, Craig Baldwin recrée dans *Tribulation 99 : Alien Anomalies Under America* (1991) une œuvre fantaisiste de science-fiction, où l'intertexte est sur le mode de l'humour.

Le montage _Le montage, en tant que corollaire de la nature d'un support en forme de ruban (film, bande sonore) a pour fonction de séparer dans des rushes le bon grain de l'ivraie, ce qui est montable et montrable de ce qui ne l'est pas. Man Ray, le premier, s'affranchit de cette dichotomie, assemblant avec *Le Retour à la raison* (1923) des séquences avec des chutes. Téo Hernandez réalisera quant à lui le montage de ses propres chutes, qui deviennent des œuvres à part entière. La transcendance du choix artistique est ici niée de la manière la plus radicale. Stan Douglas, avec *Hors champ* (1992), renvoie dos à dos la bonne image, dont le statut vacille, et le rebut, qui inversement connaît un début de réhabilitation.

« L'essence du cinéma doit être recherchée non pas dans les limites du fragment filmé mais dans l'enchaînement de ces mêmes fragments », écrivait Lev Koulechov⁴ en 1920 à propos du montage. Sa célèbre expérience connue sous le nom d'« effet-K », où la même image d'un visage livre des expressions différentes selon le plan auquel elle est associée, consacra la puissance du montage cinématographique auprès de théoriciens comme Christian Metz. L'expérience prouve aussi la polysémie, l'ambivalence, la perversité de l'assemblage des images. S'inspirant des modèles rhétoriques de Jakobson – métaphore et métonymie –, Roland Barthes assimile une « bonne histoire » à une série réussie de dispaçhings syntagmatiques. « Chaque signe (chaque "moment" du récit, du film) ne peut être suivi que de certains autres signes, de certains autres moments ; cette opération qui consiste à prolonger, dans le discours, dans le syntagme, un signe par un autre signe (selon un nombre fini, et parfois très restreint, de possibilités) s'appelle une *catalyse* ; dans la parole par exemple, on ne peut catalyser le signe *chien* que par un petit nombre d'autres signes (*aboie, dort, mange, mord, court, etc.*, mais non par *coud, vole, balaie, etc.*) ; le récit, le syntagme, cinématographique est soumis lui aussi à des règles de catalyse que le metteur en scène pratique sans doute empiriquement, mais que le critique, l'analyste, devrait essayer de retrouver⁵. » Le régime métonymique de l'assemblage d'images – comme le fait Bruce Conner avec la célèbre séquence de l'officier du sous-marin à son télescope qui, par les lois du montage, découvre dans l'ocilleton de son appareil optique la figure charmante de Marilyn Monroe, dans *A Movie* (1958) – transcende cette catalyse barthienne. Craig Baldwin démontre l'interchangeabilité du matériau en récréant des fictions à partir d'un choix de séquences hétérogènes (*Tribulation 99*).

« [...] Ready-made, collage, art-cloche, écriture automatique, intertexte, combinaisons, détournement, appropriation : autant d'expressions qui témoignent des explorations du plagiat. Certes ces termes ne sont pas exactement synonymes, mais ils recourent un corpus de sens essentiel à la philosophie et à l'activité plagiaire. Philosophiquement, ils s'opposent tous aux doctrines essentialistes du texte : dans un texte donné, aucune structure ne donne un sens universel et nécessaire. Aucune œuvre d'art ou philosophique ne peut s'épuiser d'elle-même. » (Critical Art Ensemble, *Libres Enfants du savoir numérique*.)

4. *La Bannière du cinématographe*, Moscou, 1920 ; repris dans *L'Art du cinéma et autres écrits*, Lausanne, L'Age d'homme, 1994.

5. Roland Barthes, « Sur le cinéma », *Cahiers du cinéma*, sept. 1963.

LA NORMALITÉ COMME SYMPTÔME, 1998

KEITH SANBORN, *IMAGINARY LAUGHTER*, 1995
CÉCILE FONTAINE, *JAPON SERIES*, 1991



DE DIFFÉRENTES MANIÈRES. ELLES VIENNENT ILLUSTRER UN DISCOURS PUREMENT FORMALISTE ET « MATÉRIALISTE » DANS LES PREMIERS FILMS (*GOLF ENTRETIEN*; 2 *MADE FOR TV FILMS*, 1986; *OVEREATING*, 1984); ET PEU À PEU LE CÔTÉ FORMALISTE, TOUJOURS FORTEMENT PRÉSENT, FAIT PLACE À UN FIL CONDUCTEUR SOUVENT CHRONOLOGIQUE, ACCOMPAGNANT LE TYPE DE NARRATION QU'UNE MÉMOIRE CHAOTIQUE POURRAIT

NOUS OFFRIR, ALORS QUE LE FILM INTÈGRE DES SOURCES DE PLUS EN PLUS VARIÉES ET HÉTÉROGÈNES ET MÊLE LES TECHNIQUES LES PLUS DIVERSES. LA SUCCESSION ET L'ALTERNANCE DE CES DIFFÉRENTES SOURCES SELON UN MONTAGE NERVEUX ET SACCADÉ (*CRUISES*), L'INTERMITTENCE SUR UNE « CHORÉGRAPHIE DÉSORIENTANTE » (*HISTOIRES PARALLÈLES*) OU SUR UN RYTHME PLUS LENT (*SANS TITRE, MAI*

88), DOMINENT ET DONNENT À CES FILMS UN ASPECT « MOSAÏQUE » QUI S'ATTÈNUE ET PARFOIS DISPARAÎT. LA « MOSAÏQUE » FAIT PLACE À LA « BRODERIE », QUI SE CONFOND TRÈS SOUVENT AVEC LE « RAPIÉÇAGE » DE FRAGMENTS RAPPORTÉS ET COLLÉS SUR UNE BANDE DOMINANTE, LE RECYCLAGE D'UN FILM DANS SA TOTALITÉ SERVANT DE GUIDE DANS LE NOUVEAU MONTAGE/FILM PRODUIT. ◀◀



Monter n'est plus participer aux « mécanismes invisibles » de l'image dont parle Muntadas, mais entreprise épistémologique de démontage. S'appropriier au moyen du montage – démontage du cours de la représentation cinématographique ou musicale, par un travail sur la trame. Démonteur l'équilibre de certaines formes en les truffant de citations, en surenchérissant sur le sens. Casser les mécaniques policées de la représentation standardisée, calibrée autant dans son contenu que dans sa durée. Chez Ortiz, le montage par le choix, au hasard, de morceaux mélangés dans un sac à pharmacie a pour vocation d'extirper du matériau utilisé les tabous de notre représentation : l'image du pape associée au procès de Nuremberg fait sens chez lui. Le désassemblage d'un grand nombre de films hollywoodiens en bribes de fiction que seule notre mémoire rattache à un corpus d'origine – comme dans *La Verifica incerta* de Gianfranco Baruchello et Alberto Grifi (1964) – est effectué sous le signe de l'art du réassemblage par la loi des raccords de gestes, de regards, de situations ou de personnages, qui transcende la continuité spatiale, temporelle et fictionnelle. Buñuel et Dalí avaient testé avec *Un chien andalou* (1929) la capacité du spectateur à enchaîner les situations envers et contre les lois de la vraisemblance ; Baruchello et Grifi ont systématisé ces accidents, démontrant ainsi une lecture complice du spectateur.

« DANS LA CULTURE INFORMATIQUE, LE MONTAGE NE CONSTITUE PLUS L'ESTHÉTIQUE DOMINANTE COMME CE FUT LE CAS AU COURS DU XX^E SIÈCLE, DE L'AVANT-GARDE DES ANNÉES VINGT AU POSTMODERNISME DES ANNÉES QUATRE-VINGT. LA CRÉATION D'IMAGES NUMÉRIQUES COMPOSITES, DANS LESQUELLES DIFFÉRENTS ESPACES SONT COMBINÉS POUR FORMER UN ESPACE VIRTUEL UNIQUE SANS RACCORDS, EST UN BON EXEMPLE DE CETTE AUTRE ESTHÉTIQUE QU'EST L'ESTHÉTIQUE DE LA CONTINUITÉ ; TOUTEFOIS, LA CRÉATION COMPOSITE EN GÉNÉRAL PEUT ÊTRE CONSIDÉRÉE COMME LE CONTREPOINT DE L'ESTHÉTIQUE DU MONTAGE. LE MONTAGE CHERCHE À CRÉER UNE DISSONANCE VISUELLE, STYLISTIQUE, SÉMANTIQUE ET ÉMOTIONNELLE ENTRE DIFFÉRENTS ÉLÉMENTS. LA CRÉATION COMPOSITE CHERCHE, AU CONTRAIRE, À LES FUSIONNER EN UN TOUT SANS RACCORDS, EN UN GESTALT UNIQUE. » (LEV MANOVICH, DIGITAL COMPOSITING, MONTAGE AND ANTI-MONTAGE.)

Le cinéma de Bruce Conner est un art de l'enchaînement et du télescopage. Les bandes-annonces des cinémas, le zapping né avec la multiplicité des choix télévisuels, l'enchaînement sans transition, lors des journaux télévisés, d'informations sans relation entre elles autre que leur concomitance ont été les sources de son inspiration critique. Il a souvent évoqué l'influence de *La Soupe aux canards* (Leo McCarey, 1933) avec les Marx Brothers, film cher aux surréalistes, où les lois de la continuité spatio-temporelle, aussi bien que celles de la vraisemblance, sont perverties. La collision temporelle fonctionne dans le film de Conner à la manière d'un cadavre exquis. Il fait la preuve de la plasticité de la catalyse, qu'avaient signalée Gil J Wolman et Guy Debord : « Les découvertes de la poésie moderne sur la structure analogique de l'image démontrent qu'entre deux éléments, d'origines aussi étrangères qu'il est possible, un rapport s'établit toujours. »

« EN CONSÉQUENCE, LE PRINCIPAL OBJECTIF DU PLAGIAIRE SERA DE RESTAURER LA DYNAMIQUE ET LA DÉRIVE INSTABLE DU SENS, EN S'APPROPRIANT ET EN RECOMBINANT DES FRAGMENTS DE CULTURE. ON PEUT AINSI PRODUIRE DU SENS, SANS QU'IL SOIT PRÉALABLEMENT ASSOCIÉ À UN OBJET OU À UN ENSEMBLE D'OBJETS. » (CRITICAL ART ENSEMBLE, LIBRES ENFANTS DU SAVOIR NUMÉRIQUE.)



C'EST EN 1956 QUE LA 'RÉALITÉ CHAMANIQUE', LA 'PSYCHOLOGIE' ET LA 'PERCEPTION' SE SONT AVÉRÉES CRUCIALES DANS MON EXPÉRIENCE DE LA 'RECURTURATION'. C'EST À CETTE ÉPOQUE QUE J'AI ENTAMÉ L'EXPLORATION ET L'INTÉGRATION À MON 'ART' DE LA 'CULTURE CHAMANIQUE' ET 'RELIGIEUSE' DE MES GRANDS-PÈRES INDIGÈNES YAQUIS, DE SES 'RITUELS SACRIFICIELS', DE LA 'QUÊTE-VISION'. JE ME SUIS AINSI OUVERT À L'ASPECT 'INDIGÈNE' DE TOUTES MES 'RACINES CULTURELLES'. C'EST À PARTIR DE CES EXPLORATIONS QUE LA 'RÉALITÉ CHAMANIQUE' EST DEVENUE UN ASPECT 'FACTUEL', 'PSYCHOSOMATIQUE' DE MON 'IDENTITÉ'.

J'AI VITE APPRIS À FAIRE UNE IMPORTANTE DISTINCTION ENTRE LES 'SYMBOLES SUPERFICIELS', LES 'SIGNES' DE LA 'CULTURE INDIGÈNE' ET LES ASPECTS 'PSYCHOSOMATIQUES' SOUS-JACENTS QUI RÉGISSENT LA HIÉRARCHIE DE SES 'MODES' 'ASSOCIATIONNISTES' ET 'PERCEPTIFS'. JE NE VISAIS PAS L'ADAPTATION D'UNE APPARENCE 'STÉRÉOTYPIQUE' DE L'INDIGÉNÉITÉ, MAIS JE CHERCHAIS À CE QUE LE CONTEXTE DE MON 'ART' SOIT 'INDIGÈNE' SELON LE 'MODE' 'ASSOCIATIONNISTE' ET 'PERCEPTIF'.

EN 1957, J'AI COMMENCÉ À TAILLER EN PIÈCES DES FILMS À COUPS DE TOMAHAWK ET À EN METTRE LES LAMBEAUX DANS UN SAC MAGIQUE, QUE JE SECOUAIS COMME UNE CRÉCELLE EN CHANTANT. J'Y



PLONGEAIS ENSUITE LA MAIN ET EN SORTAIS AU HASARD DES MORCEAUX DE FILM, QUE JE MONTAIS ALÉATOIREMENT. J'AI PLACÉ LA PLUPART DES FILMS 'RITUELLEMENT' TAILLÉS EN PIÈCES DANS UN FEU SACRIFICIEL, J'EN AIGARDÉ QUELQUES-UNS COMME TÉMOIGNAGE (1). DEPUIS 1957, MON 'ART' CONSISTE EN UNE 'INITIATION RITUELLE' À LA PARTICIPATION 'RÉELLE' OU 'VIRTUELLE' QUI LAISSE TOUJOURS DE LA PLACE À L'IMPROVISATION'. DANS MON TRAVAIL



SUR 'FILM' ET EN 'VIDÉO', NOTAMMENT MON TRAVAIL 'INFORMATIQUE-LASER-VIDÉO' DEPUIS 1984, J'INCITE LE 'SYSTÈME NERVEUX', LES 'NERFS AUDITIFS' ET 'OPTIQUES', À UNE 'INITIATION VIRTUELLE' 'PSYCHOSOMATIQUE', JE 'DÉ-CONSTRUIS' LA 'NARRATION-SUJET-LINÉAIRE' 'EUROCENTRISTE', SA 'LOGIQUE' 'PTOLÉMAÏQUE-PLATONICIENNE-ARISTOTÉLIENNE' ET LE 'MODE PERCEPTIF', JE 'DÉ-CONSTRUIS' LES NOTIONS 'PERVERTIES' PAR L'EUROCENTRISME' DE 'RÉALITÉ' ET DE 'FICTION', JE 'DÉ-CONSTRUIS' LES ÉTERNELS 'FANATISMES' 'MOTIVÉS PAR DES PHOBIES'.

CHAQUE 'ŒUVRE D'ART' DOIT ÊTRE COMPRENUE COMME UNE 'INITIATION', EN QUÊTE DE LA 'VÉRITÉ CHAMANIQUE' ET DE LA 'LIBÉRATION' DISSIMULÉES DANS LES 'ACTIONS' ET LES 'OBJETS' DE LA 'RÉALITÉ NARRATIVE' 'EUROCENTRISTE'. J'AI INTRODUIT DANS MON 'PROCESSUS ARTISTIQUE' DE L'INITIATION CHAMANIQUE' TOUT UNE VARIÉTÉ D'OBJETS' DE LA VIE QUOTIDIENNE : POTS DE FLEURS, BOUGIES, MATELAS, CANAPÉS, PAPIER HYGIÉNIQUE, VERRES EN CARTON, MAGAZINES, SERVIETTES EN PAPIER, CASSETTES DE MUSIQUE, FILMS, TOUS OBJETS 'APPROPRIÉS' POUR EN FAIRE DES OBJETS 'TROUVÉS'.

DANS CHAQUE 'INITIATION', J'AI RECHERCHÉ L'ALCHIMIE INDIGÈNE' ET JE L'AI UTILISÉE D'UNE MANIÈRE QUI ME SEMBLAIT APPROPRIÉE : 'TERRE', 'AIR',

LEN LYE, *RHYTHM*, 1957

CRAIG BALDWIN, *TRIBULATION 99*, 1991

ADRIAN BRUNEL, *CROSSING THE GREAT*

SAGRAOA, 1924

L'échantillon « En quelques clics, on dépose sur le séquenceur 8-pistes un savant mélange de samples piochés parmi les mille disponibles. Mieux : les amateurs pourront également réaliser leurs propres clips grâce aux sept cents images vidéo proposées sur le CD-Rom, ou encore échanger par l'intermédiaire du site Web associé leurs futurs tubes avec d'autres hit-mixers. » (*Le Monde* du 16 juin 1999.)

Grâce à l'échantillonnage, l'art du montage a la faculté de promouvoir son abolition. La succession temporelle ou spatiale du montage laisse place à la transformation, le cut au morphing, préfiguré par la musique électroacoustique.

« Si les œuvres a-centriques qui se multiplient aujourd'hui utilisent le montage, c'est sous la forme de coutures fines, prévues pour être peu apparentes, et qui sont dispersées sur différentes couches simultanées ; le montage n'est plus affiché comme instance active d'organisation du discours. » (Michel Chion, *L'Art des sons fixés, ou La Musique concrètement*.)

La description spatiale au moyen du champ-contrechamp laisse place, par la rotation du point de vue notamment dans les jeux vidéo, à la mise en situation d'un espace en perpétuel renouvellement. S'ouvre l'ère de la programmation. On passe d'un art qui travaille le temps à un prolongement temporel par le jeu de l'enchaînement de scènes dont la similitude met à nu les codes du langage cinématographique. L'installation de Claude Closky *En avant* (1995), suite de travellings sans fin, prélevés de films célèbres ou non, propose ainsi un parcours dans un univers proprement vertigineux. « Depuis que les DJ jouent les disques dans les boîtes de nuit, les enchaînant l'un à la suite de l'autre, les transformant et glissant de l'un à l'autre dans un flot continu, savoir qui est l'auteur de chaque bande a commencé à perdre de son importance. » (David Toop, *Sonic Boom*.)

Prélever, échantillonner, mettre en boucle, c'est souvent envisager un art du mouvement qui s'écarte de la construction linéaire, c'est introduire au sein du défilement non un arrêt sur image, mais une suspension du temps qui tourne en rond. Dans *Link* de Pierre Bismuth (1999), on assiste à un déplacement topographique de l'échantillonnage : il refilme chaque plan du *Limier* (Joseph Mankiewicz, 1972) sur un téléviseur situé dans un intérieur à chaque fois différent. La mise en boucle favorise la répétition, laquelle à son tour renforce l'usage des variations et des combinatoires de variables. Mettre en boucle des séquences très courtes à la manière de musiciens comme Terry Riley ou Steve Reich, c'est jouer sur l'écart. Les performances de Jürgen Reble ou de Metamkine exploitent les possibilités de différenciation par la manipulation mécanique, chimique, *live*, comme le feraient DJ Spooky, Erik M...

APRÈS LA TENTATIVE DE DESTRUCTION PHYSIQUE DE L'IMAGE QUE REPRÉSENTAIT LA CISELURE LETTRISTE, NOMBREUX AUJOURD'HUI SONT LES FILMS QUI OPÈRENT DE MANIÈRE SÉLECTIVE SUR LA SÉQUENCE, PAR COMMAGE, SOUSTRACTION, EFFACEMENT PARTIEL D'UN ÉLÉMENT OU D'UN OBJET. AINSI, DANS REMOVED, NAOMI UMAN PERVERTIT LA REPRÉSENTATION DU CINÉMA PORNOGRAPHIQUE EN EXTRAYANT DE L'IMAGE LE CORPS FÉMININ.

La création devient collection, destruction et reconstruction, recréation. Dans cette Babel digitale, la collecte d'éléments se fait à partir d'un fonds, bibliothèque ou vidéothèque (Richard Kostelanetz ou Johan Grimontprez), d'une « réserve encyclopédique » selon Baldwin. Elle permet aussi d'arpenter des chemins de traverse, par simple curiosité. Les données choisies, stockées, sont recyclées. L'échantillonnage peut être réalisé dorénavant en direct, en temps réel, dans des performances jusque-là impossibles. Cette nouvelle forme de montage met en relation des textes, des images, des sons, comme jamais encore vu. Elle produit des interprétations, crée des connexions, qui suscitent des sens totalement différents. Le recours à une création antérieure sort du domaine de la citation, il devient un *cut-up* sans finalité. Les images se succèdent sans aucun souci de trame. L'ère digitale a ouvert aux artistes un champ de possibilités nouvelles, dont on n'a pas encore vraiment mesuré l'ampleur.

« Déprécier la notion commune et tacitement reconnue de valeur », « exalter le choix strictement individuel et souverain », « se constituer comme unique », « annule[r] purement et simplement la civilisation

'FEU' ET 'EAU', 'ÉTHÉR', 'BOIS' ET 'MÉTAL',
 À L'INTÉRIEUR D'UNE 'LIMITE SACRÉE',
 J'Y AI TROUVÉ LE 'CHANT' ET LA 'VOIE',
 J'Y AI TROUVÉ LA 'MÉDECINE' PERMET-
 TANT DE 'LIBÉRER' LES 'OBJETS', VUS
 COMME 'FÉTICHES', DE LA 'RÉPRESSION
 EUROCENTRISTE' DE LEUR 'INDIGÉNITÉ',
 OE LES 'RENORE' À LEUR 'PRIMITIVITÉ'
 'SOUS-JACENTE' 'ASSOCIATIONNISTE', OE
 LES ARRACHER À L'EUROCENTRICITÉ'
 POUR LES 'RECONTEXTUALISER', LES
 FAIRE PASSER OE L'ASSOCIATION DE
 SUJETS' EN TANT QUE 'FORME' ET
 'CONTENU' À L'ASPECT 'INOIGÈNE CHA-
 MANIQUE', EN TANT QUE 'FORME' ET
 'CONTENU' 'PALÉOLOGIQUE'.

[...]

C'EST DANS CE CONTEXTE QUE MON
 'ŒUVRE D'ART' 'FILMIQUE' ET 'VIDÉO'
 ÉVOLUE ET DOIT ÊTRE COMPRISE.
 J'INTROUIS LE FILM HOLLYWOODIEN
 'EURO-AMÉRICAIN' 'APPROPRIÉ' SOUS LA
 FORME D'('OBJET FÉTICHE') ET DE ('SUJET
 RITUEL') DANS LE ('CERCLE ALCHEMIQUE')
 DE MON ('POSTE OE TRAVAIL INFORMATI-
 QUE RITUEL') DOTÉ DE SON POTENTIEL
 'PALÉO'OTECHNOLOGIE' 'NON-LINÉAIRE'.
 J'INITIE' LES 'IMAGES' HOLLYWOODIEN-
 NES 'APPROPRIÉES', JE LES LIBÈRE
 SOUS LA FORME D'OBJETS FÉTICHES'
 ET DE 'SUJETS RITUELS' POUR MA 'QUÊTE-
 VISION', DANS UNE 'DÉ-CONSTRUCTION'
 'PALÉOLOGIQUE', JE LIBÈRE LA 'LOGIQUE
 INDIGÈNE' 'REFOULÉE' À MESURE QU'ELLE
 'OÉ-CONSTRUIT' LA 'LOGIQUE CULTU-
 RELLE' 'EUROCENTRIQUE'.

CE DONT JE VIENS DE PARLER EST UNE
 'ESTHÉTIQUE INOIGÈNE' 'LIBRE DANS LE

TEMPS ET L'ESPACE DE SE RÉALISER
 DANS L'HISTOIRE, VUE PAR TOUT UN
 CHACUN, DES CONTEXTES 'ETHNOS', DES
 'SIGNES' ET DES 'SYMBOLES', Y COMPRIS
 'EUROPÉENS', DE LA 'VIE PRÉSENTE' OU
 DE TOUTE AUTRE 'INCARNATION DE SDF'.
 JE TERMINE SUR LA RÉFLEXION SELON
 LAQUELLE LE 'SOI' A SIMPLEMENT BESOIN
 DE COMPRENDRE QUE 'TOUT' LE 'MODER-
 NISME' 'EUROPÉEN' ET SON 'EXPRES-
 SION' LA PLUS 'RADICALE' AVEC 'DADA'
 ET SES HOMOLOGUES 'AMÉRICAINS',
 AINSI QUE LEUR PROLONGEMENT DANS
 L'ART CONTEMPORAIN' ET L'ART POST-
 MODERNE', REPRÉSENTENT L'HISTOIRE
 DE LA 'DÉLIVRANCE' 'CULTURELLE' DE
 L'EURO-INDIGÉNITÉ', 'SUR-REFOULÉE'
 PAR L'EUROCENTRISME' DANS SON REJET
 'PHOBIQUE' DE SA PROPRE 'INDIGÉNITÉ'.
 ◀◀

1. Je renvoie le lecteur au numéro
 d'octobre 1994 de *The Independent*,
 mensuel du cinéma et de la vidéo, et
 en particulier à un article de fond de
 Scott MacDonald intitulé « The Ax
 Man Cometh : Raphael Ortiz's
 Avant-Garde Alchemy Moves into
 the Digital Age ».

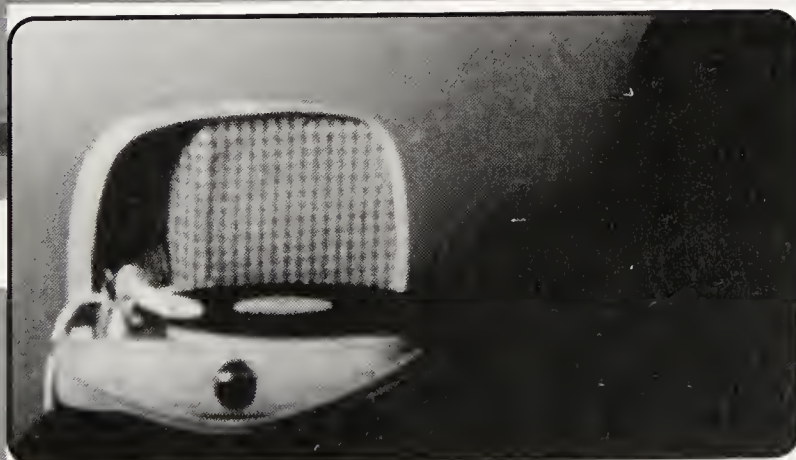
Traduit de l'anglais par J.-F. Cornu



The Third Memory, 2000



... JEAN-CLAUDE BUSTROS, LA QUEUE TIGRÉE D'UN
 CHAT COMME UN PENDENTIF DE PARE-BRISE, 1983-1989
 ... CRAIG BALDWIN, SDNIC DUTLAWS, 1995



dans ce qu'elle a de péniblement trié», écrivait Robert Lebel à propos du ready-made. Ce choix individuel d'un langage que personne n'est en droit de confisquer prend une signification particulière aujourd'hui, où l'interactivité est une des caractéristiques du village global. Du point de vue qui est le nôtre, à savoir l'émergence de nouvelles formes artistiques contemporaines, le droit au piratage, à l'emprunt, à l'irrespect artistique et les œuvres qui en découlent méritent une reconnaissance, pour qu'une véritable résistance puisse s'organiser face à une industrie culturelle où, bien souvent, les considérations de profit sont unique validation de la marchandise, généralisant le brevet à toutes formes de vie ou d'échange. ◀◀



_ KEITH SANBORN, *IMAGINARY LAUGHTER*, 1995_ BRICE DELLSPERGER, *BODY DOUBLE (X)*, 2000_ KEITH SANBORN, *IMAGINARY LAUGHTER*, 1995_ MUNTADAS, *WARNINGS*, 1988
_ NAM JUNE PAIK, *GLOBAL GROOVE*, 1973

muntada0.tif

FBI

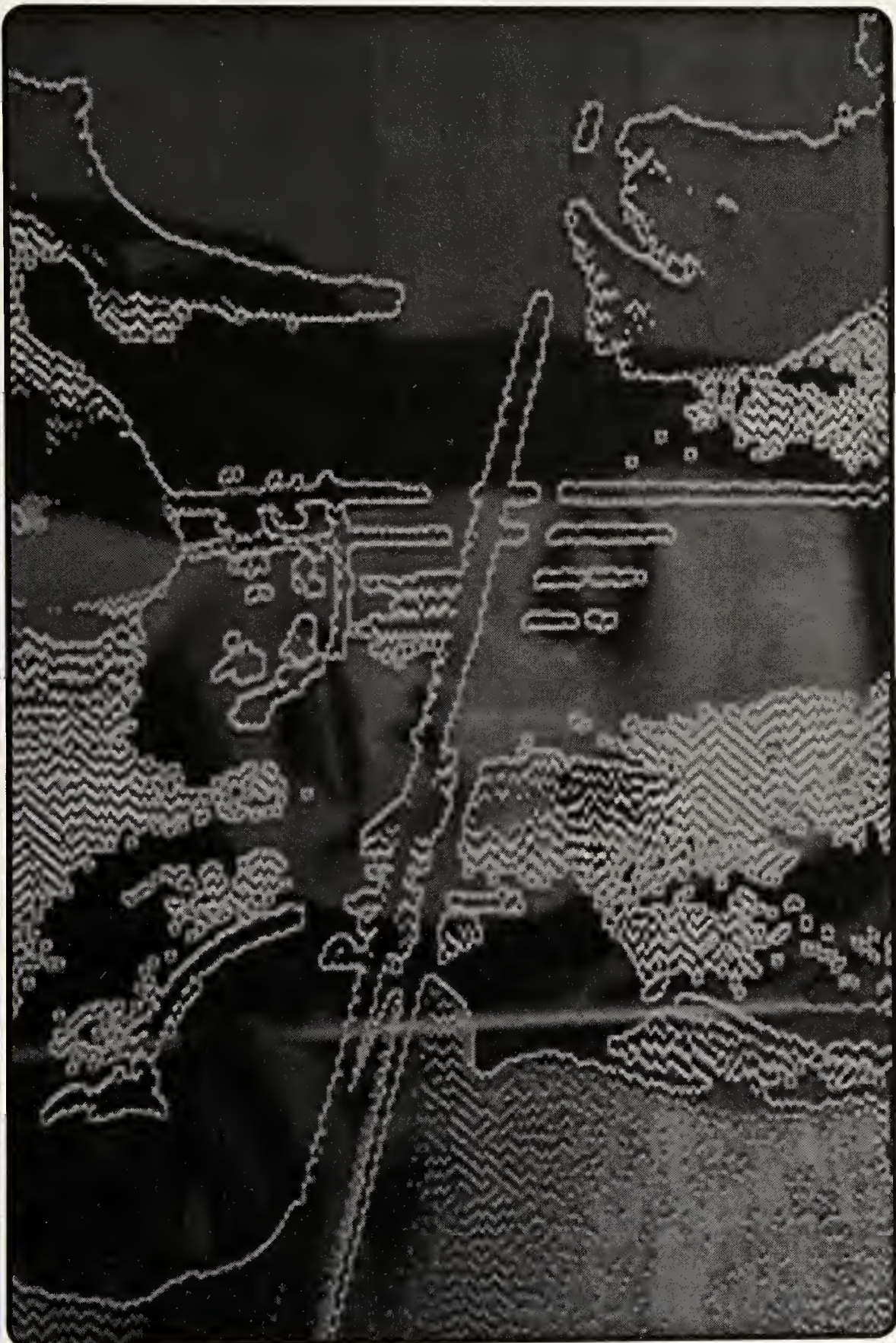


The Motion Picture contained on this cassette/film/laser disc is copyrighted. Copying, duplication, recording or transcription of such motion picture without the prior written permission of the Producer or Distributor thereof is a violation of the United States Copyright Act and is prohibited.

WARNING!

Federal law provides severe civil and criminal penalties for the unauthorized reproduction, distribution or exhibition of copyrighted motion pictures in any medium. (Title 17, United States Code, Sections 501 and 506)

The Federal Bureau of Investigation investigates allegations of criminal copyright infringement. (Title 17, United States Code, Section 506)





DAVID RIMMER, *WATCHING FOR THE QUEEN*, 1973
CLAUDE CLOSKY, *EN AVANT*, 1995

COLLERCOPIERCOLLER





FREDÉRIC CHARPENTIER, *THE DOG STAR MAN HAS A TOO BIG FLAMING COCK FOR THE SHEBA QUEEN*, 1991 _ MIKE HOOLBOOM, *MOUCLE'S ISLAND*, 1995
FREDÉRIC CHARPENTIER, *THE DOG STAR MAN HAS A TOO BIG FLAMING COCK FOR THE SHEBA QUEEN*, 1991 _ MIKE HOOLBOOM, *MOUCLE'S ISLAND*, 1995





*LORSQUE L'ÉCHANGE NE S'EFFECTUE DE PART ET D'AUTRE QUE POUR L'UTILITÉ
DE LA MARCHANDISE, LA VALEUR D'USAGE N'A PAS D'EXISTENCE PROPRESMENT ÉCONOMIQUE*

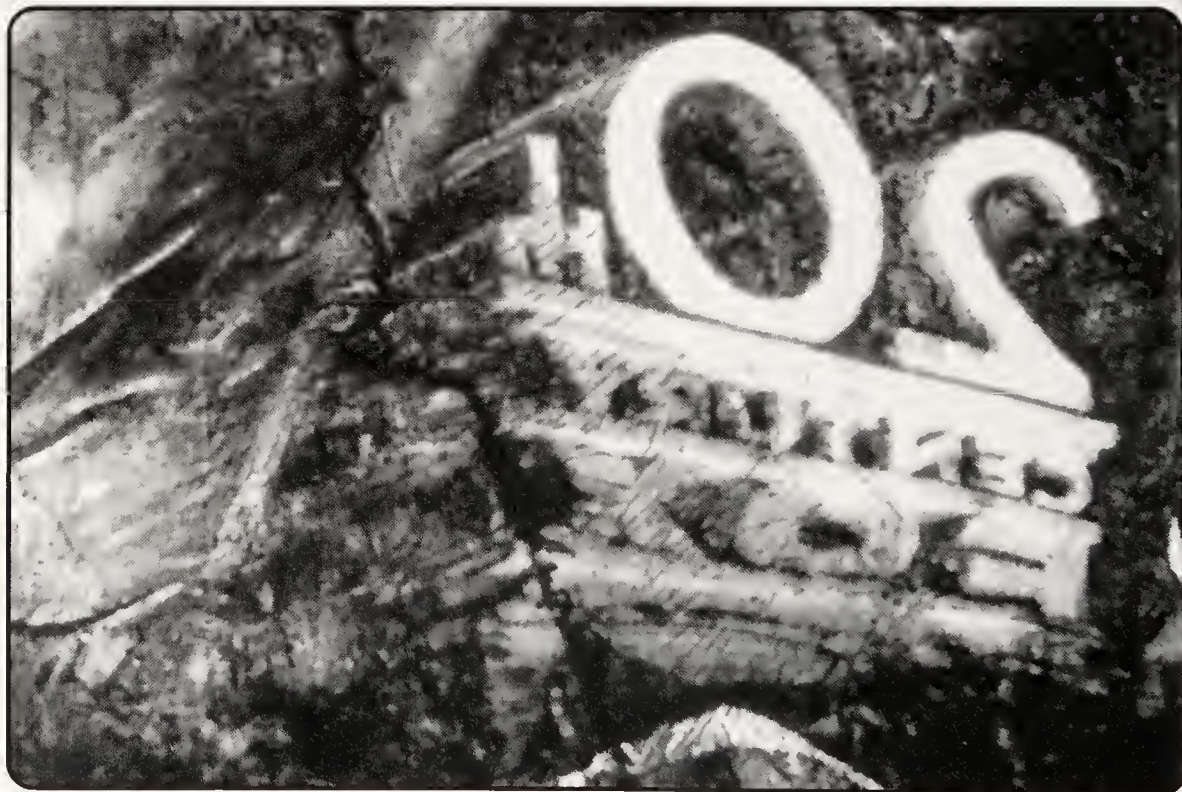




**But National Socialist
Germany**



DANIEL EISENBERG, *DISPLACED PERSON*, 1981
BILL MORRISON, *FOOTPRINTS*, 1992



CHRISTOPH GIRAROET, *RELEASE*, 1996 BILL MORRISON, *FOOTPRINTS*, 1992
CHRISTOPH GIRAROET, *RELEASE*, 1996 CHRISTOPH GIRAROET, *RELEASE*, 1996

UNTITLED, MAI 88





CHRISTOPH GIRARDET, RELEASE, 1996 CHRISTOPH GIRARDET, RELEASE, 1996
CHRISTIAN MARCLAY, IMAGE VIOÉO EXTRAITE OE TELEPHONES, 1995 CHRISTOPH GIRARDET, RELEASE, 1996

PLUNDERPHONIC

ÉCHANTILLONNER L'ESTHÉTIQUE DE LA SÉLECTION DANS LES ANCIENS ET LES NOUVEAUX MÉDIAS LEVMANOVICH



L'esthétique de la sélection _ Le logiciel **ADOBE PHOTOSHOP 5.0** contient plus de cent filtres qui permettent à l'utilisateur de modifier une image de nombreuses façons ; **AFTER EFFECTS 4.0**, logiciel standard pour la composition d'images en mouvement, comporte quatre-vingts *plug-in* d'effets ; plusieurs milliers d'autres filtres sont disponibles auprès d'autres sources¹. **SOFTIMAGE 30 (V3.8)**, le meilleur logiciel de modélisation et d'animation en 3D, contient plus de quatre cents textures applicables à des objets en 3D². Le site Geocities, à l'origine du concept consistant à accueillir des sites d'utilisateurs en échange de bannières publicitaires dans leurs pages, permet aux utilisateurs d'accéder à une bibliothèque de plus de quarante mille échantillons d'images types pour personnaliser leur site³. **INOEX STOCK IMAGERY** propose des photos prêtes à l'emploi dans des bannières publicitaires⁴. **MICROSOFT WORD 97 WEB PAGE WIZARD** laisse à l'utilisateur le soin de créer un site simple en sélectionnant l'un des huit styles prédéterminés que décrivent des termes comme « élégant », « festif » ou « professionnel ».

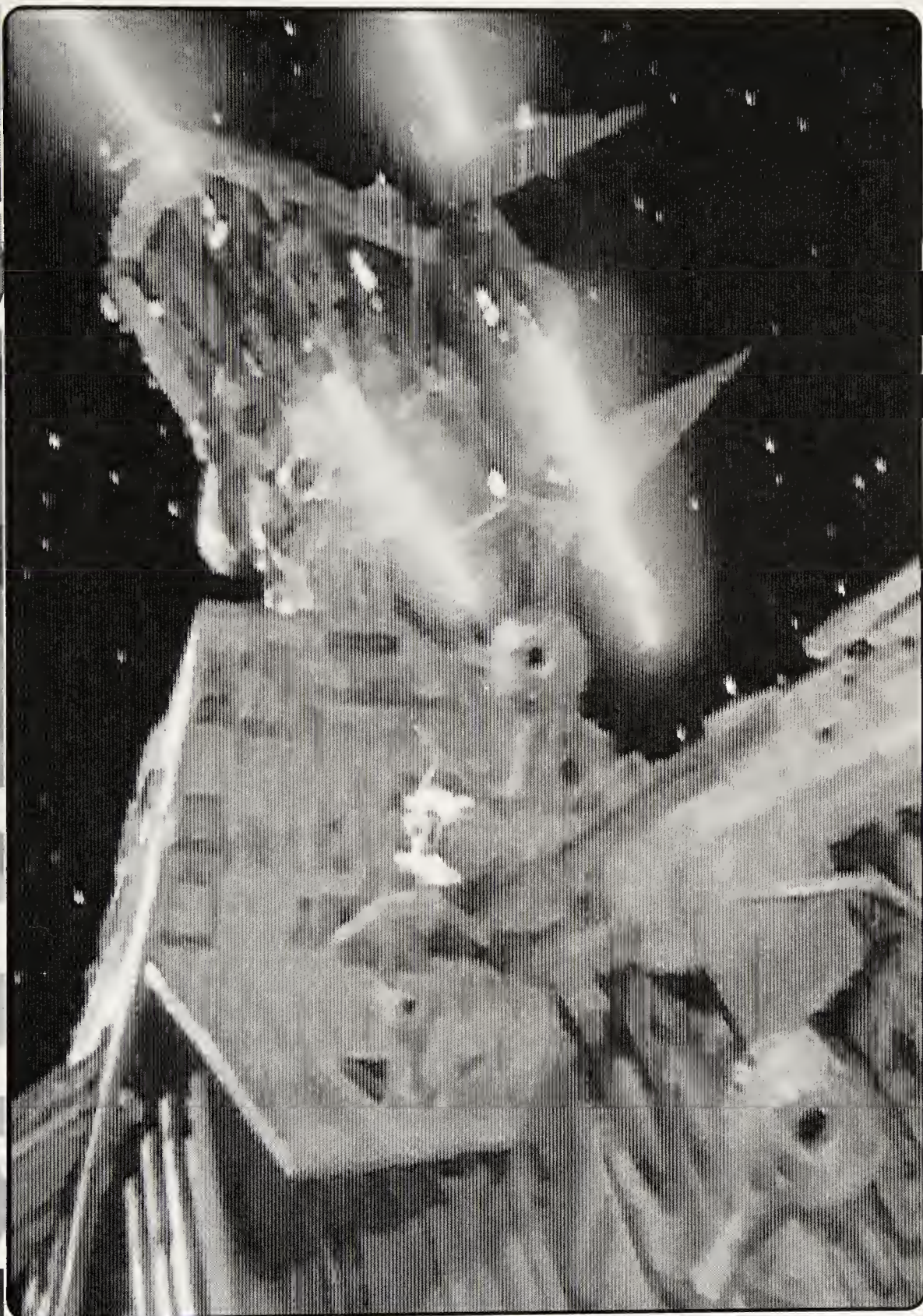
Ces exemples illustrent une nouvelle logique en œuvre dans la culture informatique. Rarement créés ex nihilo, les objets des nouveaux médias sont le plus souvent assemblés à partir d'éléments prêts à l'emploi. Autrement dit, la création a été remplacée par la sélection dans un menu. Le processus de création d'un objet dans les nouveaux médias suppose que le concepteur se serve dans des bibliothèques de modèles et de textures en 3D, de sons et de comportements, de fonds illustrés et de boutons, de filtres et de transitions. Tout logiciel de création et d'édition comporte ce type de bibliothèques. En outre, les fabricants de logiciels, ainsi que d'autres sources, vendent des collections individuelles pouvant se greffer sur le logiciel maître, ces collections apparaissant sous la forme de commandes supplémentaires et d'éléments prêts à l'emploi dans les menus du logiciel. Avec de très nombreuses collections accessibles gratuitement, la Toile constitue une autre source de *plug-in* et d'éléments multimédias.

De même, les utilisateurs de nouveaux médias doivent effectuer des sélections dans des menus prédéfinis lorsqu'ils utilisent un logiciel pour créer des documents ou accéder à divers services sur Internet. En voici quelques exemples : sélectionner un style prédéfini lorsque l'on crée une page de site sous **MICROSOFT WORD** ou sous un programme similaire ; sélectionner un style de présentation prédéfini (*AutoLayout*) lorsque l'on crée une diapo sous **POWERPOINT** ; sélectionner un avatar prédéterminé lorsque l'on entre dans un monde virtuel à plusieurs utilisateurs comme **PALACE** ; sélectionner un point de vue prédéterminé lorsque l'on navigue dans un monde virtuel **VRML**.

En fait, la sélection à partir de bibliothèques, de menus d'éléments prédéfinis ou de choix différents est l'une des opérations clés des producteurs professionnels de nouveaux médias comme des utilisateurs. Cette opération rend le processus de production plus efficace pour les producteurs et donne aux utilisateurs l'impression qu'ils ne sont pas de simples consommateurs mais des « auteurs »

qui créent un objet ou vivent une expérience dans les nouveaux médias. Quelles sont les origines historiques de cette nouvelle logique culturelle ? Comment décrire théoriquement cette dynamique particulière de standardisation et d'invention qui

1. <http://www.adobe.com>
2. <http://www.aw.sgi.com>
3. <http://geocities.yahoo.com>
4. <http://www.turneupheat.com>



CLAUDE CLOSKY, *EN AVANT*, 1995

l'accompagne ? La notion d'auteur qu'elle met en avant est-elle propre aux nouveaux médias ou bien est-elle déjà en jeu dans les anciens médias ?

L'historien de l'art Ernst Gombrich et Roland Barthes, entre autres, ont critiqué l'idéal romantique de l'artiste créant à partir de rien, extrayant des images de sa seule imagination ou inventant entièrement seul de nouvelles manières d'appréhender le monde⁵. Selon Gombrich, l'artiste réaliste ne peut représenter la nature qu'en s'appuyant sur des « schémas représentationnels » déjà établis ; l'histoire de l'illusion en art est l'histoire des modifications lentes et subtiles de ces schémas au fil de nombreuses générations d'artistes. Dans son célèbre essai « La mort de l'auteur », Barthes critique de manière encore plus radicale l'idée d'un auteur qui serait un inventeur solitaire, seul responsable du contenu de l'œuvre :

**« LE TEXTE EST UN TISSU DE CITATIONS
DE LA CULTURE »**

TIRÉES DES INNOMBRABLES CENTRES

Cependant, même s'il se peut qu'un artiste moderne ne fasse que reproduire ou, au mieux, combiner de manière nouvelle des textes, idiomes et schémas préexistants, le processus matériel de la création artistique n'en soutient pas moins l'idéal romantique. L'artiste agit comme Dieu créant l'univers, à partir d'une toile vide ou d'une page blanche. En remplissant peu à peu chacun des détails, il donne vie à un nouveau monde.

Ce processus, manuel et laborieux, convenait à l'âge de la culture artisanale préindustrielle. Au xx^e siècle, alors que les autres domaines de la culture passaient à la production de masse et à l'automatisation, devenant littéralement une « industrie de la culture » (selon les termes de Theodor Adorno), les beaux-arts continuèrent de mettre en avant le modèle artisanal. Ce n'est que dans les années dix, lorsque certains artistes se mirent à assembler collages et montages à partir d'« éléments » culturels existants, que la méthode industrielle de production pénétra dans le domaine de l'art. Le photomontage fut alors l'expression la plus « pure » de cette nouvelle méthode. Au début des années vingt, les praticiens du photomontage avaient déjà créé – ou plutôt construit – certaines des plus remarquables images de l'art moderne comme, entre autres, *La Coupe au couteau de cuisine* (Hannah Höch, 1919), *The Electrification of the Whole Country* (Gustav Klucis, 1920), *Tatlin at Home* (Raoul Hausmann, 1920) et *Metropolis* (Paul Citroen, 1923). Le photomontage était une pratique courante des dadaïstes, des surréalistes et des constructivistes dans les années vingt, ainsi que des artistes du pop art dans les années soixante ; néanmoins, la création à partir de rien, telle que la peinture et le dessin en donnèrent des exemples, demeura l'activité principale de l'art moderne.

Par comparaison, l'art électronique fut fondé dès ses origines sur un principe nouveau, la modification d'un signal existant. Le premier instrument électronique, conçu en 1920 par le scientifique et musicien russe Léon Theremin, contenait un générateur produisant une onde sinusoïdale ; l'artiste en performance se contentait d'en modifier la fréquence et l'amplitude⁷. Dans les années soixante, les artistes vidéo commencèrent à construire des synthétiseurs vidéo d'après le même principe. L'artiste n'était plus un génie romantique créant un nouveau monde né de sa seule imagination, mais un technicien tournant une molette ici, appuyant sur un bouton là. Il était devenu l'accessoire de la machine.

Remplacez une simple onde sinusoïdale par un signal plus complexe (sons, rythmes, mélodies), ajoutez-y toute une batterie de générateurs de signaux, et vous avez un synthétiseur de musique moderne, le premier instrument incarnant la logique de tous les nouveaux médias : la sélection à partir d'un menu de choix différents.

5. Ernst Hans Gombrich, *L'Art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, trad. Guy Durand, Paris, Gallimard, 1996 (1^{re} éd., Princeton, 1960) ; Roland Barthes, « The Death of the Author », dans Stephen Heath (ed.), *Image, Music, Text*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1977.

6. R. Barthes, *ibid.*, p. 142.

7. Bulat Galejev, *Soviet Faust, Lev Theremin – Pioneer of Electronic Art* (en russe), Kazan, 1995, p. 19.

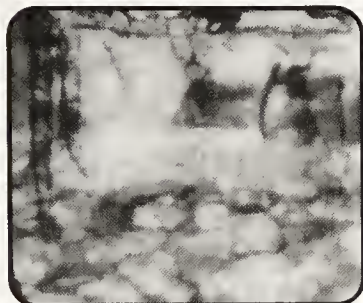
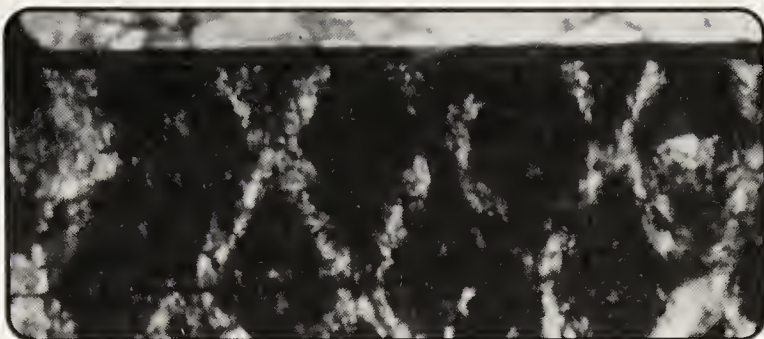
PERMUTATION

ANNEMARIE CORNU, JEFF GUESS

« PERMUTATION » EST UN DISPOSITIF DE PROJECTION D'IMAGES EN MOUVEMENT CONÇU AUTOUR D'UNE COLLECTION DE FILMS SUPER-8 QUE NOUS AVONS COMMENCÉE EN 1999. IL SE DONNE À LA FOIS COMME INSTALLATION ET COMME PERFORMANCE.

POUR COMPOSER NOTRE RECUEIL D'IMAGES, NOUS AVONS INTRODUIT UNE PART D'INDÉTERMINATION EN DEMANDANT À DIFFÉRENTS ARTISTES DE FILMER SELON DES RÈGLES QUI FONCTIONNENT COMME DES GRILLES D'IMPROVISATION. LES PLANS OBTENUS SONT NUMÉRISÉS ET STOCKÉS SUR ORDINATEUR, CONSTITUANT UNE BASE DE DONNÉES COLLECTIVE.

JEFF GUESS A CRÉÉ DES OUTILS INFORMATIQUES QUI NOUS PERMETTENT D'EXPÉRIMENTER EN DIRECT L'ARTICULATION TEMPORELLE DES IMAGES. NOUS JOUONS EN DIRECT DE CES OUTILS, OU ILS FONCTIONNENT SEULS SELON DES SCHEMAS ALÉATOIRES PRÉDÉTERMINÉS. CHAQUE EXPOSITION EST L'OCCASION D'UNE NOUVELLE RÉFLEXION SUR LES



LE DÉTOURNEMENT EST LE CONTRAIRE DE LA CITATION, DE L'AUTORITÉ THÉORIQUE TOUJOURS FALSIFIÉE DU SEUL FAIT QU'ELLE EST DEVENUE UNE CITATION [...]. LE DÉTOURNEMENT EST LE LANGAGE FLUIDE DE L'ANTI-IDÉOLOGIE.

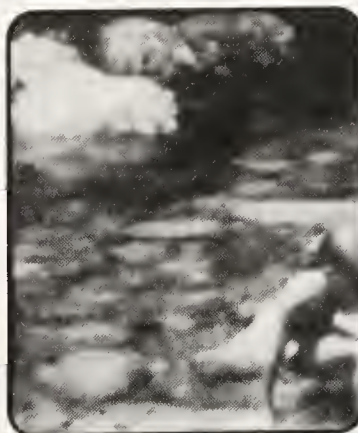
GALERIE EOF - AVRIL 2000

UNE BOUCLE CONSTITUÉE D'UNE DIZAINE DE PLANS CRÉÉE À PARTIR D'ÉLÉMENTS DE NOTRE COLLECTION EST PROJETÉE DANS L'ESPACE À LA FOIS PAR UN PROJECTEUR SUPER-8 ET PAR UN PROJECTEUR VIDÉO. LA PROJECTION VIDÉO EST ISSUE D'UN ORDINATEUR DANS LEQUEL EST NUMÉRISÉ L'ENSEMBLE DES PLANS DE NOTRE COLLECTION. CETTE BASE DE DONNÉES FONCTIONNE COMME UN PARADIGME, C'EST-À-DIRE QUE CHAQUE PLAN DE LA BOUCLE FILM EST SUSCEPTIBLE D'ÊTRE REMPLACÉ. LA PROJECTION VIDÉO DU MONTAGE FILM ORIGINAL EST AINSI MODIFIÉE EN PERMANENCE. ❖



DIFFÉRENTS CONSTITUANTS DE NOTRE COLLABORATION : LES SUPPORTS DE CAPTATION DE LA LUMIÈRE, LA COEXISTENCE D'IMAGES ARGENTiques ET NUMÉRIQUES, NOTRE PRÉSENCE, LA PLACE DU SPECTATEUR...

CES INVESTIGATIONS DONNENT LIEU À DIVERSES FAÇONS D'APPRÉHENDER LA COLLECTION ET DE LA DÉPLOYER DANS L'ESPACE.



ALAIN DECLERCO, VIS-A-VIS, 1998
ANNE-MARIE CORNU, OBJETS TROUVÉS, 1998

Les premiers synthétiseurs de musique firent leur apparition dans les années cinquante, suivis par les synthétiseurs vidéo dans les années soixante, puis par les effets vidéo numériques (*Digital Video Effects*, ces batteries d'effets qu'utilisent les monteurs vidéo) à la fin des années soixante-dix ; vinrent ensuite des logiciels comme **MACDRAW**, en 1984, contenant un répertoire de formes de base. Le processus de création artistique a enfin rattrapé les temps modernes, pour être synchrone avec le reste de la société où tout s'assemble à partir d'éléments tout prêts, du simple objet à l'identité individuelle. Le sujet moderne avance dans l'existence en faisant des sélections dans divers menus et catalogues d'articles, que ce soit pour assembler un vêtement, décorer l'appartement, choisir les plats d'un menu de restaurant ou décider à quel groupe d'intérêt adhérer. Avec les médias électroniques et numériques, la création artistique consiste également à choisir des éléments tout prêts : textures et images fournies par un logiciel de dessin ; modèles en **3D** associés à un programme de modélisation en **3D** ; mélodies et rythmes intégrés à un programme de synthèse musicale.

Alors qu'auparavant le grand texte culturel à partir duquel l'artiste créait son propre et unique « tissu de citations » mijotait quelque part sous la surface de la conscience, il est aujourd'hui extériorisé (et fortement réduit par la même occasion) : objets bidimensionnels, modèles tridimensionnels, textures, transitions – effets disponibles dès que l'artiste allume l'ordinateur. Le Net élève ce processus à un niveau supérieur, en encourageant la création de textes entièrement composés de pointeurs menant à d'autres textes déjà présents sur le réseau. Rien n'oblige à ajouter quoi que ce soit d'original ; il suffit de sélectionner à partir de ce qui existe déjà. Autrement dit, n'importe qui peut devenir un créateur en proposant simplement un nouveau menu, c'est-à-dire en fabriquant une nouvelle sélection à partir de tout le corpus disponible.

La même logique concerne les objets des nouveaux médias interactifs structurés sur le mode de l'arborescence. Dans un programme de ce type, lorsqu'un utilisateur atteint un objet donné, il peut sélectionner la branche qu'il veut suivre en cliquant sur un bouton, sur une partie de l'image ou à partir d'un menu. Le résultat visuel de ce choix consiste en un changement total ou partiel de l'écran. Dans les années quatre-vingt et au début des années quatre-vingt-dix, les programmes interactifs classiques étaient autonomes, c'est-à-dire qu'ils fonctionnaient sur un ordinateur qui n'était pas en réseau. Contrairement à la navigation sur la Toile, où il est très facile de passer d'un site à un autre, les concepteurs de programmes autonomes pouvaient compter sur l'attention constante de l'utilisateur. C'est pourquoi il était plus sûr de modifier la totalité de l'écran après une sélection, procurant le même effet qu'en tournant les pages d'un livre. La métaphore livresque fut prônée par le premier logiciel de création hypermédia, l'**HYPERCARD D'APPLE** (1987) ; on en trouve un bon exemple dans le jeu **MYST** (Broderbund, 1993) : il propose au joueur des images fixes qui remplissent l'écran, et lorsque le joueur clique sur les parties gauche ou droite d'une image, celle-ci est remplacée par une autre image. Dans la deuxième moitié des années quatre-vingt-dix, alors que la plupart des documents interactifs émigrèrent vers le Net, gagnant simultanément en complexité, il devint essentiel de donner à toutes les pages d'un site une identité commune et de visualiser la position d'une page par rapport à l'arborescence du site. Par conséquent, avec l'aide de technologies multimédias comme **HTML FRAMES, DYNAMIC HTML** et **FLASH**, les concepteurs interactifs ont établi une convention différente. Désormais, certaines parties de l'écran, celles contenant le logo de la société, les menus de base et le chemin d'accès à la page, demeurent inchangées tandis que d'autres parties évoluent dynamiquement⁸. Néanmoins, que la sélection effectuée par l'utilisateur conduise à un tout nouvel écran ou à des modifications partielles, celui-ci navigue dans une arborescence composée d'objets prédéfinis. Si des types plus complexes d'interactivité peuvent être créés grâce à un programme informatique qui contrôle et modifie l'objet en temps réel, la majorité des médias interactifs a recours à des structures arborescentes figées.

8. <http://www.microsoft.com> et <http://www.macromedia.com>, consultés le 22 sept. 1999. Ces sites offrent de bons exemples de cette nouvelle convention.

L'ŒUVRE D'ART À L'ÈRE DE SA REPRODUCTIBILITÉ TECHNIQUE,
RACONTÉE PAR WALTER BENJAMIN À KEITH SANBORN :
 QUELQUES RÉFLEXIONS PAR UNE PERSONNE INTÉRESSÉE

KEITH SANBORN

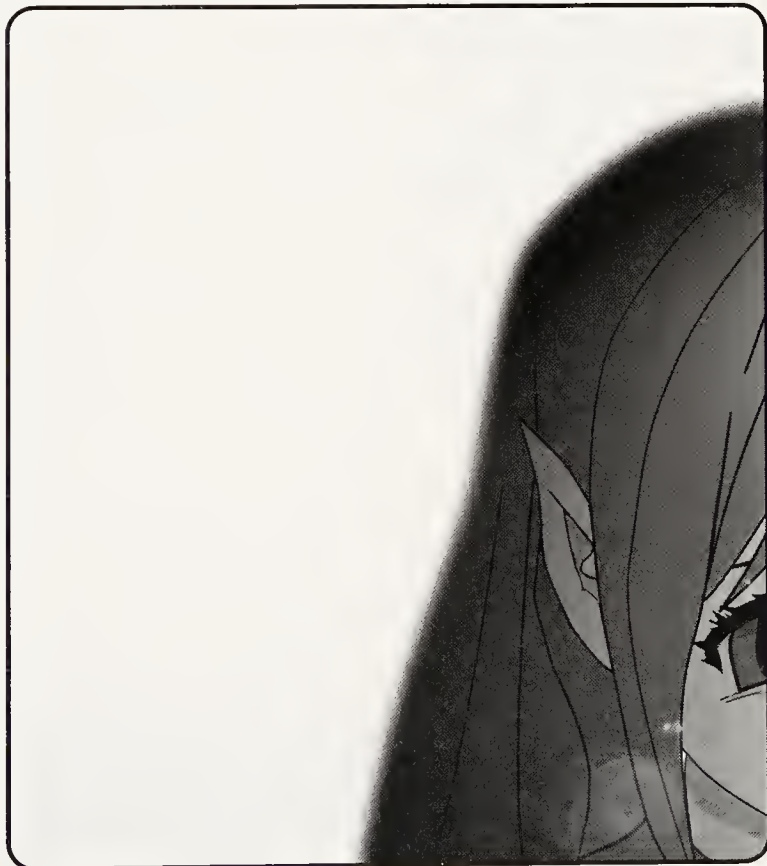
AUCUN AUTEUR, PEUT-ÊTRE À L'EXCEPTION DE DEBORO, N'A ÉTÉ AUSSI SOUVENT ÉVOQUÉ DEPUIS PLUSIEURS DÉCENNIES, DANS LES OUVRAGES EN ANGLAIS SUR LA THÉORIE DES MÉDIAS, QUE WALTER BENJAMIN. SI *PASSAGEN-WERK* (1936) EST PLUS HONORÉ PAR DÉFAUT QU'EN CONNAISSANCE DE CAUSE, *DAS KUNSTWERK IM ZEITALTER SEINER TECHNISCHEN REPRODUZIER-BARKEIT* (1936), CONNU EN FRANÇAIS SOUS LE TITRE *L'ŒUVRE D'ART À L'ÈRE DE SA REPRODUCTIBILITÉ TECHNIQUE*, SEMBLE AVOIR ÉTÉ LU, PLUS OU MOINS BIEN, PAR À PEU PRÈS TOUS CEUX QUI Y FONT ALLUSION. POUR ÊTRE PASSÉ, PENOANT UNE VINGTAINE D'ANNÉES, PAR DES PHASES SUCCESSIVES D'ENTHOUSIASME ET DE DÉCEPTION À L'ÉGARD DE CET ESSAI, J'AI PENSÉ POUVOIR EN ÉVOQUER LE CONTENU EN RÉALISANT UN TRAVAIL QUE JE PROJETAIS DE FAIRE DEPUIS AU MOINS DIX ANS AVANT QUE LE HASARD ET L'HISTOIRE DES TECHNOLOGIES NE ME DONNENT LA POSSIBILITÉ DE LE MENER À BIEN. MON TRAVAIL, SI JE PEUX ME PERMETTRE DE DIRE QUE C'EST « LE MIEN », CONSISTE EN UNE VIDÉO NUMÉRIQUE INTITULÉE *L'ŒUVRE D'ART À L'ÈRE DE SA REPRODUCTIBILITÉ TECHNIQUE, RACONTÉE PAR WALTER BENJAMIN À KEITH SANBORN*. CE TRAVAIL EST ATTRIBUÉ À JAYNE AUSTEN, ENTANT QUE PSEUDONYME : JAYNE COMME JAYNE MANSFIELD, AUSTEN COMME LE NOM DE FAMILLE DE L'AUTEUR DE *RAISON ET SENTIMENTS* (1811). JAYNE A SIGNÉ À MA PLACE PLUSIEURS TRAVAUX PARMIS LESQUELS DES TRADUCTIONS, DES ESSAIS, DES FILMS ET DES VIDÉOS. ELLE A ÉVOQUÉ LA PROBLÉMATIQUE DE LA NOTION D'AUTEUR ET DE L'IDENTITÉ SEXUELLE EN PLUSIEURS OCCASIONS

SELON DES MOTIVATIONS DIVERSES. CE QU'ON POURRAIT CONSIDÉRER COMME UNE TRADUCTION PLUS LITTÉRALE ET PLUS MALADROITE DU TITRE DE L'ESSAI A ÉTÉ CHOISI POUR PRÉCISÉMENT DÉTOURNER CET ESSAI, AFIN D'ÉVOQUER L'ÉTRANGÉTÉ NÉCESSAIRE AU RÉEXAMEN DE L'IDÉE REÇUE QUI PORTE DÉSORMAIS LE NOM DE « WALTER BENJAMIN ».

SELON MOI, L'ESSAI DE BENJAMIN PROPOSE DEUX PISTES FONDATEMENTALES DE RÉFLEXION : LE CONCEPT D'AURA, D'UNE PART, LA RECONNAISSANCE DE L'IMPORTANCE DE LA LÉGENDE PHOTOGRAPHIQUE, D'AUTRE PART.

DANS LE PREMIER CAS, BENJAMIN OBSERVE QUE QUELQUE CHOSE DE PHÉNOMÉNOLOGIQUEMENT DISTINCT SÉPARE LES MANIÈRES DONT L'ART EST PERÇU AVANT ET APRÈS L'AVÈNEMENT DE LA

PHOTOGRAPHIE. LES ŒUVRES D'ART N'AYANT PLUS BESOIN D'ÊTRE CONTEMPLÉES SUR LE LIEU DE LEUR PRÉSENTATION, ELLES PERDENT PAR LÀ MÊME DE LEUR POUVOIR NUMINEUX EN TANT QUE PRODUITS EXCEPTIONNELS DES CIRCONSTANCES HISTORIQUES. CEUX QUI CONTRÔLENT L'ACCÈS À CES ŒUVRES PERDENT ÉGALEMENT LEUR POUVOIR



CÉCILE FONTAINE, *LION LIGHT*, 1996
 PHILIPPE PARRENO ET PIERRE HUYGHE,
NO GHOST JUST A SHELL, 2000

On avance souvent qu'un utilisateur de programmes interactifs arborescents en devient le co-auteur : choisissant un chemin d'accès unique à travers les éléments de l'œuvre, il ferait de celle-ci une œuvre nouvelle à part entière. Il est possible d'appréhender le même processus d'une autre manière.

SI UNE ŒUVRE COMPLÈTE EST LA SOMME DE TOUS LES CHEMINS D'ACCÈS POSSIBLES À TRAVERS SES ÉLÉMENTS, ALORS L'UTILISATEUR QUI SUIVIT UN CHEMIN DONNÉ ACCÈDE À UNE PARTIE DE CE TOUT. AUTREMENT DIT, IL ACTIVE SEULEMENT UNE PARTIE DE L'ENSEMBLE DE L'ŒUVRE QUI EXISTE DÉJÀ.

Comme dans le cas des pages Web qui consistent en liens seuls vers d'autres pages, ici l'utilisateur n'ajoute aucun objet nouveau au corpus et ne fait que choisir un sous-ensemble. C'est là un nouvel aspect de la notion d'auteur, qui ne correspond ni à l'idée prémoderne (avant le romantisme) consistant à apporter de légères modifications à la tradition, ni à l'idée moderne (au XIX^e siècle et dans la première moitié du XX^e) du génie créateur en rébellion contre la tradition. En revanche, ce nouvel aspect est parfaitement en phase avec la logique des sociétés industrielles et postindustrielles avancées, où presque tous les actes pratiques consistent à faire des choix dans des menus, des catalogues ou des bases de données. Les nouveaux médias se révèlent le meilleur moyen d'expression – choisir des valeurs dans un certain nombre de menus prédéfinis – de la logique identitaire dans ces sociétés.

Le postmodernisme ou Photoshop Les opérations informatiques intègrent dans leur conception des normes culturelles existantes. La « logique de la sélection » en est un bon exemple. Mais ce qui constituait jusqu'ici un ensemble de pratiques et de conventions sociales et économiques est désormais encodé dans le logiciel proprement dit, ce qui aboutit à une nouvelle forme de contrôle, souple mais puissante. Bien que le logiciel n'empêche pas directement l'utilisateur de créer à partir de rien, la manière dont il est conçu à tous les niveaux rend « naturel » de suivre une autre logique : celle de la sélection.

Si le logiciel informatique donne un aspect « naturel » à cette forme de notion d'auteur qu'est la sélection à partir de bibliothèques d'objets prédéfinis, ce modèle est déjà en jeu dans les anciens médias tels que, par exemple, les spectacles de lanternes magiques⁹. Comme le montre l'historien du cinéma Charles Musser, contrairement au cinéma moderne où la notion d'auteur va de la pré-production à la postproduction mais ne concerne pas l'exploitation (la présentation en salle d'un film est entièrement standardisée et n'entraîne aucune décision portant sur la création), dans les spectacles de lanternes magiques, l'exploitation était un acte hautement créatif. Le lanterniste était bel et bien un artiste qui concevait habilement la présentation des plaques de verre qu'il avait achetées auprès de distributeurs. Voilà un parfait exemple de l'« auteur par sélection » : quelqu'un assemble un objet à partir d'éléments qu'il n'a pas créés lui-même. L'énergie créatrice de l'auteur est consacrée à la sélection et au séquençage d'éléments et non à leur conception originale.

Toutes les formes d'art créées avec les nouveaux médias ne suivent pas ce modèle ; il n'en reste pas moins que la logique technologique des médias analogiques incite fortement à le suivre. Stockés grâce à des matériaux fabriqués industriellement, comme la pellicule ou la bande magnétique, les éléments des nouveaux médias peuvent être plus facilement copiés, isolés et assemblés selon de nouvelles combinaisons. Divers appareils de manipulation, comme le magnétophone et la colleuse, facilitent également les opérations de sélection et de combinaison. Parallèlement, nous assistons au développement d'archives de divers médias qui permettent aux auteurs d'aller puiser dans des éléments existants au lieu de sans cesse enregistrer eux-mêmes de nouveaux éléments. Ainsi, dans les années trente, le photjournaliste allemand Otto Bettmann commença à rassembler ce qui allait

9. Charles Musser, *The Emergence of Cinema : The American Screen to 1907*, New York, Charles Scribner and Sons, 1990.

PHILIPPE PARRENO ET PIERRE HUYGHE,
NO GHOST JUST A SHELL, 2000
CÉCILE FONTAINE, LION LIGHT, 1996

CAR, UNE FOIS QU'ELLES ONT CONQUIS LE MONDE SOUS FORME D'IMAGES PHOTOGRAPHIQUES, ELLES SE REPRODUISENT DE FAÇON DÉBRIÉE ; LEUR LIGNÉE N'EST PLUS GARANTIE PAR LES ANCIENS CRITÈRES DE « QUALITÉ », NI MÊME AVEC EFFICACITÉ PAR LE SYSTÈME BOURGEOIS DE CONTRAINTES « MORALES » CONNU SOUS LE NOM DE « LOI SUR LE DROIT D'AUTEUR ». L'UNE DES QUESTIONS CORRÉLATIVES, C'EST QUE LA PHOTOGRAPHIE A CRÉÉ UNE VISION NOUVELLE ET DÉMOCRATIQUE DU MONDE, LIBÉRÉE DE L'AURA, UN NOUVEAU RÉALISME QUI, POUR BENJAMIN, SE TROUVAIT AU CŒUR DE LA RÉVOLUTION POLITIQUE. EN OUTRE, CE NOUVEAU RÉALISME MARCHAIT, POUR BENJAMIN, À LA MÊME ALLURE MILLÉNAIRE QUE L'INÉVITABLE TRIOMPHE MONDIAL DU COMMUNISME. MÊME SI BENJAMIN AVAIT PARFAITEMENT CONSCIENCE DES POSSIBILITÉS D'UN USAGE FÉTICHISTE DE LA PHOTOGRAPHIE – À LA FOIS PAR HOLLYWOOD ET PAR LES FASCISTES ALLEMANDS –, JE CROIS QU'IL SOUS-ESTIMAIT LA CAPACITÉ DE RÉSISTANCE DU FÉTICHISME, INHÉRENTE AU PROCESSUS DE CRÉATION ARTISTIQUE.

HOLLIS FRAMPTON AVAIT REMARQUÉ QUE, POUR QU'UNE TECHNOLOGIE DEVIENNE UNE FORME ARTISTIQUE, IL FAUT QU'ELLE DEVIENNE D'ABORD OBSOLETE. J'AJOUTERAI QU'IL EST DE PLUS EN PLUS DIFFICILE DE SPÉCIFIER QUELS SONT LES CRITÈRES D'OBSCOLESCENCE. HEUREUSEMENT POUR LA THÉORIE SOCIALE, DEBORO, CONTEMPORAIN DE FRAMPTON, COMMENCE LUI AUSSI LÀ OÙ S'ARRÊTE BENJAMIN. D'UNE CERTAINE MANIÈRE, LE « SPECTACLE » EST PRÉCISÉMENT LA THÉORISATION DU FÉTICHISME DE LA MARCHANDE TRIOM-



PHANT, C'EST-À-DIRE LA PERMANENCE DE L'AURA DANS UN MONDE DOMINÉ PAR LA REPRODUCTION TECHNOLOGIQUE. SI, COMME DEBORO L'OBSERVE À LA SUITE DE FEUERBACH, NOTRE ÉPOQUE PRÉFÈRE LA COPIE À L'ORIGINAL, ELLE RISQUE D'ÊTRE TRÈS VITE PROFONDÉMENT OBLIÉE, CAR LA TECHNOLOGIE NUMÉRIQUE POURRAIT BIEN ÉLIMINER CETTE DISTINCTION UNE FOIS POUR TOUTES. D'UN POINT DE VUE ONTOLOGIQUE, IL N'Y A AUCUNE DIFFÉRENCE SIGNIFIANTE ENTRE L'ORIGINAL D'UNE IMAGE NUMÉRIQUE ET UNE COPIE DE CETTE IMAGE NUMÉRIQUE. CE QUI NE VEUT PAS DIRE POUR AUTANT QUE LE PRÉTEXTE DE CETTE IMAGE NE PEUT ÊTRE DISTINGUÉ DE CETTE IMAGE NUMÉRIQUE, À CONDITION QUE LE PRÉTEXTE DE L'IMAGE NUMÉRIQUE EN QUESTION DÉPASSE LA SIMPLE SÉRIE D'ALGORITHMES.



DANS LE MONDE NUMÉRIQUE, OÙ LA DISTINCTION ENTRE COPIE ET ORIGINAL N'A PLUS DE SENS, LA STRATÉGIE SITUATIONNISTE DU DÉTOURNEMENT – PLUS QUE DE L'ÉVANOUISSEMENT – DEVIENT UNE FORME ENCORE PLUS PUISSANTE DE CONTESTATION OU SYSTÈME QUI DIFFUSE L'INFORMATION SOUS FORME DE MARCHANDE. CAR LE DÉTOURNEMENT

LE DISQUE EST POUR MOI UNE SCULPTURE, C'EST UN SILLON GRAVÉ DANS UNE MATIÈRE, LE VINYLE, C'EST AUSSI UNE TRACE, UNE SCULPTURE MUSICALE, ON PEUT LA DÉCODER, EN FAIRE DE LA MUSIQUE. UN SILLON AU MICROSCOPE

devenir les Archives Bettmann ; au moment de leur acquisition par la Corbis Corporation de Bill Gates en 1995, elles étaient composées de seize millions de photographies, parmi lesquelles les images les plus fréquemment utilisées de ce siècle. Des archives semblables ont été créées pour les médias audiovisuels. L'usage de photos, d'extraits de films et d'enregistrements sonores issus d'archives est devenu pratique courante dans le processus de production des médias modernes.

Résumons-nous : l'assemblage d'un objet à partir d'éléments existants et distribués commercialement était déjà pratiqué dans les anciens médias, mais la technologie des nouveaux médias a standardisé et facilité cette pratique. Les ciseaux et la colle ont été remplacés par un simple « copier-coller ». En encodant les opérations de sélection et de combinaison dans les interfaces des logiciels de création et d'édition, les nouveaux médias « légitiment » ces opérations. Puisque l'assemblage d'éléments issus de bases de données et de bibliothèques est la règle, c'est la création ex nihilo qui est désormais l'exception. La Toile est la parfaite matérialisation de cette pratique : il s'agit d'une gigantesque bibliothèque d'images, de photographies, d'éléments vidéo et audio, de modèles de mise en page, de codes et de textes informatiques. Chacun de ces éléments est gratuit puisqu'il peut être sauvegardé sur l'ordinateur de l'utilisateur d'un simple clic de souris.

Ce n'est pas un hasard si le développement de l'**INTERFACE HOMME/MACHINE (IHM)** – qui a légitimé la logique du « copier-coller » et les logiciels de manipulation des médias, propagateurs de l'architecture en *plug-in* comme **PHOTOSHOP** – eut lieu dans les années quatre-vingt, la décennie même où la culture contemporaine devint « postmoderne ». J'utilise ce terme à la suite de Fredric Jameson, qui définit le postmodernisme comme « un concept de périodisation dont la fonction est de mettre en relation l'émergence de nouvelles caractéristiques formelles dans la culture avec celle d'un nouveau type de vie sociale et d'un nouvel ordre économique¹⁰ ». Comme le constatèrent des critiques tel Jameson au début des années quatre-vingt, la culture ne cherchait plus à « faire dans la nouveauté ». Le recyclage et la citation sans fin des contenus des anciens médias, de leurs styles et de leurs formes artistiques prirent l'allure d'un nouveau « style international » et d'une nouvelle logique culturelle de la société moderne. Au lieu d'accumuler toujours plus d'enregistrements de la réalité, la culture d'aujourd'hui retravaille, combine et analyse les matériaux déjà accumulés. Convoquant la fameuse métaphore de Platon, Jameson écrit que

LA PRODUCTION CULTURELLE POSTMODERNE « NE SAIT PLUS REGARDER LE MONDE RÉEL DE SES PROPRES YEUX ET [QU']ELLE DOIT, COMME DANS LA CAVERNE DE PLATON, DESSINER SUR LES MURS QUI L'ENFERMENT L'IMAGE MENTALE QU'ELLE A DU MONDE " ».

J'estime que cette nouvelle condition de la culture se reflète parfaitement dans les logiciels des années quatre-vingt, qui privilégiaient la sélection d'éléments existants par rapport à la création pure. En même temps, c'est ce type de logiciels qui a donné naissance au postmodernisme. Toute production culturelle, quelle qu'elle soit, est passée des outils électroniques, comme les pupitres de mélange et les effets vidéo numériques (années quatre-vingt), aux outils informatiques (années quatre-vingt-dix), passage qui a considérablement facilité le recours au contenu des anciens médias pour la création de nouvelles productions. Cette évolution a également rendu l'univers des médias beaucoup plus autoréférentiel ; car, lorsque tous les objets sont conçus, stockés et distribués à l'aide d'une machine unique – l'ordinateur –, il est bien plus aisé d'emprunter des éléments à des objets existants. Là encore, le Net est l'expression parfaite de cette logique, puisque de nouvelles pages de sites sont couramment créées en copiant et en modifiant des pages déjà existantes. Et cela concerne aussi bien les particuliers qui créent leurs propres pages que les sociétés de la nouvelle économie, les sociétés hypermédia et les concepteurs de jeux.

10. Fredric Jameson, « Postmodernism and consumer society », dans E. Ann Kaplan (ed.), *Postmodernism and its Discontents*, Londres et New York, Verso, 1988, p. 15.

11. Id., *ibid.*, p. 20.

EST UN RELIEF, UN BAS-RELIEF PLUS QU'UNE SCULPTURE. C'EST UN OBJET À TROIS DIMENSIONS, DEUX FACES.

EST DÉJÀ UNE PRAXIS SYNTHÉTIQUE POST-THÉDRIQUE : C'EST CE QUI VIENT APRÈS LA MORT D'UN ART OU D'UNE PHILOSOPHIE. CAR, PAR LES MDYENS DU DÉTOURNEMENT, LES OBJETS DE DIFFUSION PEUVENT ÊTRE AMENÉS À DIALOGUER ENTRE EUX À PROPOS DES CIRCUITS DE POUVOIR DANS LESQUELS ILS ÉVOLUENT, CE QUI POURRAIT S'AVÉRER INSTRUCTIF POUR CEUX D'ENTRE NOUS QUI ONT SUFFISAMMENT ENVIE D'OBSERVER CE PHÉNOMÈNE.

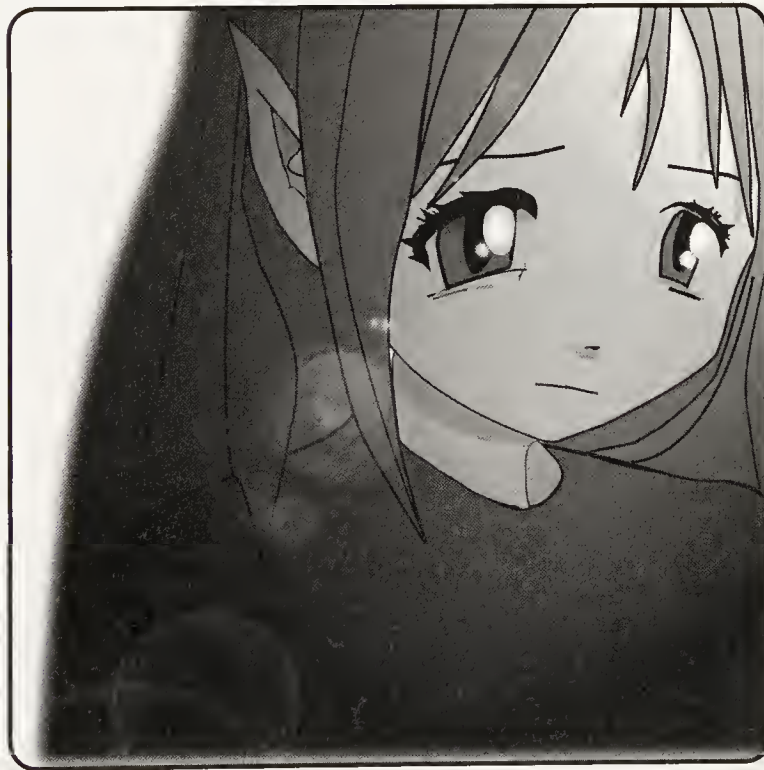
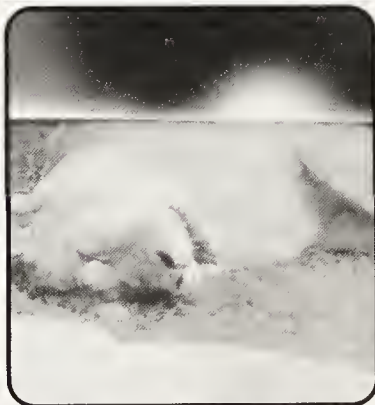
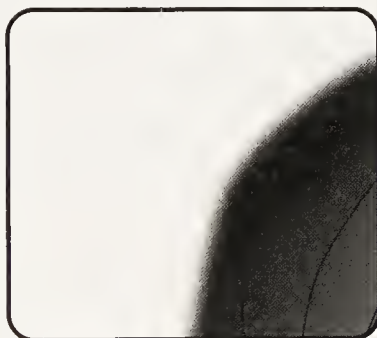
DANS CE CONTEXTE, L'ŒUVRE D'ART À L'ÂGE... SE VEUT UNE CONFRONTATION LUDIQUE AVEC LES NOTIONS BOURGEOISES DE PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE, ET SELON LEURS CRITÈRES. MAIS AU LIEU D'UN SIMPLE DÉTOURNEMENT DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE, SPÉCIFIQUE AU SERVICE DE LA CRITIQUE, CE TRAVAIL VISE À DÉTOURNER LA NOTION MÊME DE PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE EN S'APPROPRIANT PRÉCISÉMENT LES IMPRÉCATIONS LES PLUS FÉROCES CONTRE L'APPROPRIATION DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE. L'ÉTAT SE PRÉSENTE COMME LE GARANT DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE ET SON ORGANE, LE FBI, COMME UN DRAGON MÉTONYMIQUE SURVEILLANT LA HORDE.

LA SECONDE RÉFLEXION FONDAMENTALE DE BENJAMIN DANS *DAS KUNSTWERK...* PORTE SUR L'IMPORTANCE DE LA LÉGENDE PHOTOGRAPHIQUE, ÉGALEMENT EN JEU AVEC LA BANDE VIDÉO. CAR CELLE-CI EST, EN FAIT, ENTIÈREMENT COMPOSÉE DE LÉGENDES TRANSFORMÉES EN IMAGES PHOTOGRAPHIQUES. POUR PARVENIR À CETTE INVERSION, ELLES ONT ÉTÉ SOUMISES À TOUT L'ÉVENTAIL TACTIQUE DES IMAGES EN MOUVEMENT :

MONTAGE, EFFETS SPÉCIAUX, SYNCHRONISATION AVEC LA MUSIQUE, ETC. LEUR FONCTION TEXTUELLE ORIGINALE DE LÉGENDES, COMME EXPRESSION D'UN POUVOIR, IMPLORE – AINSI QUE LE POUVOIR LUI-MÊME – EN SE RETOURNANT AU-DEDANS D'ELLE-MÊME.

LE VRAI WALTER BENJAMIN AURAIT-IL LA BONTÉ DE SE LEVER ? ❧

Traduit de l'anglais par
Jean-François Cornu



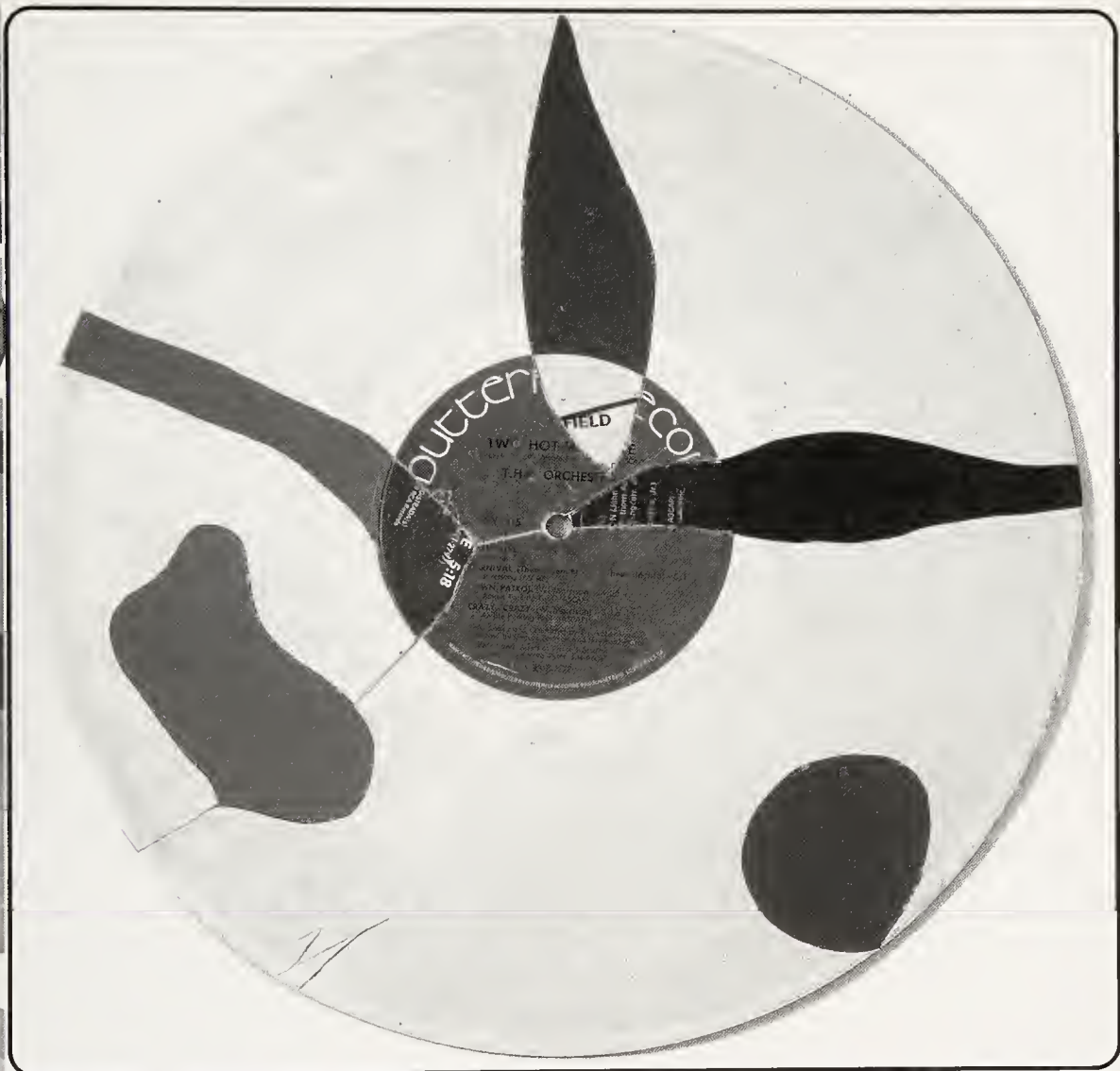
— CÉCILE FONTAINE, *LION LIGHT*, 1996
— PHILIPPE PARRENO ET PIERRE HUYGHE,
NO GHOST JUST A SHELL, 2000

De l'objet au signal. Le choix d'éléments prêts à l'emploi qui feront partie du contenu d'un objet réalisé avec des nouveaux médias n'est qu'un aspect de la « logique de sélection ». Dans son travail sur l'objet, le concepteur choisit et met en application divers filtres et « effets ». Tous ces filtres – manipulation de l'apparence de l'image, création d'une transition entre images en mouvement ou application d'un filtre à un morceau musical – relèvent du même principe : la modification algorithmique de tout ou partie de l'objet existant. Étant donné que les médias informatiques consistent en échantillons représentés dans un ordinateur par des chiffres, un programme informatique peut accéder à chacun des échantillons et en modifier la valeur selon un algorithme donné. C'est ainsi que fonctionnent la plupart des filtres d'images. Pour ajouter du bruit à une image, par exemple, un programme comme **PHOTOSHOP** lit l'image pixel par pixel, ajoute un nombre généré aléatoirement à la valeur de chaque pixel et écrit un nouveau fichier d'images. Les programmes peuvent aussi fonctionner sur plus d'un objet à la fois. Ainsi, pour mélanger deux images, un programme lit les valeurs des pixels correspondants des deux images, puis calcule une nouvelle valeur de pixel d'après les pourcentages des valeurs existantes. Ce processus se répète pour tous les pixels.

BIEN QU'ON TROUVE DES PRÉCURSEURS DES OPÉRATIONS DE FILTRAGE DANS LES ANCIENS MÉDIAS (LE COLORIAGE DES FILMS MUETS, PAR EXEMPLE), CELLES-CI PRENNENT TOUTE LEUR DIMENSION AVEC LES MÉDIAS ÉLECTRONIQUES. TOUTES LES TECHNOLOGIES ÉLECTRONIQUES DES XIX^E ET XX^E SIÈCLES SONT FONDÉES SUR LA MODIFICATION D'UN SIGNAL PAR SON PASSAGE À TRAVERS DIFFÉRENTS FILTRES. C'EST LE CAS DE LA COMMUNICATION EN TEMPS RÉEL COMME LE TÉLÉPHONE, DES TECHNOLOGIES DE RADIODIFFUSION DE MASSE ET DES TECHNOLOGIES DE SYNTHÉTISATION DES MÉDIAS, COMME LA VIDÉO ET LES SYNTHÉTISEURS VIDÉO ET AUDIO NÉS DE L'INSTRUMENT CONÇU PAR THEREMIN EN 1920.

Avec le recul, le passage de l'objet matériel à un signal accompli par les technologies électroniques représente un pas conceptuel fondamental vers les médias informatiques. Contrairement à une empreinte permanente dans un matériau donné, un signal peut être modifié en temps réel grâce à des filtres. En outre, et contrairement aux modifications manuelles effectuées sur un objet matériel, un filtre électronique peut modifier l'ensemble du signal en une seule fois. Enfin, et c'est l'aspect le plus important, toutes les machines de synthèse électronique, d'enregistrement, de transmission et de réception sont équipées de commandes destinées à la modification du signal. En conséquence, un signal électronique ne jouit pas d'une identité singulière, d'un état particulier qualitativement différent de tous les autres états possibles. Prenons, par exemple, le contrôle du *loudness* sur un récepteur radio ou celui de la luminosité sur un poste de télévision analogique : ces fonctions ne possèdent aucune valeur privilégiée. Contrairement à un objet matériel, le signal électronique est essentiellement mutable.

Cette mutabilité du média électronique est la phase qui précède immédiatement ce que j'appelle la « variabilité » des nouveaux médias. Il peut y avoir de très nombreuses versions d'un objet créé avec un nouveau média. Dans le cas d'une image numérique, il est possible d'en modifier le contraste et la couleur, de la rendre plus floue ou plus nette, de lui donner une forme tridimensionnelle, de se servir de ses valeurs pour contrôler le son, etc. Mais jusqu'à un certain point non négligeable, un signal électronique se caractérise déjà par une variabilité semblable, puisqu'il peut en exister de nombreux états. Nous pouvons, par exemple, modifier l'amplitude ou la fréquence d'une onde sinusoïdale ; chaque modification produit une nouvelle version du signal original, sans en affecter la structure. Donc, par essence, un signal télévisuel ou radiophonique est déjà un nouveau média. Autrement dit, dans la progression qui va de l'objet matériel au signal électronique et au média informatique, c'est la première transition qui est la plus radicale. Quand nous allons de l'électronique analogique aux ordinateurs numériques, il ne se passe rien d'autre qu'une considérable extension de la gamme des variations. Cela est dû au fait que, tout d'abord, les ordinateurs numériques distinguent



CHRISTIAN MARCLAY, RECYCLED RECORDS, 1983

LIBRES ENFANTS DU SAVOIR NUMÉRIQUE

SAMPLING THOMASKÖNER

AYANT GRANDI DANS UNE GRANDE RÉGION INDUSTRIELLE, J'AI TOUJOURS ÉTÉ ENVI-RONNÉ PAR DES SONS FASCINANTS ET MYSTÉRIEUX.

JE N'AI JAMAIS RESENTI LE BESOIN DE CRÉER MOI-MÊME DES SONS (SYNTHÈSE ADDITIVE); EN FAIT, LE PREMIER JOUR OÙ J'AI EU ACCÈS À UN SAMPLER EST LE JOUR OÙ J'AI COMMENCÉ À COMPOSER.

APRÈS AVOIR ENGRANGÉ UN ÉCHAN-TILLON DE SON, J'AIME VIVRE AVEC LUI

— CERTAINS DE MES SAMPLES, JE LES AI PRIS IL Y A PLUS DE QUINZE ANS.

J'AIME FAIRE ENTRER MES SAMPLES DE SONS DANS UN PROCÉDÉ DE TRANS-FORMATION, RECYCLER ENCORE ET TOU-JOURS — COMME SI J'ÉTAIS EN QUÊTE D'UNE ESSENCE QUI POURRAIT SOUDAIN SE DÉVOILER.

LE SAMPLING, POUR MOI, EST MOINS RELIÉ À LA COLLECTE D'ÉLÉMENTS ET À L'ÉLABORATION D'UN COLLAGE. IL A PLUS À VOIR AVEC LE PASSAGE AU CRIBLE,

L'EXAMEN, ET ENCORE LE PASSAGE AU CRIBLE. IL Y A BEAUCOUP DE FILTRAGE LÀ-DEDANS ; COMME UN SCULPTEUR QUI DÉCOUVRE UNE FORME À PARTIR D'UN BLOC.

POUR MOI, LE PROCÉDÉ DU SAMPLE EST UN PROCÉDÉ DE PRISE DE CONSCIENCE — COMME SI LE SAMPLER IDÉAL ÉTAIT UN ÉTAT D'ESPRIT, AU-DELA DES BOUTONS « CONSERVER » ET « MODIFIER ». ❧

le **HARD**ware du **SOFT**ware et, qu'en second lieu, étant désormais représenté par des nombres, un objet devient une donnée informatique qui peut être modifiée par un logiciel (*software*). Bref, un objet issu des nouveaux médias devient *soft*, avec toutes les implications contenues dans cette métaphore.

Le cinéaste expérimental Hollis Frampton, qui doit sa réputation à ses remarquables films structuraux et qui, à la fin de sa vie, s'intéressa aux médias informatiques, semble avoir déjà compris, à l'époque, l'importance fondamentale du passage de l'objet matériel au signal électronique¹². Dans un de ses essais, il écrit :

Depuis le nouvel âge de pierre, tous les arts ont eu tendance, par hasard ou par conception, à viser une certaine fixité de leur objet. Si le romantisme a différé la stabilisation de l'artefact, il a néanmoins mis sa foi, finalement, en un rêve spécialisé de stase : on a d'abord compris la « chaîne de montage » de la révolution industrielle comme une réaction à une imagination débordante.

Si la chaîne de montage de la télévision s'est aujourd'hui emballée (un demi-million de personnes peuvent regarder un mariage aussi lourd de conséquences que le mien ou le vôtre), elle s'est aussi autoréfutée dans sa propre malléabilité.

Nous avons tous l'habitude des paramètres de l'expression : couleur, saturation, luminosité, contraste. Pour les audacieux, il reste les divinités jumelles : stabilité verticale et stabilité horizontale... et, à ceux qui aspirent aux cimes, le réglage fin¹³.

Ce que Frampton appelle la « malléabilité » du signal télévisuel devient, appliqué aux nouveaux médias, la « variabilité ». Là où le poste de télévision analogique permettait au téléspectateur de modifier quelques dimensions du signal comme la luminosité et la couleur, les technologies des nouveaux médias offrent à l'utilisateur une bien plus grande maîtrise de l'outil. Un objet créé avec un nouveau média peut être modifié selon de nombreuses dimensions et ces modifications peuvent s'exprimer numériquement. L'utilisateur d'un logiciel de navigation sur Internet peut, par exemple, indiquer au navigateur d'ignorer tout élément multimédia, lui dire d'agrandir la taille des caractères lors de la présentation d'une page ou de remplacer entièrement la police de caractères originale par une autre. Il peut également modifier la forme de la fenêtre du navigateur et changer la résolution de l'espace et des couleurs de l'affichage. En outre, un concepteur peut spécifier que différentes versions d'un même site seront affichées en fonction de la largeur de bande de la connexion de l'utilisateur et de la résolution de son affichage. Ainsi, un utilisateur ayant accès au site via une connexion à haut débit et un écran à haute résolution disposera d'une version multimédia enrichie, alors que celui qui accédera au même site avec un petit instrument électronique de poche à affichage à cristaux liquides recevra seulement quelques lignes de texte. De manière plus radicale, un certain nombre d'interfaces entièrement différentes peuvent être construites à partir des mêmes données, de la base de données à l'environnement virtuel. L'objet créé avec des nouveaux médias peut donc exister en de nombreuses versions et matérialisations.

Pour conclure, j'aimerais évoquer une figure culturelle particulière, une nouvelle sorte d'auteur dont ces opérations sont les outils clés. Il s'agit du **DJ** qui crée de la musique en temps réel en mixant des pistes musicales existantes à l'aide de divers appareils électroniques. Au cours des années quatre-vingt-dix, le **DJ** s'est acquis un prestige culturel nouveau en devenant un personnage indispensable aux vernissages d'exposition ou aux fêtes de publication d'ouvrage, dans les restaurants et les hôtels branchés, dans les pages d'*Art Forum* et de *Wired*. La montée de cette figure est directement liée à celle de la culture informatique. C'est le **DJ** qui démontre le mieux la nouvelle logique de la sélection et de la combinaison d'éléments préexistants, ainsi que le véritable potentiel de cette logique

12. Peter Lunenfeld évoque l'importance de Frampton par rapport aux nouveaux médias dans *Snap to the Grid*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2000.

13. Hollis Frampton, « L'évanouissement du dernier cri technologique », dans *L'Écliptique du savoir*, trad. Jean-François Cornu, Paris, éditions du Centre Pompidou, 1999, p. 92.



DIETMAR BREHM, *MURDER MYSTERY*, 1988

pour la création de formes artistiques nouvelles. Mais le **OJ** prouve également que la sélection ne suffit pas en soi. L'essence de son art réside dans sa capacité à mixer les éléments choisis de manière riche et sophistiquée. Contrairement à la métaphore moderne de l'interface homme/machine « **COPIER-COLLER** », qui laisse penser qu'il suffirait de combiner simplement, presque mécaniquement, des éléments sélectionnés, la pratique de la musique électronique produite en direct démontre que l'art véritable, c'est le **MIX**. ◀◀ [Traduit de l'anglais par Jean-François Cornu]

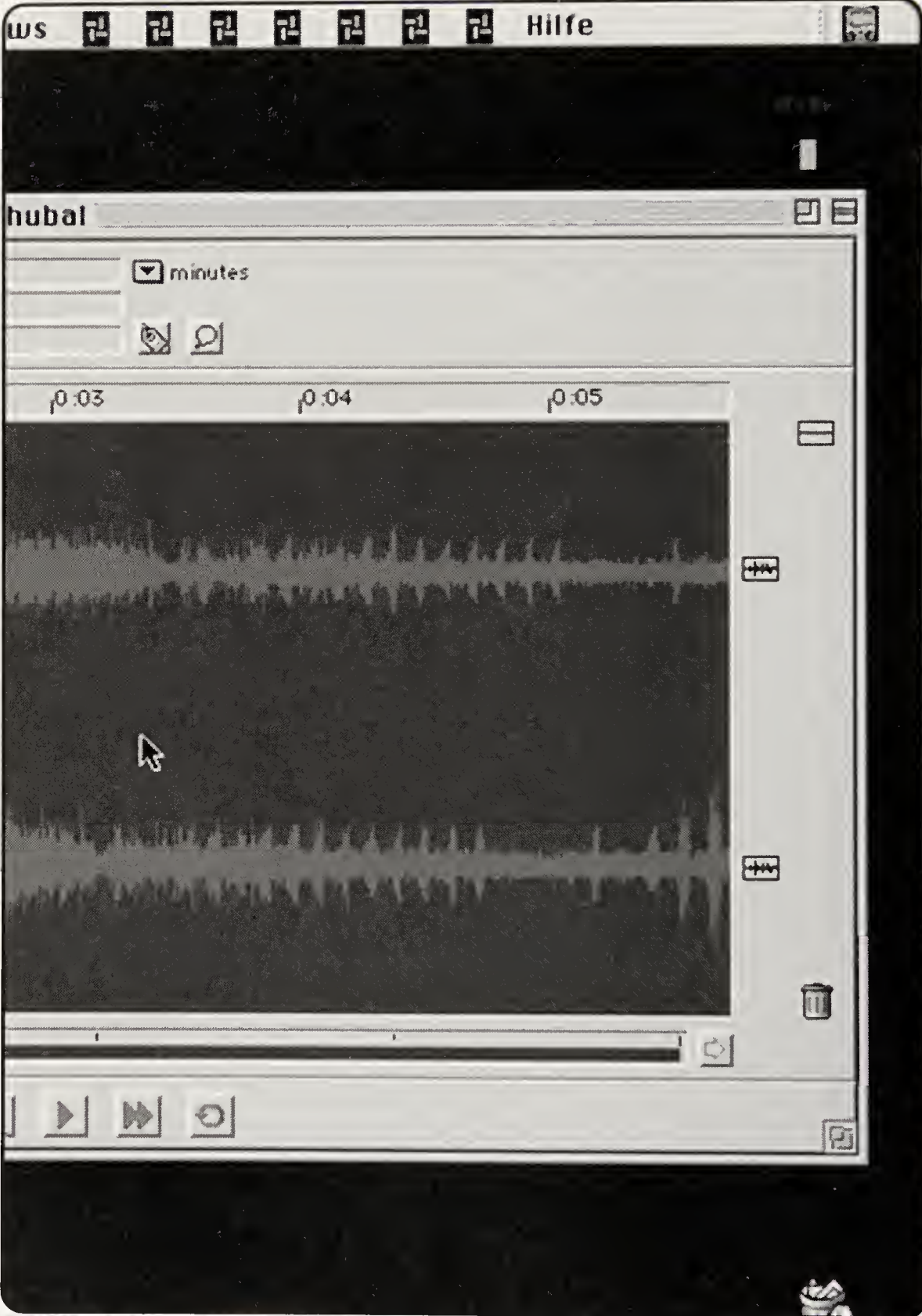




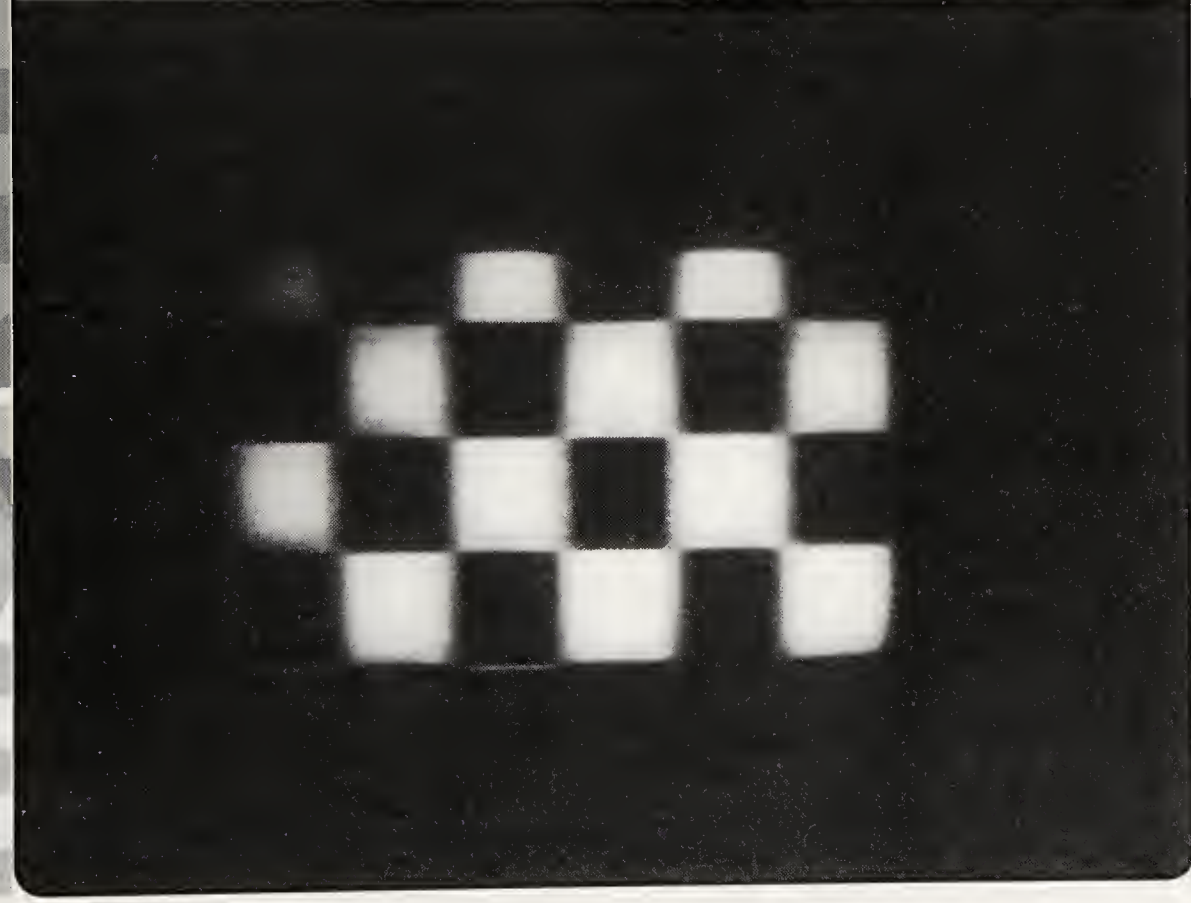
44.1kHz; 16 bits Channels 1 to 2: 0:00
Stereo 251958 samples 0:00
984.2K 5.71 seconds 0:00

0:00 0:01 0:02

KEITH SANBORN, *IMAGINARY LAUGHTER*, 1995, KEITH SANBORN, *A PUBLIC APPEARANCE AND A STATEMENT*, 1987
THOMAS KÖNER, *ÉCHANTILLONNAGE DE FRÉQUENCES*, 2000



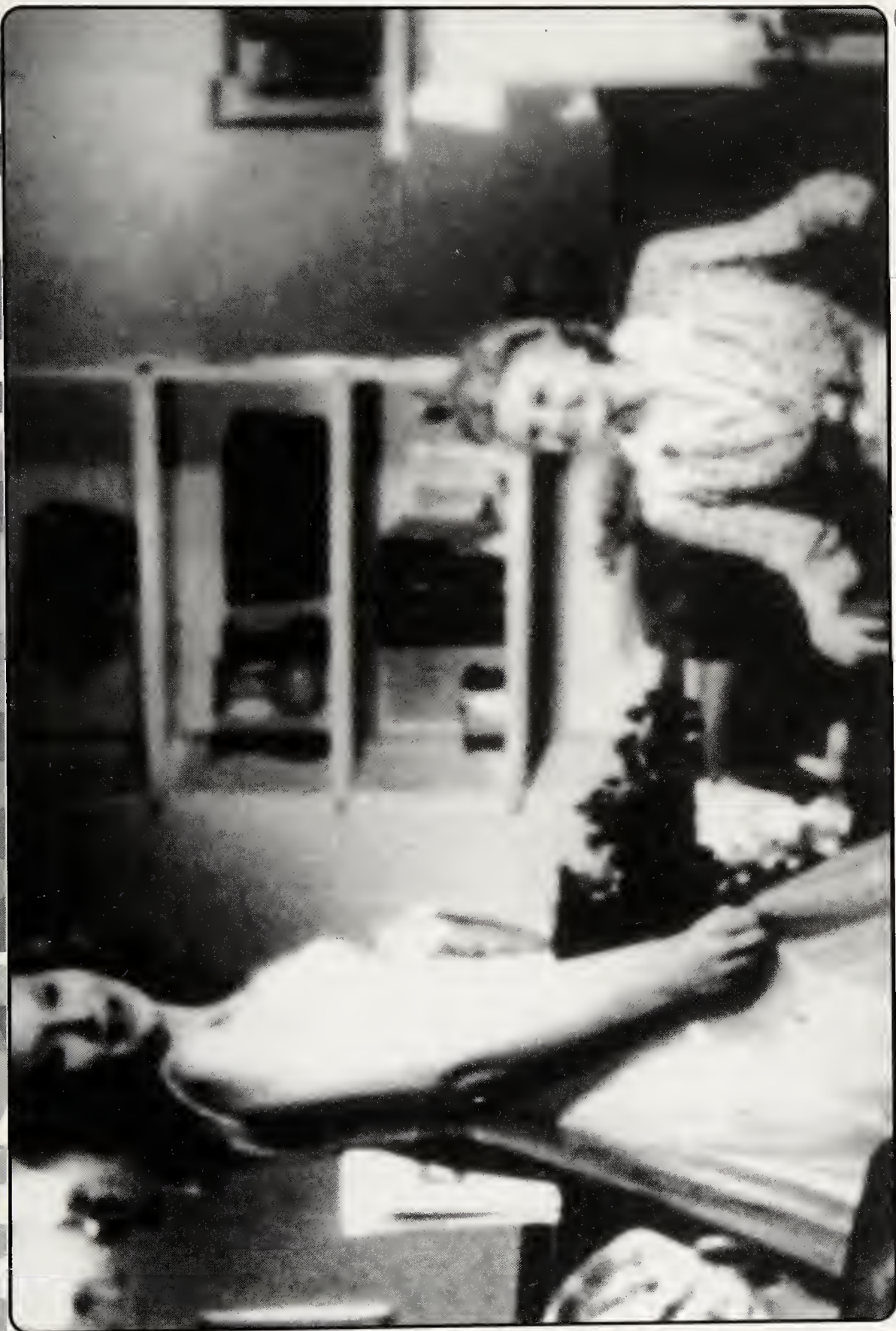
THOMAS KÖNER, ÉCHANTILLONNAGE DE FRÉQUENCES, 2000
 GUSTAV DEUTSCH, FILM IST, 1998

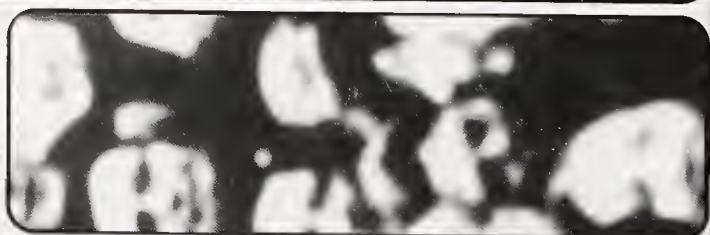






_BRICE DELLSPERGER, *BODY DOUBLE (X)*, 2000, IMAGE VIDEO, JEAN-LUC VERNA EN NADINE
_SANDRA DAVIS, *PREPDERANCE OF EVIDENCE*, 1989-1999





JDHAN GRIMONPREZ, *DIAL H-I-S-T-O-R-Y*, 1997
DAVID RIMMER, *WATCHING FOR THE QUEEN*, 1973



OUVERTURE DU CHAMP MUSICAL

DENIS CHEVALIER



Le sampling suscite une première remarque quant à la diversité des projets artistiques concernés. Nous distinguons trois tendances¹:

1° Dans l'œuvre, le sampling ne domine pas plus que tout autre principe de composition ; les samples figurent au même titre que les autres éléments. On peut y associer les cas où les samples présents sont non identifiables en tant que tels.

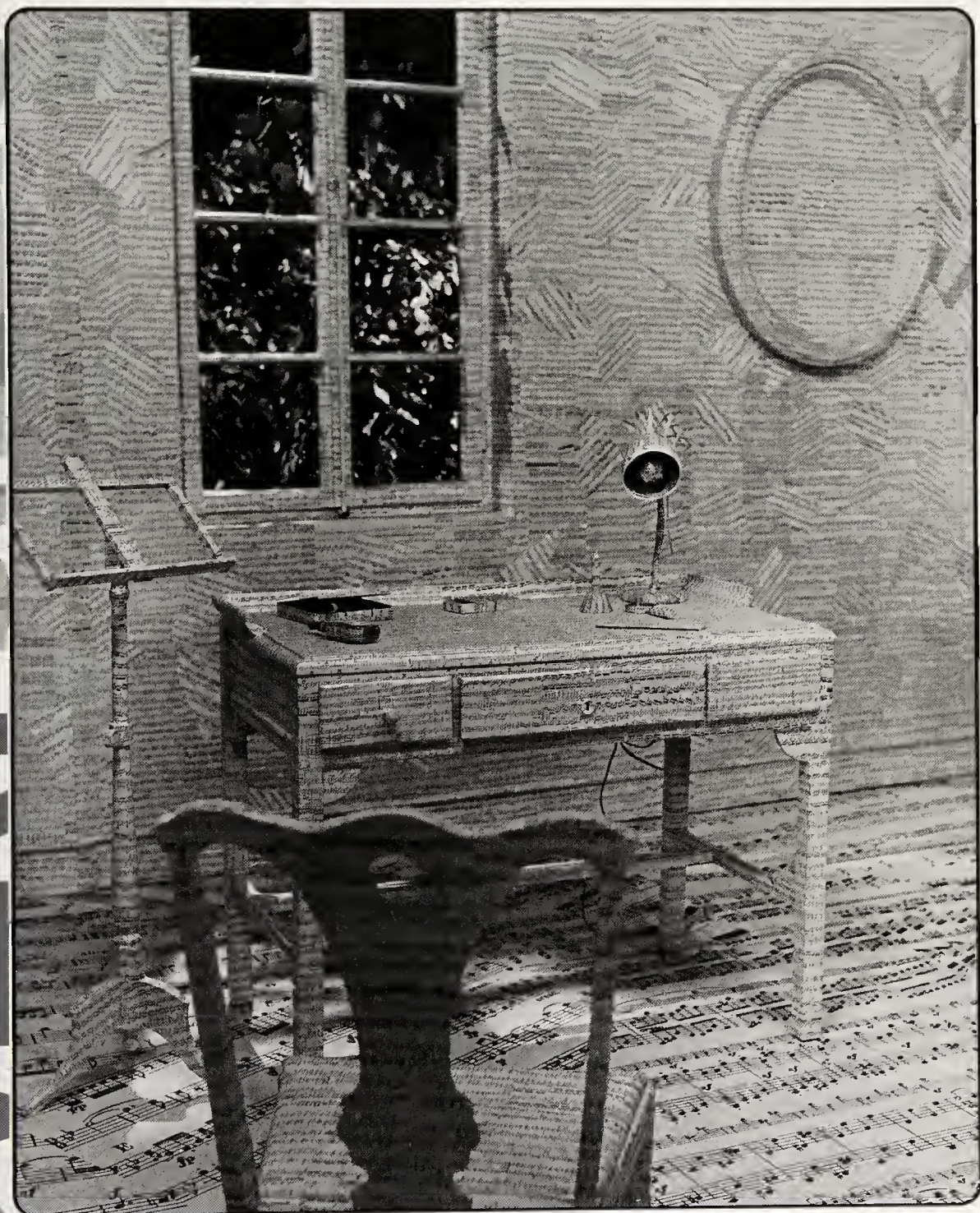
2° Les travaux sont principalement constitués de « morceaux récupérés ». Ils peuvent en retenir un fort pouvoir évocateur, une émotion particulière véhiculée par les traces d'un autre temps, d'un autre monde, représenter une permanence ou une évolution de problématiques à travers les âges, réouvrir des voies esthétiques... On peut citer parmi tant d'autres artistes : pour des films/vidéos, Matthias Müller, Daniel Eisenberg, Animal Charm; pour des musiques, Nurse With Wound, People Like Us, David Shea, Erik M, Ekkehard Ehlers.

3° Dans l'œuvre dominant les caractères de réflexivité et de commentaire, que présentent déjà, à un degré moindre, les options de la tendance précédente². Le geste même de réappropriation, la question de la reproduction-circulation sur support, la mémoire (collective) inhérente à ces modes de transmission, et plus généralement l'impact des mass media, l'ancrage des codes esthétiques deviennent les sujets de recherche, le sampling n'étant plus seulement un procédé ou un effet, le sample une coloration ou le support d'un propos extérieur. Nous pensons à des projets d'artistes tels que John Cage, John Oswald, Negativland, The Tape-Beatles pour la musique ; Maurice Lemaître, Bruce Conner, Kirk Tougas, Klaus Von Bruch, Dara Birnbaum, Pierre Huyghe, Douglas Gordon pour le cinéma/vidéo et l'« art contemporain ». On peut y ajouter des pratiques *mettant en scène* la réappropriation, comme la contrainte de ne travailler qu'à partir de films des autres, questionnant l'aléatoire, le montage, etc., s'immiscant alors concrètement dans un travail de programmation – et de programmation informatique (voir les projets d'Anne-Marie Cornu et Jeff Guess).

Loin des craintes formulées sur la « mort de l'auteur », nous nous préoccupons plutôt du spectateur, de l'« usager culturel », à savoir chacun d'entre nous. Du sampling en général, on dira avec John Oswald que nombre d'œuvres y recourant témoignent de plus de créativité et d'intégrité que d'autres effectuées « dans les règles de l'art », dont la valeur d'« original » reste forcément contestable. La notion d'auteur (demiurge), pourtant mise à mal – avant même les phénomènes actuels, par les notions d'intertextualité constitutive de toute œuvre, de l'œuvre produit de son spectateur, lui-même produit de l'œuvre –, perdure, parfois là même où l'on

1. On tiendra compte bien sûr de la variabilité des différenciations selon les axes d'étude. De multiples options peuvent s'insérer dans les champs indiqués ici, puisqu'on peut accorder au sampling autant de fonctions qu'aux autres moyens dont disposent les artistes.

2. Ces aspects sont particulièrement présents dans certaines œuvres, sans en faire pour autant les parangons de la tendance dégagée : chez Matthias Müller, Martin Arnold, Raphael Ortíz, Johan Grimont... ; Bernard Parmegiani, Karlheinz Stockhausen, Stock, Hausen & Walkman, Christian Marclay, David Shea...



CÉCILE FONTAINE, *GRUISES*, 1986-1989
 MAURICIO KAGEL, *LUDWIG VAN*, 1970

IL EST DU PRINCIPE DE L'ŒUVRE D'ART D'AVOIR TOUJOURS ÊTÉ REPRODUCIBLE. CE QUE LES HOMMES
 AVAIENT FAIT, D'AUTRES POUVAIENT TOUJOURS LE REFAIRE. AINSI, LA RÉPLIQUE FUT PRATIQUÉE
 PAR LES MAÎTRES POUR LA DIFFUSION DE LEURS ŒUVRES, LA COPIE PAR LES ÉLÈVES
 DANS L'EXERCICE DU MÉTIER, ENFIN LE FAUX PAR DES TIERS AVIDES DE GAIN.

invoque une redistribution des rôles³. Là où les DJ ou musiciens électroniques sont replacés sur scène en un dispositif frontal autoritaire et sacralisant, sans véritable proposition. Là où les idéologies de la participation, de l'interactivité, ou de l'information-vérité, censées remédier à la passivité du spectateur, masquent en fait une volonté de (le) maintenir (à) sa place symbolique ; or, il se peut que l'esprit de ce spectateur soit bien plus stimulé par un film *classique*, dont le dispositif, même inchangé, n'empêche pas une véritable implication du jugement.

Le spectateur n'a pas forcément besoin d'un artiste pour se réapproprié tel dispositif, telle œuvre, ou pour se sentir actif (on souscrita cependant à des dispositifs opérant une mise en relation approfondie et ouverte de différents médias, registres, disciplines, renouvelant et questionnant les usages, les modes de lecture, etc.). Les phénomènes de circulation, de réappropriation existaient avant qu'on les théorise ou les repère.

Le développement des supports de reproduction a donc favorisé ces glissements et croisements de l'un à l'autre des rôles et des disciplines, puisqu'il a permis l'appropriation concrète. On pouvait déjà considérer le spectateur comme auteur et artiste (spectateur-artiste) ; l'auteur aussi peut être artiste (auteur-artiste)... En opérant des choix, le spectateur fait œuvre. Le DJ, le musicien ou le cinéaste qui sample est un spectateur qui concrétise ou formalise, expérimente et développe la culture de récepteur qu'il s'est constituée (la réappropriation, qui existait déjà sous la forme de l'inspiration, du copiage, de l'interprétation..., se concrétise). L'intertextualité théorisée auparavant devient alors manifeste. L'auteur, le spectateur, le programmeur fusionnent. La notion d'artiste, assimilée à la notion classique d'auteur, se voit volontiers abandonnée au profit de la notion d'« opérateur », de « passeur », indiquant un nouveau type d'action consistant à se positionner par rapport à un mouvement perpétuel d'informations, à contribuer à une création d'emblée collective. Le phénomène n'est pas nouveau, mais nous assistons à son accélération et à sa concrétisation.

Le DJ serait alors l'intermédiaire entre l'artiste traditionnel et l'artiste-programmeur ou conceptuel (duchampien) qui opère uniquement par choix (intermédiaire, car demeurent un geste tangible et un savoir-faire). La banalisation de ces figures devrait favoriser l'acceptation de l'art comme événement conceptuel et la distinction entre art et esthétique, ainsi que la prégnance des notions de circulation, d'échange, de transformation comme réalités effectives des pratiques et usages culturels. Cependant un regard de spectateur peut être plus créatif que bien des *mix* sonores, compilations d'images séduisantes ou projet « programmatique », et un statut d'apparence traditionnelle permettre ouvertures et croisements.

À propos des figures du programmeur-artiste et de l'artiste-programmeur, nous pouvons citer Douglas Gordon, qui développe une telle pratique (devenue plus créative) répondant directement à son expérience de spectateur, quand par exemple il projette *Psycho* ralenti sur 24 h. Cet artiste, parmi d'autres, travaille à partir d'une œuvre existante, y apporte son regard : il est logique de voir là une fusion des rôles. L'art n'est pas une question de personne. Cette dissolution des rôles, dans un contexte global d'oscillation entre autonomie et hétéronomie des disciplines, s'accorde en fait à l'insaisissabilité de l'événement artistique qui peut intervenir n'importe où (parfois dans un contexte artistique, mais aussi là où on ne l'attend pas).

La question du savoir-faire et de la réappropriation a été moins discutée dans le cadre du cinéma (pratique du support, usage de l'emprunt...) que dans celui de la musique (arrivée tardive du support, tradition du savoir-faire...). Les « nouvelles musiques », développées sur des supports ou en usant, trouvent souvent un public en dehors des circuits balisés de la musique « sérieuse », résultat compréhensible de leur « impurification » par des éléments « extérieurs ». Concernant les projets expérimentaux en cinéma, on a pu observer des déplacements

3. Cette réalité de la fusion des rôles paraîtrait récente. Pourtant au XIX^e siècle déjà, on pouvait considérer comme artiste un individu sans pratique.

PASSERAU CRIBLE LES DÉBRIS

CRAIG BALDWIN

LE « FILM D'IDÉES » TROUVE PEUT-ÊTRE SA FORME LA PLUS APPROPRIÉE DANS LA COMPILATION, EN UTILISANT DES ÉLÉMENTS HÉTÉROGÈNES EMPRUNTÉS AUX RÉSERVES ENCYCLOPÉDIQUES DES MASS MEDIA. POUR LA NOUVELLE GÉNÉRATION DE « SAUVAGES DES MÉDIAS » QUE NOUS SOMMES, LE CULTE DE LA CARGAISON NOUS PERMET DE PASSER AU CRIBLE LES DÉBRIS LAISSÉS PAR LES PRODUCTEURS DES GRANDES SOCIÉTÉS ET DE CONSTRUIRE UN « BRICOLAGE » LUDIQUE ET INGÉNIEUX QUI RÉINVESTIT L'ANCIEN MATÉRIAU DE NOUVELLES SIGNIFICATIONS CRITIQUES. CE STYLE DE L'ESSAI-COLLAGE RENONCE AUX PRÉCIEUSES PRÉROGATIVES DE L'« AUTEUR », AU BÉNÉFICE D'UNE ÉNERGIE PLUS SUBVERSIVE ET PLUS SCHIZOPHRÈNE QUI

FAIT EXPLOSER L'ORTHODOXIE DOCUMENTAIRE AVEC IRONIE, FANTAISIE ET UN ÉTRANGE CÔTÉ BANDE DESSINÉE QUI DÉPASSE LES PUBLICS TRADITIONNELS DE L'« ART » ET DE LA « POLITIQUE ». POUR LES PRATICIENS MARGINALISÉS DE CE CINÉMA POVERA, L'APPROPRIATION ET LE « DÉTOURNEMENT », À DES FINS D'OPPOSITION, DE L'IMAGERIE CULTURELLE POPULAIRE « TRUVÉE » PERMET D'ASSOUVIR ENFIN UNE SATISFACTION PERVERSE MAIS JUSTE. ◀◀

Extrait de : Cecilia Hausheer, Christoph Settele (dir.) *Found Footage Film*, Lucerne, VIPER/zyklop verlag, 1992, p. 93. Traduction de l'anglais par Jean-François Cornu

ON PEUT PRESQUE CONSIDÉRER
LE RAP FAIT À BASE D'ÉCHAN-
TILLONS COMME UNE SORTIE
DE MUSIQUE FOLKLORIQUE
DANS LAQUELLE LA CRÉATIVITÉ
PASSÉE D'UNE COMMUNAUTÉ
EST INCORPORÉE DANS UNE
NOUVELLE ŒUVRE CRÉATRICE.



CRAIG BALDWIN, *SONIC OUTLAWS*, 1995
CRAIG BALDWIN, *TRIBULATION 99*, 1991
PETER DELPEUT, *LYRISCH NITRAAT*, 1990



du statut de l'auteur (glissements vers un comportement de regardeur actif) déjà lorsque leurs travaux consistent à explorer les spécificités de l'*appareil* cinématographique. Ce que l'on retrouve chez Christian Marclay et Martin Tétréault⁴ exploitant disques, platines, etc. Proche de cette attitude, on peut évoquer la captation de phénomènes sonores de notre environnement – technologique (Scanner, Disinformation) ou non –, dans les musiques concrète et électronique, captation qui peut ne consister qu'en une unique prise de son (Jean-François Laporte enregistrant un compresseur de refroidissement de patinoire, pour prendre un exemple récent) ; on peut noter également le rapport singulier qu'instaure Mika Vainio avec *la machine*, tentant de s'effacer pour lui laisser libre cours. Continuités de Marcel Duchamp et de John Cage...

L'extrême présence de l'industrie, d'idéologies étatiques ou marchandes, l'infinité d'images et de sons qui ont accompagné le xx^e siècle, l'explosion de la télévision et de ses produits calibrés, l'art autorisé, tout cela a fourni une source inépuisable de matériaux précieux pour commenter le siècle ou son époque, et pour construire de redoutables appareils comiques et/ou tragiques. Dans le cinéma, l'utilisation d'images d'archives est en recrudescence, confirmant toujours plus la non-unicité de l'Histoire, obsession de la mémoire, finissant par trahir l'absence de mémoire. Le principe de compilation, de catalogage est un redoutable moyen de révéler une permanence des problématiques à travers les époques (par exemple, le terrorisme et leur couverture médiatique dans *Dial H-I-S-T-O-R-Y* de Johan Grimonprez, 1997). Dans les projets musicaux se manifestent également des rapports à l'Histoire, à des questions politiques, souvent à travers la réutilisation de sons de radio ou de TV (Déficits des années antérieures, Bob Ostertag) – une valeur informative s'insérant dans des constructions d'ensemble.

Un caractère de relecture, de mise à distance et de détachement émerge. Un mixte de proche et de lointain qui est déjà le fait du support. Face à l'envahissement des produits audiovisuels, le geste de réappropriation, de détournement semble salvateur. Face à l'art autorisé, le spectateur-artiste prélève des éléments dans les contrées les plus insoupçonnées ; René Vienet, lui, recommandait l'appropriation des productions ayant échappé à l'« idéologie artistique » (années soixante, soixante-dix). Une part importante des travaux utilisant le sampling opèrent donc une critique des phénomènes et des idées en même temps que des représentations, des formes et des usages. Cependant cette mise à distance, ce recul, n'est pas le fait des seuls projets réflexifs, conceptuels ou critiques, elle tient au statut du sample (quand celui-ci reste en évidence). Ce qui paraît logique, puisque l'on se situe dans la « réutilisation » : la simple qualité des échantillons utilisés (qualité de la pellicule ou de l'enregistrement) peut déjà suffire à créer ce rapport et le contexte d'insertion sera déterminant.

Pourtant, cette mise à distance n'est pas synonyme de perte d'émotion ; mais c'est comme si l'émotion était désignée en tant que telle (un sample séduisant pour soutenir un motif rythmique, une boucle insistante, une mélodie lointaine en dernier plan presque imperceptible) ; une émotion liée à une appréciation plus *conceptuelle* ; ou l'émotion issue d'une tension entre la source et sa modification, ou son contexte. Des travaux de The Tape-Beatles par exemple, instaurant une sorte de dialogue avec l'auditeur sur ce qu'il est en train d'écouter, peuvent être décevants pour une écoute très « musicale », en attente de virtuosité esthétique-technique. Ce qui n'empêche pas les subtilités : bégaiements, collages et autres opérations de ce projet qui s'approche du langage, sans jamais en franchir le seuil.

4. Le travail de C. Marclay questionnant aussi les manifestations et usages qui accompagnent l'édition sonore, il se rapproche des options de l'art contemporain. M. Tétréault détournant la platine « de sa fonction première en écartant ce qui touche à la citation pour se consacrer à l'exploration des plateaux, cellules, aiguilles... » (*Revue et corrigée*, n° 40), son travail est peut-être plus spécifiquement proche des opérations du cinéma expérimental et véhicule aussi quelque chose de notre rapport à cet outil de diffusion sonore.

VOUS M'AVEZ DEMANDÉ UN TEXTE SUR MA PRATIQUE MUSICALE, AUTOUR DU THÈME « MONTAGE/SAMPLER ». J'AVOUE QUE JE ME SENS COMPLÈTEMENT EXTÉRIEUR À CETTE THÉMATIQUE ET À CE VOCABULAIRE QUI, AU LIEU DE ME DONNER DES IDÉES, ME DONNE DES BOUTONS. ET MÊME SI J'APPUIE DESSUS, IL N'EN SORT AUCUN BRUIT, SEULEMENT UN DÉGOÛT PERMANENT POUR TOUT LE DISCOURS ACTUEL SUR LA MUSIQUE ET LE SON.

AUTANT LA QUESTION DE LA RÉCUPÉRATION ET DU DÉTOURNEMENT M'INTÉRESSE, AUTANT JE NE LA PRATIQUE PAS DE MANIÈRE DIRECTE ET REVENDIQUÉE. JE N'AI JAMAIS UTILISÉ D'ÉCHANTILLONNEUR (SAMPLER) DANS MON TRAVAIL. JE TRAVAILLE AVEC D'AUTRES MACHINES À ENREGISTRER, PARFOIS DÉTOURNÉES DE LEUR FONCTION PREMIÈRE (REPRODUCTION D'UN SIGNAL), POUR LES TRANSFORMER EN INSTRUMENTS, EN GÉNÉRATEURS DE SONS. MAIS ÉTANT DONNÉ QUE « L'ENREGISTREMENT D'UN ENREGISTREMENT EST

UN ENREGISTREMENT », IL SE PEUT QUE JE RENTRE ALORS DANS VOS CONSIDÉRATIONS – JE N'AURAI PAS PEUR DE ME CONTREDIRE.

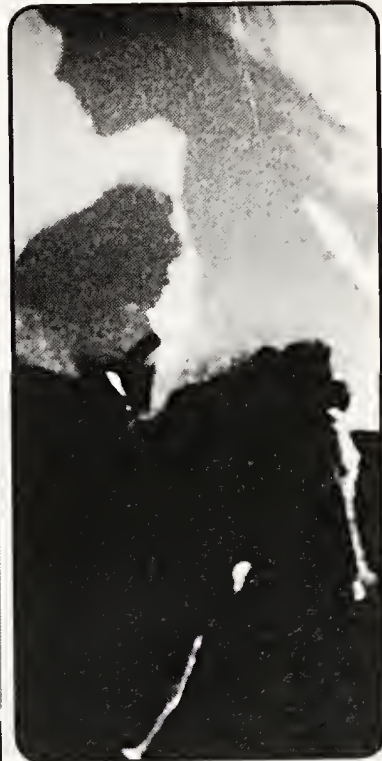
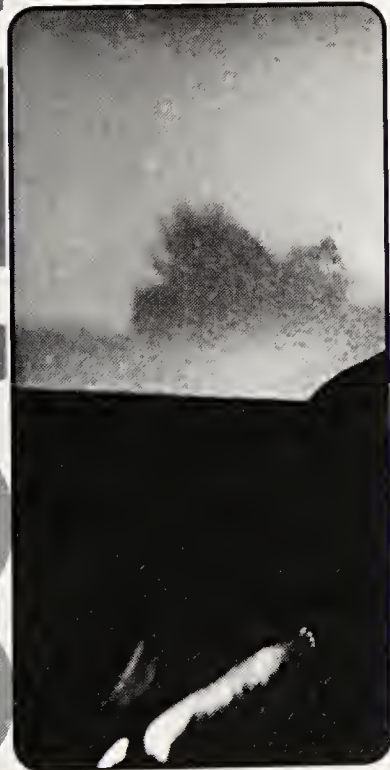
PLUTÔT QUE DE FIGER SUR LE PAPIER UNE PRATIQUE QUI SE VEUT LARGEMENT IMPRÉVISÉE ET SUSCEPTIBLE DE CHANGER SOUS LE FEU DE L'ACTION, JE VOUS LIVRE QUELQUES RÉFLEXIONS PERSONNELLES POUR ME RAPPROCHER DES 4 500 SIGNES DEMANDÉS.

AUJOURD'HUI « TRAVAILLER » AVEC LE SON EST PRESQUE UNE MODE, DU MOINS DANS L'AIR DU TEMPS. ON NE COMPTE PLUS LES CHORÉGRAPHESES, CINÉASTES, PHOTOGRAPHES, PLASTICIENS À LA RECHERCHE DU SONORE IDÉAL. VOIR AUSSI LES ÉCOLES D'ART QUI DÉCOUVRENT L'ART SONORE APRÈS S'ÊTRE LONGTEMPS PROTÉGÉES, DU MÊME CERTAINS MUSÉES D'ART CONTEMPORAIN ET MÉDIATHÈQUES. CETTE MODE EST EN GRANDE PARTIE LIÉE À LA DOMINATION DU DISCOURS MARCHAND PRÔNANT ÉCHANTILLONNEUR, ORDINATEUR, MINI-DISC ET AUTRES GRAVEURS DE CD. DISCOURS CONNAISSANT SON HEURE DE GLOIRE AVEC L'EXPLOSION DES MUSIQUES DITES « TECHNO » ET LEUR ACCEPTATION/RÉCUPÉRATION/CONTRÔLE PAR LES POUVOIRS PUBLICS. LE LANGAGE DE CES ENVAHISSEURS DU TEMPLE A BEAUCOUP ÉVOLUÉ : IL INTÈGRE AUJOURD'HUI DES NOTIONS CONNUES UNIQUEMENT PAR DES SPÉCIALISTES AUPARAVANT. CES MÊMES SPÉCIALISTES QUE L'ON RETROUVE INVITÉS AUX CÔTÉS DE JEUNES TECHNOÏDES MACHINTRUCS. CE CHANGEMENT JOUE SUR LE DISCOURS GÉNÉRAL ET SE RETROUVE DANS LA BOUCHE QUOTIDIENNE.

AINSI MON FACTEUR ET MES VOISINS, APRÈS AVOIR TOTALEMENT ET SYMPATHIQUEMENT IGNORÉ CE QUI SE PASSAIT, ME DEMANDENT AUJOURD'HUI SI JE NE FAIS PAS DE LA TECHNO.

« CE QUI AMÈNE LE PILLAGE SONORE AU CENTRE DE LA CONSOMMATION DE MASSE DU PETIT ART, CE FUT UNE NOUVELLE TECHNOLOGIE QUI LE RENDIT SI SIMPLE, QUE CELA N'AURAIT PAS EU DE SENS DE NE PAS LE PRATIQUER. LA NOUVELLE TECHNOLOGIE EN QUESTION ÉTAIT L'ÉCHANTILLONNAGE DIGITAL, LANCÉ DANS LE COMMERCE PAR ENDSNIQ AU MILIEU DES ANNÉES 80. » (CHRIS CUTLER, *FILE UNDER POPULAR*, TRADUIT PAR ARNAUD DUCHEMIN, 2^E ÉDITION, 1992.)

DANS CETTE ACTUALITÉ DU SON ET DE SA PRATIQUE, L'IDÉE DE/OU SAMPLER EST AU CŒUR DU PROBLÈME. DERRIÈRE L'UTIL ÉCHANTILLONNEUR SE CACHE UNE IDÉE DE MIRACLE TECHNOLOGIQUE : AVANT NON. AUJOURD'HUI OUI. SOUS LE COUVERT DE LA FACILITÉ ET D'UNE FAUSSE POPULARISATION, TOUT UN PAN DE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE UTILISANT L'ENREGISTREMENT, DISPARAÎT DU DEVIENT PIÈCE DE MUSÉE, QUE L'ON UTILISE POUR ENCORE PLUS REN-



GUNVOR NELSON, *MY NAME IS OONA*, 1969

Depuis que la musique s'est élargie à la pratique sur support, elle s'est irrémédiablement rapprochée du cinéma⁵. La propriété de la musique de ne pas représenter autre chose qu'elle-même (si l'on fait abstraction du chant, qui est une première « impurification ») disparaît souvent dans le cadre de la musique concrète et des nouvelles musiques électroniques, qui peuvent véhiculer une conscience esthétique de la technologie et de notre rapport à celle-ci⁶. Avec le développement des pratiques sur support, la musique s'« impurifie » sur le modèle du cinéma (déjà le rock avait intégré des éléments « non musicaux » dans la musique, l'*easy-listening* aussi a pu véhiculer des dimensions intéressantes).

Avec le sampling, il est courant d'apprécier un travail indépendamment de l'intérêt porté au référent samplé. Lorsque ce qui est samplé fait clairement l'objet d'un détournement intempestif, ironique, nous nous situons dans un registre différent : celui de la connotation. Il s'agit alors de dérision (voir les samples de U2 par Negativland ; ou les multiples exemples dans le cinéma/vidéo) – on rejoint l'idée de la parodie. Une certaine complexité apparaît dans les travaux de recomposition qui jouent sur la mémoire, comme ceux de John Oswald. Notre écoute se forme sur la confrontation instinctive du morceau connu et de sa nouvelle configuration. La réflexivité s'opère en même temps sur ce que l'on écoute en tant que référent et sur l'œuvre recomposée. L'humour que dégagent les vidéos d'Animal Charm est issu de cette double appartenance des éléments : leur lieu d'origine et le nouveau contexte dans lequel ils sont agencés (images/sons prélevés dans des productions institutionnelles, promotionnelles, télévisuelles, et pas obligatoirement dans une visée directement critique). Face à une réutilisation de série Z, voire simplement sa diffusion, on finit par ne plus trop savoir pourquoi on rit. Notre capacité de jugement vacille, il s'opère une intéressante confusion des valeurs. On retrouve cette confusion avec l'apparition de l'humour dans la musique, notamment avec ce qui relève du kitsch. On pourrait parler de second degré, si cette notion n'était pas problématique. Chez People Like Us, qui retravaille des musiques *easy-listening* (et réalise des vidéos dans le même esprit), si, par moments, le détournement et la recomposition font clairement basculer son travail dans la subversion et la drôlerie, parfois demeure une indétermination de notre appréciation : nous pourrions qualifier ce que nous écoutons de « charmante débilité ».



On peut aussi s'interroger sur les appropriations sans dénaturation, et s'étonner de l'étrange pouvoir de séduction de musiques pourtant kitsch. On peut toujours expliquer la mode revival par le retour plus ou moins inconscient à l'enfance, à l'adolescence, etc. qu'une musique provoque.

Un même disque ne produit pas la même musique selon qu'il est écouté en 1970 ou en 2000. L'époque et le contexte révèlent des dimensions que d'autres temps ignoraient ou effaçaient. Selon le contexte, le décalage, une petite musique désuète peut soudain se poser en geste artistique irrépressible. Et comme dans la série Z qui recèle d'étonnantes inventions, fruits d'une liberté de réalisateurs détachés de toute contrainte intellectuelle et culturelle, des musiques de télévision des années soixante-dix peuvent cacher de véritables bijoux. L'utilisation de musiques de film apporte un fort pouvoir évocateur, le son transmet autre chose que lui-même ; la musique est alors pervertie par le (souvenir du) visuel, même quand on ne connaît pas les films en question (loi des genres et des clichés). Elles peuvent transmettre aussi un contexte ou un décalage d'origine. La lecture de ces productions est troublée. Si ces musiques de sampling (et les musiques sur bandes en général) se rapprochent du langage, si l'on y découvre une dimension de métalangage, cependant une sorte d'ouverture du sens trouble la capacité de théorisation.

5. On connaît les comparaisons dans le cadre des musiques électroacoustiques : voir la locution « Cinéma pour l'oreille », nom de la collection de CD lancée par Jérôme Noetinger.

6. Oval, Ryoji Ikeda, Mika Vainio, Carsten Nicolai, Bernhard Günter..., chacun dans son optique, bien différente des autres.

FORCER CETTE PRÉTENDUE FACILITÉ. (ON NOTERA QUE LE MÊME PHÉNOMÈNE A EXISTÉ, EXISTE ENTRE VIDÉO ET FILM.) DE MÊME QU'IL EXISTE LA CROYANCE, FABRIQUÉE ET PERPÉTUÉE PAR L'IDÉOLOGIE DOMINANTE, QU'ETOUT EST ACQUIS CAR EXISTANT (PAR EXEMPLE LE DROIT DE GRÈVE, LES INDEMNITÉS CHÔMAGE, LE DROIT À L'AVORTEMENT, ALORS QU'IL A FALLU DE NOMBREUSES LUTTES POUR OBTENIR CES « ACQUIS » SOCIAUX), IL EXISTE AUJOURD'HUI L'IDÉE QUE L'ENREGISTREMENT, QUE LA POSSIBILITÉ D'ENREGISTRER EST NÉE AVEC L'ÉCHANTILLONNEUR DANS LES ANNÉES 80.

ON NE DIT PLUS ENREGISTRER MAIS SAMPLER.

SAMPLER DEVIENT L'ACTE BANAL, LE DEGRÉ ZÉRO.

IL DEVIENT ÉVIDENT, NATUREL, ET SURTOUT TRÈS FACILE D'UTILISER LA MUSIQUE D'AUTRUI. POURQUOI S'INTERROGER LÀ-DESSUS ? POURQUOI SE REMETTRE EN CAUSE ?

ON EST PASSÉ DU « POUVOIR UTILISER » DES MUSIQUES EXISTANTES À « DEVOIR UTILISER » DES MUSIQUES EXISTANTES. AUGMENTANT AINSI LA NORMALITÉ ET LA PAUVRETÉ DES SONS UTILISÉS.

SAMPLER DEVIENT UN ACTE GRATUIT. IL A TOUT PERDU DE SA SUBVERSION, DE SON CÔTÉ PIRATAGE, CLANDESTIN.

LE SAMPLER NE FAIT QU'UNIFORMISER ET FAUSSEMENT POPULARISER CETTE PRATIQUE DE LA RÉCUPÉRATION ET DU DÉTOURNEMENT.

LE SAMPLER MARQUE LA MARCHANDISATION TOTALE DE LA MUSIQUE. ◀◀



GERHARD ERTL ET SABINE HIEBLER, *SPOT CHECK*, 1995
DANIEL EISENBERG, *COOPERATION OF PARTS*, 1987

Ces caractères d'humour et de légèreté témoignent de l'enrichissement par des éléments non musicaux, d'un regard ou d'une écoute détachés des règles esthétiques prescrites par les « professeurs », confirmant encore une conception générique (transmédiatique) de l'art. Une autre façon de pratiquer l'humour en musique passe par l'exagération et l'excès, comme chez Stock, Hausen & Walkman aux compositions explosantes, riches de télescopages et manipulations diverses. L'excès peut représenter une option radicale de la critique (jusqu'au bruitisme en musique, au *flicker* en cinéma, aux montages rapides en cuts chez Christoph Girardet dans *Random Cuts*, 1993). On le retrouve chez John Oswald (*Plunderphonic*, 1988), pour continuer ses recherches sur notre environnement musical et notre faculté d'écoute. Dimension déjà présente dans un projet de John Cage, utilisant six cents disques avec un principe casuel de composition pour *William Mix*⁷, ou *Radio Music* (1956) ; et dans ceux de Concept Réalisation⁸ mixant par accumulation une somme d'enregistrements jusqu'à disparition de toute identification « musicale », intégrant aussi la dimension de l'aléatoire (années quatre-vingt). Christian Marclay, prenant une option ludique, effectue une performance avec cent platines (*100 Turntables*, Tokyo, 1991).

La musique a ouvert ses frontières, s'est « impurifiée » de dimensions non musicales, non sonores, et a été l'objet de réappropriations dans des optiques artistiques plus génériques, vers l'archéologie des disciplines, des pratiques, des objets culturels et des usages (et leur renouvellement), courants surtout identifiables dans l'« art contemporain » (encore faut-il en reprendre les manifestations à travers le siècle dernier). Ainsi le cinéma, lui-même déjà coutumier de l'hybridation (même dans ses manifestations les plus classiques, il réunit et articule en un même plan une pluralité de systèmes de significations), se voit aussi récupéré/analysé dans un autre cadre que le sien. Et c'est peut-être le fait qu'une partie de l'art contemporain n'ait qu'une vision superficielle du cinéma qui a permis des opérations pertinentes.

Même si une grande part du cinéma, des projets multimédias et de la musique semble condamnée à reprendre éternellement les mêmes ingrédients, les mêmes situations, les mêmes gestes, il faut distinguer de l'ensemble les projets qui justement s'appuient sur l'histoire du cinéma (ou de la musique) et sur la loi des genres (qui déjà étaient fondés sur un principe de répétition) qu'ils pervertissent ou contaminent par croisements, pour inventer de nouvelles voies et un rapport au temps qui leur est propre. L'« artiste » ou le « programmateur » façonne son travail par croisements de références, de genres et de disciplines. Et la confrontation des divers éléments entre eux produit leur modification (même si l'on n'intervient pas directement sur eux).

Bien que principe largement partagé, le recours au *found footage* et au *sample* (ainsi qu'à l'intégration d'instruments traditionnels⁹) a pu apparaître comme un remède à l'essoufflement régulièrement commenté des musiques électroniques et des images animées en général. Dans la démarche des artistes fouillant dans les chutes, dans les vieilles bobines, ou parmi d'obscurs microsillons d'un autre temps, d'un autre contexte, on peut voir aussi la recherche d'une extériorité stimulante, un remède au formatage insidieux. De nombreux travaux ressort la notion de réactivation (comme avec le remixage et le remake). Toujours la question du recyclage : nous sommes envahis de

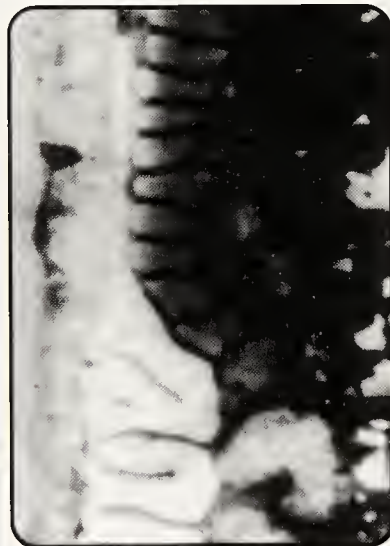
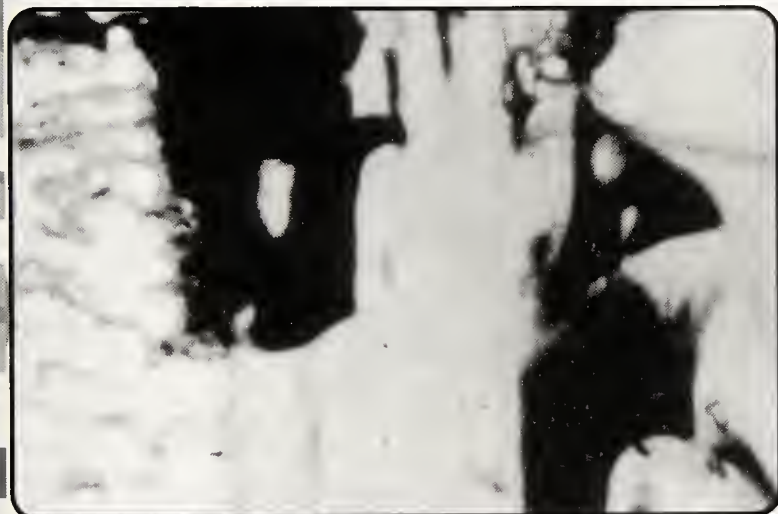
7. Selon les règles des I-Ching (début des années cinquante).

8. À l'initiative de Jean-Claude Moineau, 1^{re} version *La Chute de la maison Usher*, *House Collector* (accumulation de plusieurs centaines de disques le plus variés possible), 2^e projet *Stéréotypes non standards* (double cassette, un style de musique par face).

9. Kaffe Matthews, Radian, Matmos...



PEGGY AHWESH, *THE COLOR OF LOVE*, 1994



LE CINÉMA ET LE CORPS: UN ART DU LUXE

MARTIN ARNOLD

E.W. [...] QU'EST-CE QUE LE TRAITEMENT INFORMATIQUE PERMET À UN RÉALISATEUR DE FILMS EXPÉRIMENTAUX ISSU DE LA TRADITION DU CINÉMA ET QUI AUPARAVANT A TRAVAILLÉ À LA TABLE DE MONTAGE ET AVEC [LA TIREUSE OPTIQUE]? PAR LE BIAIS DES NOUVEAUX OUTILS, TON RAPPORT AU MÉDIUM S'EST-IL LUI AUSSI MODIFIÉ ?

M.A. ICI, AVANT TOUT, IL FAUT DISTINGUER DEUX DOMAINES. D'UNE PART, C'EST LE MONTAGE QUI EST EN QUESTION : ON PEUT MONTÉ SUR ORDINATEUR UNE VERSION EN MODE DIGITAL DU MATÉRIEL IMAGES ET DU MATÉRIEL SONORE. À PARTIR DU SON EN DIGITAL, ON PEUT DIRECTEMENT FABRIQUER UN NÉGATIF SON ET IMAGE, TANDIS QUE POUR L'IMAGE ON PRÉPARE SIMPLEMENT UN DESCRIPTIF DU MONTAGE À L'AIDE DUQUEL

ON ADAPTE LE NÉGATIF À LA VERSION EN MODE DIGITAL. C'EST DE CETTE MANIÈRE QU'*ALONE*. *LIFE WASTES ANDY HARDY* [1997-1998] A ÉTÉ CONÇU. POUR LA MISE AU POINT DE MES STRUCTURES EN DÉFILEMENT AVANT ET ARRIÈRE, L'ORDINATEUR M'A RENDU DE GRANDS SERVICES. À LA DIFFÉRENCE DE [LA TIREUSE OPTIQUE], ON VOIT EN EFFET TOUT DE SUITE LES RÉSULTATS. DE PLUS, JE POUVAIS TESTER DES SCÈNES QUE JE N'AVAIS TOUT D'ABORD QUE SUR VIDÉO. JE POUVAIS AUSSI, ET CE N'EST PAS LE MOINDRE DES AVANTAGES, MONTER LA BANDE-SON EN DÉFILEMENT INVERSÉ AU PLAN PRÈS, CE QUI AURAIT ÉTÉ IMPOSSIBLE SUR LA TABLE DE MONTAGE. D'AUTRE PART, DANS DES FILMS COMME *TERMINATOR* ET *TITANIC* [JAMES CAMERON, 1984 ET 1997], LA DIGITALISATION DE L'IMAGE CINÉMATOGRAPHIQUE

ET LES RESSOURCES QU'ELLE APPORTE AU *COMPOSITING* NE PEUVENT PLUS PASSER INAPÉRÇUES.

E.W. MAIS NE S'AGIT-IL PAS LÀ DE SOLUTIONS HIGH-TECH INACCESSIBLES À UN RÉALISATEUR QUI NE TRAVAILLE PAS À DES FINS LUCRATIVES ?

M.A. BIEN SÛR, POUR LE MOMENT, CES PROCÉDURES SONT ENCORE TRÈS CÔUTEUSES CAR ON A BESOIN D'ÉNORMES CAPACITÉS DE MÉMOIRE, ET QU'EN OUTRE, SI ON VEUT TRAVAILLER EN RÉOLUTION FILMIQUE, ON DOIT POUVOIR SE PERMETTRE DES NUMÉRISATIONS À HAUT POUVOIR DE RÉOLUTION, TECHNIQUE FORT DISPENSIEUSE. MAIS SI L'ON SE CONTENTE D'UN FAZ EN QUALITÉ VIDÉO, LES CÔÛTS DE L'ENSEMBLE SONT ALORS PLUS SUPPOR-

références, autant utiliser l'existant et le transformer ; cela peut permettre de réfléchir sur l'espace culturel abstrait de notre civilisation et d'inventer. Encore une fois on peut penser à John Oswald (réactivation des œuvres et réactivation de notre écoute, de notre mémoire auditive). Ekkehard Ehlers, dans *Betrieb* (2000), « réactive » la musique contemporaine, proposant ainsi une passerelle entre la musique « sérieuse » et les « musiques nouvelles ». On peut évoquer aussi une boucle de musique de western contaminée progressivement par la saturation et la granulation (Pita, sans titre, 1999), exemplaire de cette notion de réactivation. Celle-ci, en de multiples variantes, vient à l'esprit avec les films/vidéos de Raphael Ortíz, de Martin Arnold, de Christoph Girardet, d'orientations assez chorégraphiques, ou ceux de Jürgen Reble, chez qui la contamination de la pellicule a été exploitée dans une optique assez subversive avant de devenir plus méditative.

Les pratiques du sampling et de la programmation participent de cette attention aux relations, toujours présente dans l'art mais selon différentes modalités. Après les essais multiples dans le cinéma où les assemblages d'éléments divers s'opèrent selon des logiques de composition non narratives, qui peuvent s'abstraire des significations des objets, des musiciens ont exploité la possibilité de *télescopage* que permet le montage sur bande, tel Bernard Parmegiani, avec des pièces comme *Pop/eclectic* (1968) et *Du pop à l'âne* (1969). Il s'agit de faire dialoguer les formes entre elles. Ce jeu des confrontations insolites sera exploré chez Christian Marclay, Stock, Hausen & Walkman et de nombreux DJ. Dans plusieurs compositions apparaît une tension entre l'hétérogénéité des éléments et leur lien ; il s'agit aussi de reconstruire des ensembles cohérents (vidéos d'Animal Charm), voire une narration (*Tribulation 99*, Craig Baldwin, 1991), avec des éléments pourtant disparates.

Enfin, nous mentionnerons encore deux autres thèmes qui ressortent de ces pratiques du sampling quant aux questions que suscite la nature de leur utilisation et de leur appréciation : le principe de la boucle (en lien avec la musique répétitive et l'ensemble de la techno) et la question de la mise en avant de la citation (et les dérives de la citation cultivée).

Le caractère de mise à distance cependant s'efface dans certains travaux usant du sampling ; ainsi quand il y a équivalence, voire indistinction, entre éléments réappropriés et « originaux ». Comme chez Bisk, par exemple, s'autorisant une multiplicité de textures et de modes de composition, sorte d'expression exaltée de la circulation parmi une infinité de sources. Par dérivation, la culture du sampling, du *mix* et du collage a permis d'explorer des modes de composition où la question de la réappropriation devient secondaire. C'est le cas chez Oval (et ses héritiers), F.X. Randomiz, proche de Bisk par le frétillage et la stratification de l'organisation sonore mais sans l'aspect « composite » du musicien japonais, ou encore chez Vincent Epplay et Pierre Giner, qui retravaillent les sources visuelles ou sonores, qu'ils les aient produites ou non, attentifs aux « micro-événements » (sans pour autant chercher à effacer l'extériorité de l'origine des images). C'est la figure esthétique de prélèvement-découpage-remontage qui ressort. ◀◀



KENNETH ANGER, *SCORPIO RISING*, 1963
DARA BIRNBAUM, *TECHNOLOGY TRANSFORMATION :
WONDER WOMAN*, 1978





TABLES. MAIS D'ABORD, À CONSIDÉRER CES RESSOURCES DU MODE DIGITAL, LA QUESTION SE POSE ENCORE UNE FOIS, AVANT TOUT, DE SAVOIR CE QU'EST LE FILM, OÙ COMMENCE LE MÉDIUM ET OÙ IL FINIT. POUR CE QUI EST DE LA TECHNIQUE ET AUSSI DE L'ESTHÉTIQUE, IL FAUT COMPRENDRE LE MÉDIUM FILM COMME PRIS DANS UNE HISTOIRE QUI LE MODIFIE. CE QUI A CHANGÉ DANS LE TRAITEMENT DIGITAL DE L'IMAGE, CE SONT LES DIFFÉRENCES SPÉCIFIQUES AU MÉDIUM, ENTRE LE CINÉMA ET LA VIDÉO, QUI SE SONT MÉTAMORPHOSÉES EN DES MODES DIFFÉRENTS DE RÉOLUTION DE L'IMAGE. LE [LOGICIEL] UTILISÉ DANS LE TRAITEMENT DE L'IMAGE EST EN PRINCIPLE LE MÊME - EN VIDÉO ON COMPTE, POUR ARRONDIR, 700 PIXELS À LA LIGNE, IL FAUT 2000 LIGNES POUR QU'ON PUISSE PARLER D'UNE RÉOLUTION FILMIQUE.

C'EST UNE ÉVOLUTION INTÉRESSANTE. AU DÉBUT DES MES ÉTUDES, JE REFUSAIS ENCORE LA VIDÉO CAR, À CETTE ÉPOQUE, ON NE POUVAIT PAS ENCORE MONTER AU PLAN PRÈS. À PARTIR DES ANNÉES QUATRE-VINGT, ON A SYSTÉMATISÉ LA CONNEXION SUR ORDINATEUR, SI BIEN QUE NON SEULEMENT ON A PU PROCÉDER À DES MONTAGES PRÉCIS, MAIS QUE L'ON DISPOSAIT AUSSI D'UN SEUL CADRE D'UNE FOULE DE POSSIBILITÉS PLASTIQUES POUR L'IMAGE. POUR LE DIRE EN SIMPLIFIANT : À CETTE ÉPOQUE, LA VIDÉO ME SEMBLAIT S'ORIENTER VERS DES MODÈS DE SIMULATION, ALORS QUE, DU POINT DE VUE DE L'IMAGE, LE CINÉMA SEMBLAIT RESTER LARGEMENT FIXÉ À LA REPRÉSENTATION. CES DERNIÈRES ANNÉES, IL A PRIS LE PLI, POUR AINSI DIRE ; EN EFFET, TOUT CE QUI EST POSSIBLE EN VIDÉO

EN MATIÈRE D'ÉLABORATION PLASTIQUE DES IMAGES L'EST DÉSORMAIS AUSSI DANS LE DOMAINE DU CINÉMA.

VIENNE, LE 4 JUIN 1998

Extrait d'une interview de Martin Arnold par Eva Waniek, traduit par Jean-Luc Evard, dans : Yann Beauvais et Jean-Damien Collin (dir.) *Scratch Book, 1983-1998*, Paris, Light Cone, 1999, p. 291-292



MONTAGGIO

La matita, la penna, la moviola, la cinepresa e i registratori mi hanno insegnato a MONTARE "in qualche modo" le parole, le immagini gli oggetti ^{la mia stessa esistenza -}

Faccio film, scrivendo libri ^{incollando manifesti murati}, mandando per posta pacchi, incidendo nastri magnetici e così via ^{ho provato}

modi diversi e paralleli per parafrasare (e forse chiarire) quello che cerco di ~~esprimere~~ con la pittura e gli oggetti.

^{Non importa se} ognuna di queste operazioni non è stata mai accettata per quello che era le sue vere intenzioni ma così, come tale, come un oggetto o un gesto a sé stante.

Non avevo mai provato a costruire storie con sole fotografie anche se sono un accanito fotografo di fotografie e di carta stampata - Ho infatti una grossa sabbia di materiali di - dal fiammello all'enciclopedia - forse il risultato di un reportage continuo e casalingo sui temi intorno ai quali si muove il mio lavoro = il sesso, la morte, il cibo, l'avventura, l'acqua, la notte, la pittura etc. - con queste immagini,

Avolevo inizialmente fare un libro ma il costo sarebbe stato altissimo ~~conoscendo~~ impiegando tutto il materiale esistente. ~~Ma~~ si trattava di un'operazione ~~troppo~~ troppo sensata per un editore di libri illustrati. Ho deciso dunque di fabbricare da me una specie di Estratto-del-Grande-Libro. Mi sono fatto fare da un falegname delle casse-pagina di dimensioni tali da poter allestire ^{un certo numero di} storie, parallele, con foto 24x18, in bianco e nero e, di discreta visibilità e tali comunque da poter essere mostrate dappertutto appese al muro o posate per terra; ^{funzionando cioè}

sussidio visivo o un filmetto o un fotoromanzo. ~~Preferisco~~ come un

^{è una specie di motore artigianale di, una volta} ~~facilmente~~

Il libro, chiuse le ~~stesse~~ casse, trova posto sul piano di carico di una vettura di modesta cilindrata.

^{una} storia, ha ^{ogni} un ~~titolo~~ titolo che la distingue dalle altre ~~titoli~~ il resto è lasciato allo spettatore.

Ogni storia ^{una} ~~potrebbe~~ poter essere guardata e ricostituita partendo da qualsiasi immagine.

manoscritto di parole altrui ^{una} (un testo copiato da ~~me~~ me) ~~percorre~~ ^{ogni} ~~percorre~~ ^{ogni} ~~percorre~~ suggerendo una ^{facoltativa} direzione di lettura.

Ho chiamato MONTAGGIO questo ultimo tentativo di lavorare con ^{altre} ~~parole~~ le storie così. Montare - diceva Eisenstein - è combinare le immagini in modo diverso così che "l'emozione e la ragione sullo schermo si uniscano nel poema..." - ha forse è più di questo.

BARUCHELLO





On peut aussi trouver la fragilité dans le montage sériel ou rythmique qui a quelque chose d'élémentaire et, en même temps, de corporel. Le montage est nécessairement physique car le corps humain fonctionne rythmiquement : les battements du cœur, la respiration, la marche, le sexe. De sorte que les images et le montage se rapportent à des aspects de l'expérience humaine élémentaire. Les traces d'un contexte social ou sociétal ne peuvent être visibles que dans l'esthétique matérielle du found footage.

STAN VANDERBEEK,
NEWSREELS OF DREAM,
1963-1964
ABIGAIL CHILD, MUTINY
(PART 3), 1982-1983





Le film est déjà terminé? 1999

Handwritten musical notation for a piece titled "Le film est déjà terminé? 1999". The notation consists of two main systems of notes, each with a bracketed multiplier (3x and 2x).

System 1 (Left):

- 26 27 28 29 30 31 32
- 29 30 31
- 28 29 30
- 27 28 29
- 26 27 28
- 25 26 27

System 2 (Right):

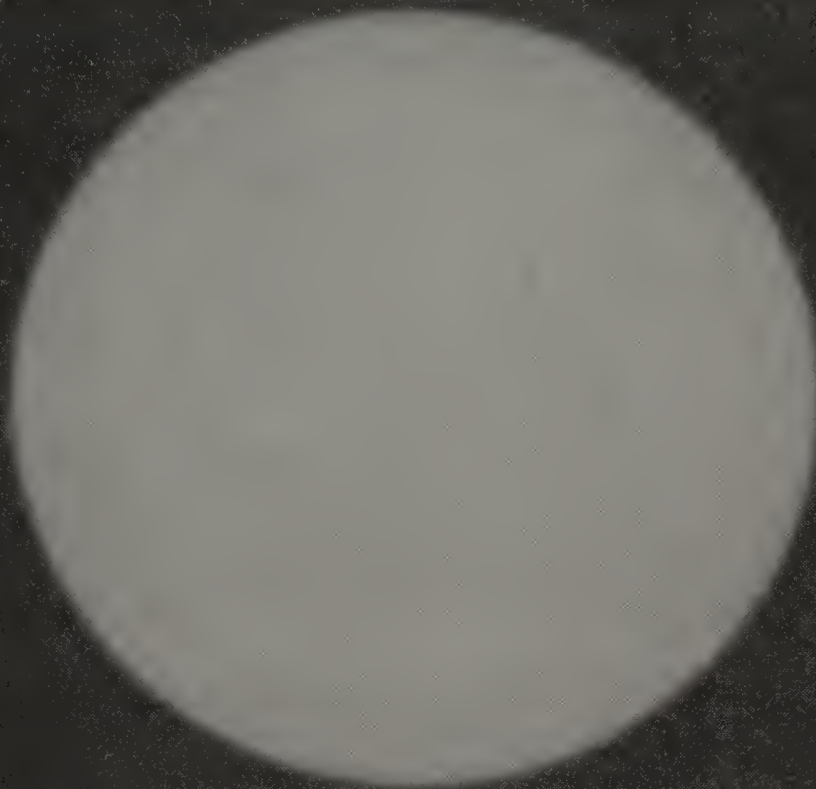
- 26 27 28
- 27 28 29
- 28 29 30
- 29 30 31
- 30 31 32
- 29 30 31
- 28 29 30
- 27 28 29
- 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40
- 37 38 39
- 36 37 38
- 35 36 37
- 34 35 36
- 33 34 35
- 32 33 34
- 31 32 33
- 30 31 32
- 29 30 31

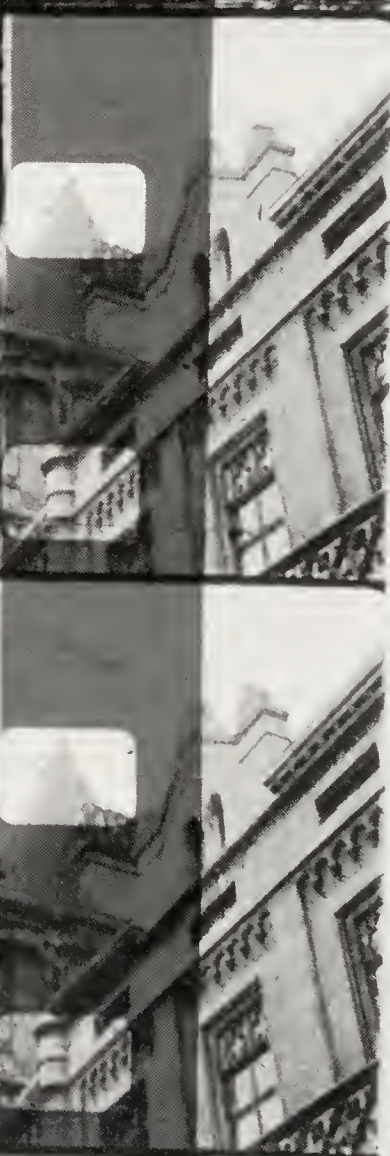
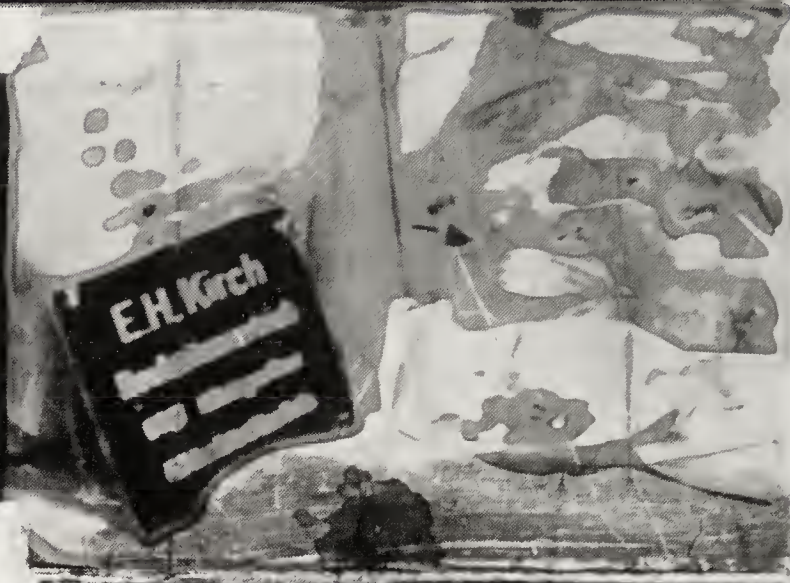
System 3 (Bottom):

- 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40
- 35 36 37 38 39
- 36 37 38
- 33 34 35 36 37
- 34 35 36
- 31 32 33 34 35
- 32 33 34
- 29 30 31 32 33

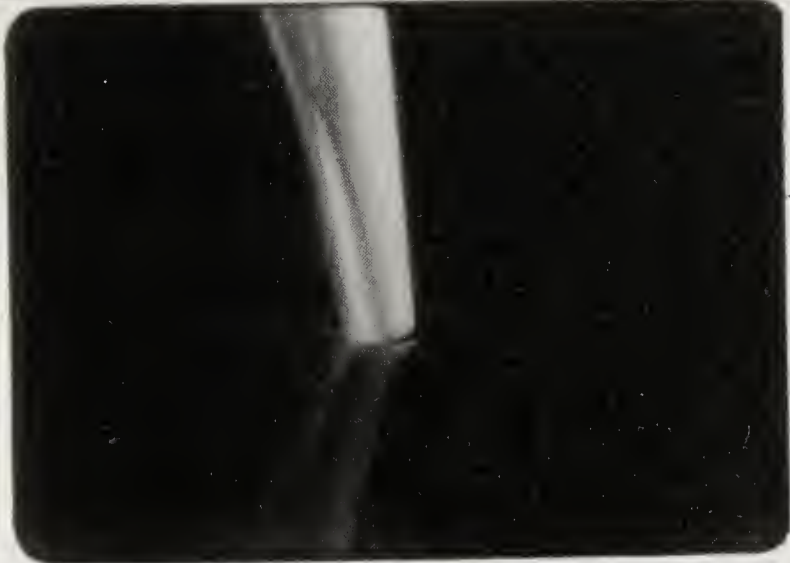
Handwritten annotations include a large bracket on the left side grouping the first two systems, and a checkmark at the bottom left.







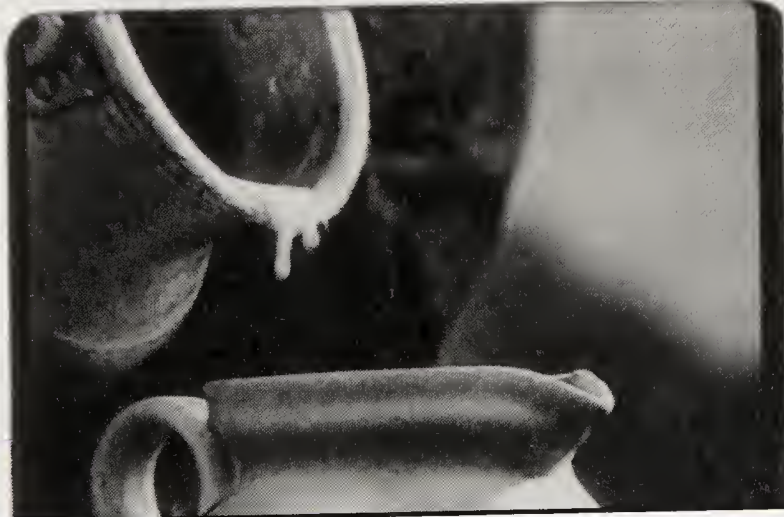
8



6



4



FRÉDÉRIQUE DEVAUX, *LOGOMAGIE*, 1997
GERHARD ERTL ET SABINE HIEBLER, *SPOT CHECK*, 1995



_ GERHARD ERTL ET SABINE HIEBLER, SPOT CHECK, 1995

_ ANNE-MARIE CORNU, OBJETS TROUVES, 1998

_ HUGUES DECCHINET, BLEU (PASOLINI, PEUT-ETRE), 1999-2000

MONTAGE

GIANFRANCO BARUCHELLO

LE CRAYON, LE STYLO, LA VISIONNEUSE, LA CAMÉRA ET LES MAGNÉTOPHONES M'ONT APPRIS À MONTER, « EN QUELQUE SORTE », LA PAROLE, LES IMAGES, LES OBJETS ET MON EXISTENCE MÊME.

EN FAISANT UN FILM, EN ÉCRIVANT DES LIVRES, EN ENVOYANT DES PAQUETS PAR VOIE POSTALE, EN COLLANT DES AFFICHES MURALES, EN ENREGISTRANT DES BANDES MAGNÉTIQUES, ETC., J'AI ESSAYÉ PARALLÈLEMENT DIVERS MOYENS POUR PARAPHRASER (ET PEUT-ÊTRE CLARIFIER) CE QUE JE CHERCHE À DIRE AVEC LA PEINTURE ET LES OBJETS. PEU IMPORTE SI CES OPÉRATIONS NE SONT JAMAIS CONSIDÉRÉES POUR LEURS VÉRITABLES INTENTIONS MAIS AINSI, TELLES QUELLES, COMME UN OBJET OU UN GESTE.

BIEN QU'ÉTANT UN IRRÉDUCTIBLE PHOTOGRAPHE DE PHOTOGRAPHIES ET DE PRESSE, JE N'AVAIS JAMAIS ESSAYÉ DE CONSTRUIRE DES HISTOIRES AVEC SEULEMENT DES PHOTOGRAPHIES. J'AI EN EFFET UN GRAND CHOIX DE MATÉRIAUX – DE LA BANDE DESSINÉE À L'ENCYCLOPÉDIE – ISSUS D'UN REPORTAGE CONTINU ET DOMESTIQUE SUR LES THÈMES QUI ENVIRONNENT MON TRAVAIL : LE SEXE, LA MORT, LA NOURRITURE, L'AVENTURE, L'EAU, LES LUTTES, LA PEINTURE, ETC.

JE VOULAIS DANS UN PREMIER TEMPS FAIRE UN LIVRE À PARTIR DE CES IMAGES, MAIS LE PRIX AURAIT ÉTÉ TROP ÉLEVÉ EN UTILISANT TOUT LE MATÉRIEL EXISTANT. L'OPÉRATION N'ÉTAIT PAS NON PLUS TROP RAISONNABLE POUR UN ÉDITEUR DE LIVRES ILLUSTRÉS. J'AI DONC DÉCIDÉ DE FABRIQUER CHEZ MOI UNE ESPÈCE D'EXTRAIT-DU-GRAND-LIVRE. JE ME SUIS FAIT FAIRE PAR UN MENUISIER DES BOÎTES-PAGES DONT LA TAILLE PERMETTAIT D'ACCUEILLIR UN CERTAIN NOMBRE D'HISTOIRES CONSTITUÉES DE PHOTOS NOIR ET BLANC, FORMAT 18 X 24 CM, ET LA VISIBILITÉ DISCRÈTE, DE LES MONTRER PARTOUT, APPUYÉES AU MUR OU POSÉES À TERRE. ELLES

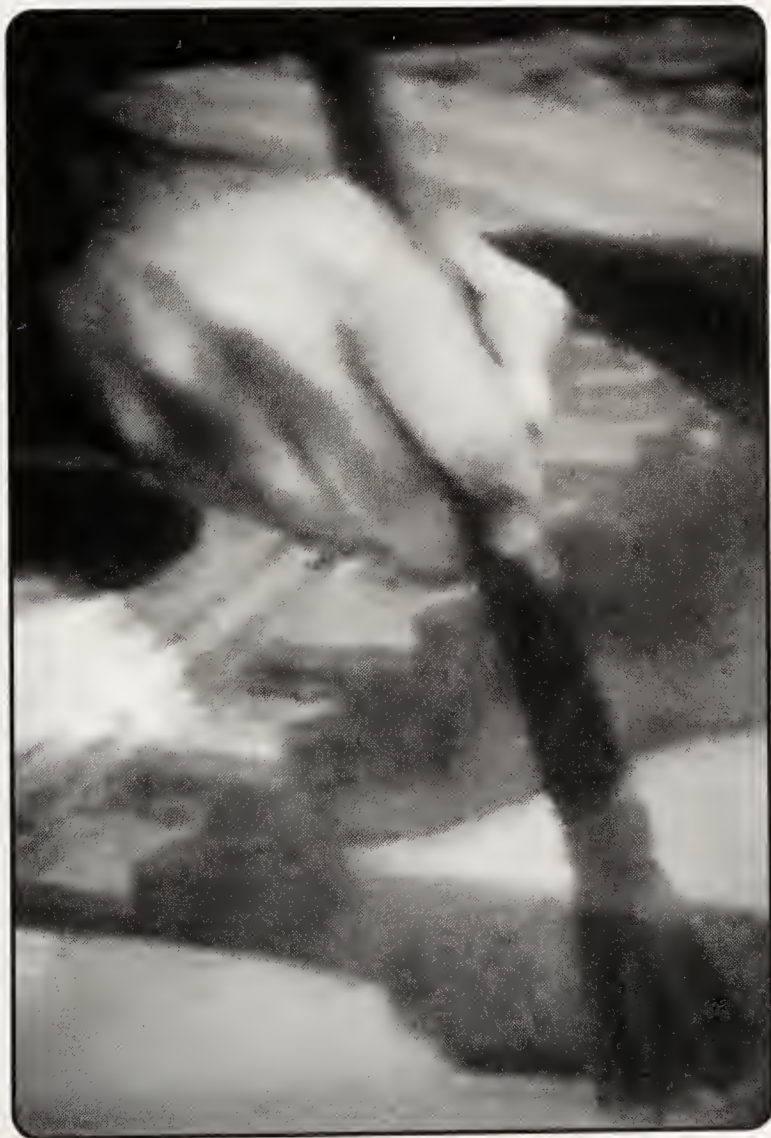
FONCTIONNAIENT AINSI COMME UN SUPPORT VISUEL, UN PETIT FILM, OU UN ROMAN-PHOTO.

LE LIVRE EST UNE SORTE DE PROTOTYPE ARTISANAL QUI, UNE FOIS LES CAISSES FERMÉES, TROUVE FACILEMENT PLACE DANS LE COFFRE D'UNE VOITURE DE MODESTE CYLINDRÉE. ET COMME CHAQUE BOÎTE-HISTOIRE SE DISTINGUE DES AUTRES PAR LE TITRE, LE RESTE EST LAISSÉ AU SPECTATEUR. CHAQUE HISTOIRE DOIT POUVOIR SE REGARDER ET SE RECONSTRUIRE À PARTIR DE N'IMPORTE QUELLE IMAGE, QUAND BIEN MÊME UN TEXTE MANUSCRIT DE MOTS D'AU-

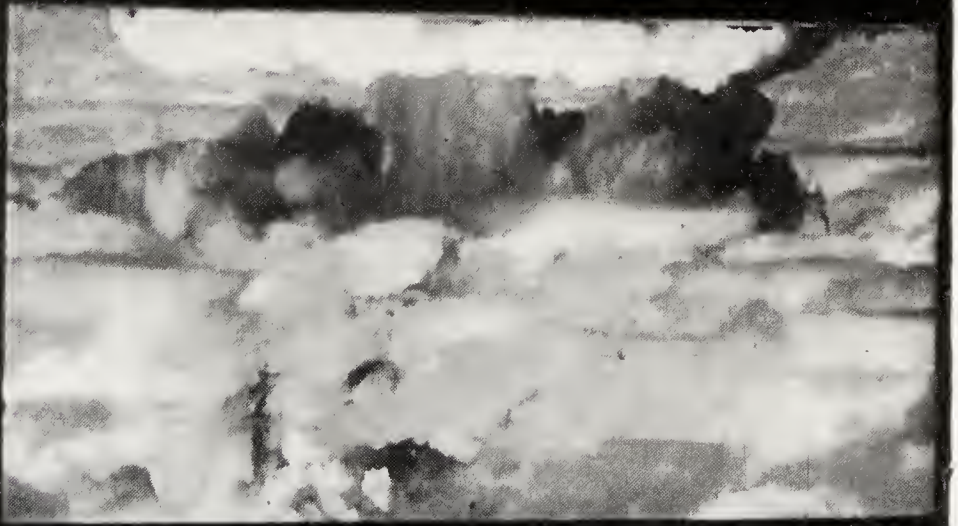
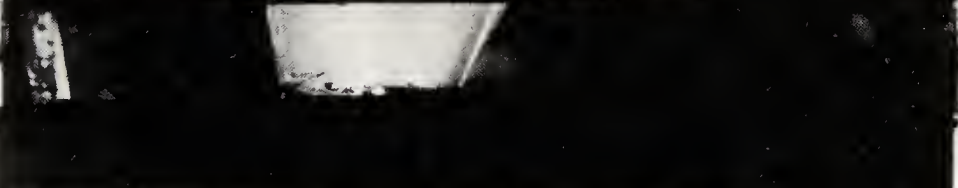
TRUI (UN TEXTE COPIÉ PAR MOI) PARCOURT CHAQUE PAGE, SUGGÉRANT UNE ORIENTATION FACULTATIVE DE LECTURE.

J'AI NOMMÉ MONTAGE CETTE DERNIÈRE TENTATIVE DE RACONTER, SELON D'AUTRES MOYENS, LES MÊMES CHOSSES. MONTER, DISAIT EISENSTEIN, C'EST COMBINER LES IMAGES DE TELLE FAÇON QUE « L'ÉMOTION ET LA RAISON DU SPECTATEUR S'INSCRIVENT DANS LE PROCESSUS »... MAIS PEUT-ÊTRE EST-CE PLUS QUE CELA. ◀

Traduit de l'italien par Muriel Caron

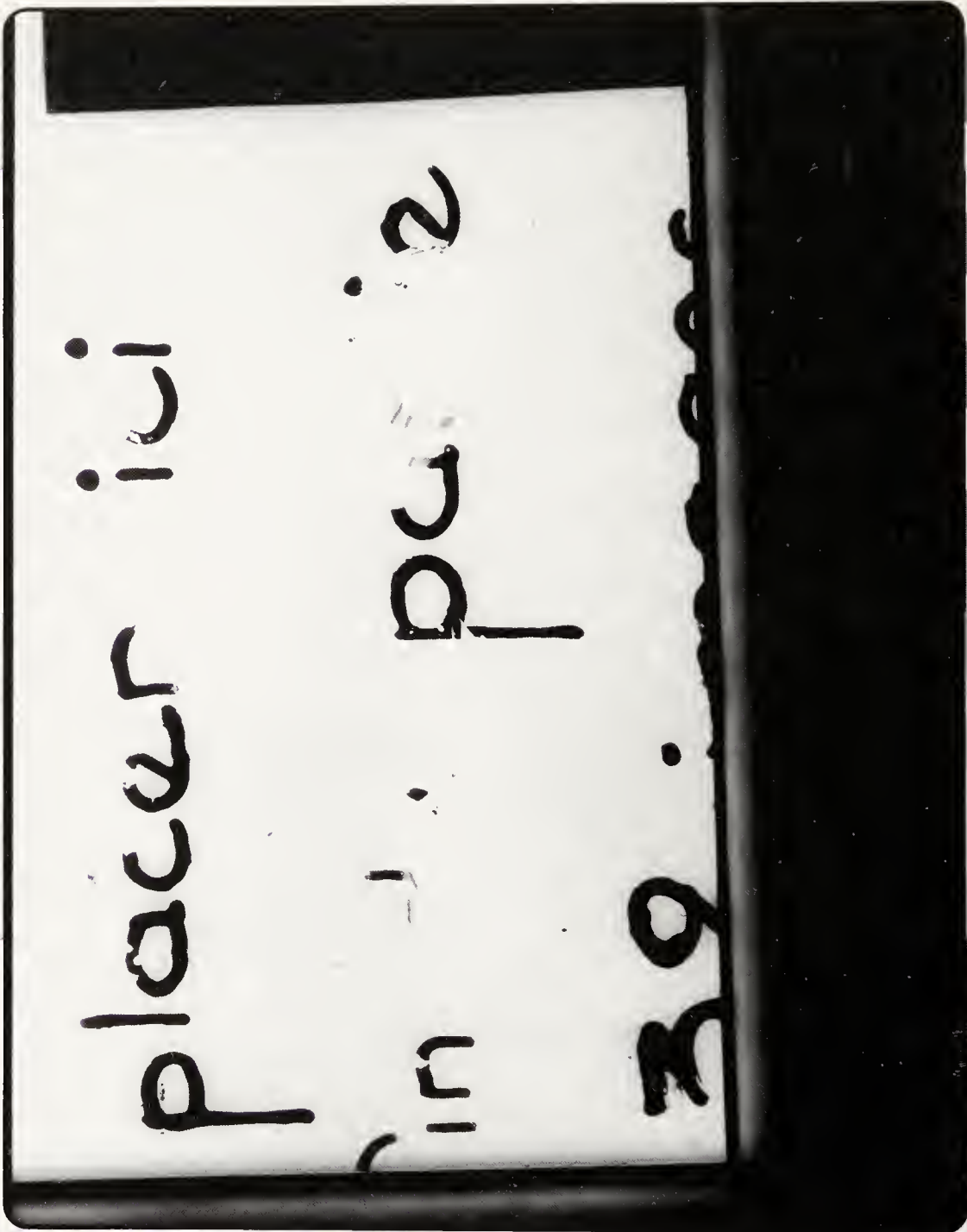









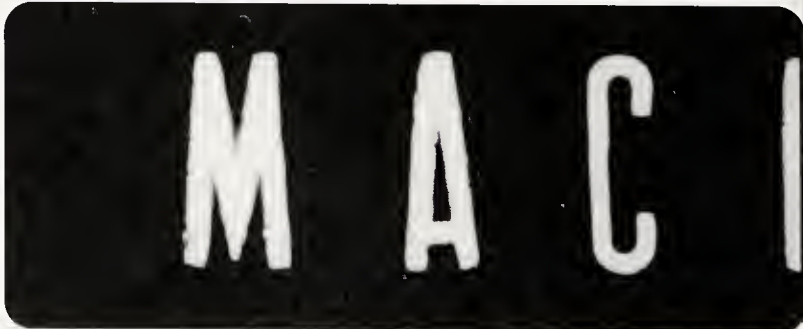
MIKE HOOLBOOM, *DEAR MADDNNA*, 1996
RAPHAEL MONTAÑEZ ORTIZ, *NEWSREEL*, 1958

Mo
Mo
Mo
Mo
Mo
Mo
Mo
Mo
Ko
Ko
Ko
Mo
Mo
Mo
Mo
Ko
Ko
Ko
Ko
Mo
Ko
Ko
Mo
Ko
Mo
Mo
Mo
Mo
Ko



 Schneeman-
 scratch logo
 Sharits_P-5

ISIDORE ISOU, TRAITÉ DE BAVE
 ET D'ÉTERNITÉ, 1951
 MAURICE LEMAITRE, LE FILM EST
 DÉJÀ COMMENCÉ ? 1951
 FRED WORDEN, INTRODUCTION
 TO A SECRET SOCIETY, 1992



ENTRETIEN

MAURICELEMAÎTRE

« D'un long entretien avec moi, mon ami Jean-Michel Bouhours a tiré ces quelques lignes pour illustrer cet ouvrage, ce qui est son choix personnel. Le texte complet et exact de cette interview fera l'objet d'une publication séparée. » M. L.



— ET LE MOT
ÉCHANTILLON,
À QUI
APPARTIENT-IL ?

B E T H

TE V

J.-M. B. _LE PRÉAMBULE DU FILM EST DÉJÀ COMMENCÉ (1951) EST UN EXTRAIT D'UN FILM DE D. W. GRIFFITH.

M. L. _LE FILM DE GRIFFITH QUI EST AU DÉBUT DU FILM EST DÉJÀ COMMENCÉ NE VISE PAS À FAIRE UNE CITATION À L'INTÉRIEUR DE L'IMAGE. CE FILM DOIT ÊTRE PASSÉ DANS L'ENTRÉE DU CINÉMA. L'UTILISATION DU FILM DE GRIFFITH ÉTAIT UN RÉEMPLOI, CERTES, MAIS D'ABORD DANS UN CADRE BEAUCOUP PLUS ÉLARGI ET DEUXIÈMEMENT, C'ÉTAIT EN HOMMAGE À GRIFFITH, QUI POUR NOUS EST UN GRAND PRÉCURSEUR DU CINÉMA.

CHEZ MOI, L'UTILISATION DE GRIFFITH ÉTAIT UNE CITATION, MAIS PLUS QU'UNE CITATION, C'ÉTAIT DIRE : « VOUS NE CONNAISSEZ RIEN À L'HISTOIRE DU CINÉMA TELLE QUE NOUS LA VOULONS NOUS. LA PREMIÈRE DES CHOSSES : AVANT D'ENTRER DANS LE FILM EST DÉJÀ COMMENCÉ, VOUS DEVEZ D'ABORD FAIRE VOS DÉVOTIONS À GRIFFITH ; ET À PARTIR DE LÀ ENTRER DANS L'ENFER CINÉMATOGRAPHIQUE QUI DOIT ÊTRE CRÉÉ PARCE QUE C'EST L'ÉVOLUTION DU MONDE. » C'EST EXACTEMENT CE QU'A FAIT GRIFFITH LUI-MÊME.

[...]

J.-M. B. _APRÈS LE FILM EST DÉJÀ COMMENCÉ, TRÈS SOUVENT DANS LES FILMS TU UTILISES DES CHUTES ; CERTAINS FILMS TELS QUE MONTAGE (1976) OU UN NAVET (1976) NE SONT CONSTITUÉS QUE DE REBUTS CINÉMATOGRAPHIQUES. Y A-T-IL, DERRIÈRE, UNE PHILOSOPHIE DU RECYCLAGE ? OU N'EST-CE PAS PAR ESPRIT DE PROVOCATION VIS-À-VIS DU SPECTATEUR : « JE ME PERMETS DE VOUS DONNER N'IMPORTE QUOI ET VOUS EN REDEMANDEZ. » ?

M. L. _C'EST CE QU'EST LE CISELANT. QUAND MATISSE FAIT LA JOIE DE VIVRE. QUAND DERRAIN FAIT AUSSI LA JOIE DE VIVRE... QUAND ILS MASSACRENT POUSSIN. C'EST LE RÉEMPLOI. C'EST LÀ OÙ JE VOUDRAIS PARLER DE RÉEMPLOI JUSTEMENT, DE RECYCLAGE.

EN FAISANT TOUTES CES ÉTAPES, JE NE PROPOSAIS PAS, À L'INVERSE DE CE QUE VOUS VOYEZ, DE LA PROVOCATION SEULE. CE SERAIT RÉDUIRE LA VALEUR DE MON ŒUVRE À L'EFFET QU'ELLE PRODUIT SUR LE PUBLIC.

J.-M. B. _SI CE N'EST NI PAR SOUCI DE PROVOCATION, NI DU PASTICHE, L'UTILISATION DE LA CHUTE EST-ELLE MOTIVÉE PAR L'ÉCONOMIE DES MOYENS ?

M. L. _POUR TOUTE MON ŒUVRE, MES CINQUANTE FILMS, JE NE DOIS RIEN, PAS UN SOU, À PERSONNE. JE L'AI FAITE SUR MES PROPRES DENIERS. SUR MON SALAIRE QUAND J'ÉTAIS JOURNALISTE, SUR L'ARGENT QUE JE POUVAIS GAGNER EN VENDANT DES LIVRES... ET AUSSI AVEC CETTE HABILITÉ QUASI DÉMENTIELLE QUI FAIT QUE, LORSQU'ON EST EN GUERRE, IL EST BIEN CONNU QUE LES SOLDATS FONT DES CHOSSES AVEC DES BOUTS DE FICELLE. IL Y AVAIT UNE HABILITÉ QUASI SATANIQUE, QUASI DIVINE À POUVOIR UTILISER UNE MOISSURE POUR EN FAIRE DE LA PÉNICILLINE. POUR TE DONNER UN EXEMPLE, J'AI RENCONTRÉ LE LOUCH, QUI ÉTAIT UN VENDEUR DE

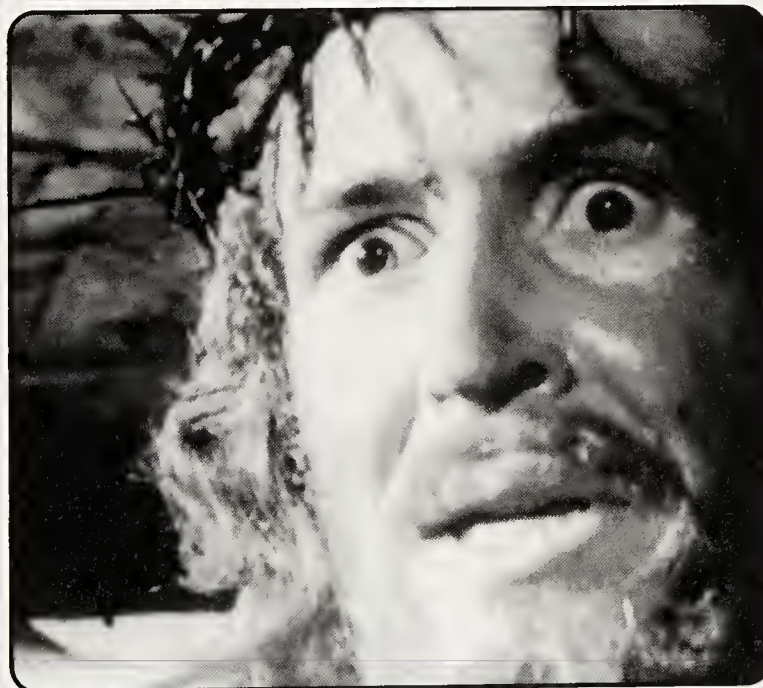
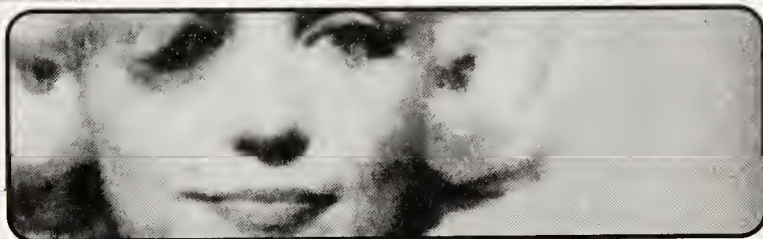
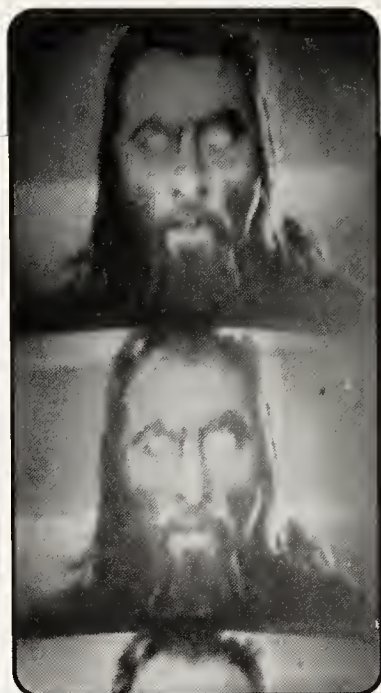
POLICES, RUE DU FAUBOURG-SAINT-DENIS. IL FAISAIT PASSER DES AUDITIONS, COMME TOUS LES JEUNES CINÉASTES. LA FAMEUSE AUDITION À LA DEMOISELLE : « DÉSHABILLEZ-VOUS, ETC. », IL FILMAIT ET J'AI RÉCUPÉRÉ L'IMAGE, NON PAS POUR LA DEMOISELLE MAIS PARCE QUE C'ÉTAIT DE L'IMAGE. ET DANS L'UN DE MES FILMS, ONTROUVE UN MORCEAU DE CETTE IMAGE-LÀ. [...]

M. L. _UNE DES DIMENSIONS DU RÉEMPLOI, C'EST LE PROBLÈME JURIDIQUE. VOILÀ CE QUI S'EST PASSÉ À PROPOS D'UN NAVET. ALORS, IL ME SORT UNE CHUTE DE MÉLIÈS QUE J'UTILISE BIEN SÛR, EXTRÊMEMENT CONTENT D'AVOIR UN MORCEAU DE MÉLIÈS, POUR LA PREMIÈRE FOIS DANS CE TYPE DE CINÉMA.

J. M. B. _MÉLIÈS AUSSI FAIT PARTIE DE TON PANTHÉON.

M. L. _JE N'AI MÊME PAS EU LE TEMPS, JE CROIS, DE PROJETER UN NAVET. UNE COPIE A DU ÊTRE FAITE DANS UN LABORATOIRE, OU L'AUTRE M'ATRAHI. TOUJOURS EST-IL QUE JE REÇOIS UNE LETTRE DE MADAME MALTHÊTE-MÉLIÈS : « VOUS AVEZ RÉUTILISÉ, SANS MON ACCORD, UN MORCEAU DE MÉLIÈS. » NATURELLEMENT, JE POUVAIS CRACHER DESSUS EN ME DISANT QU'ELLE POUVAIT ME FAIRE UN PROCÈS COMMETTANT D'AUTRES. MAIS CE N'ÉTAIT PAS DU TOUT MA CONCEPTION. J'ÉTAIS TRÈS ENNUYÉ. PAS PARCE QUE JE N'AVAIS PAS PRÉVU LES CONSÉQUENCES DE CE RÉEMPLOI. J'AI TOUJOURS DIT DANS MES LIVRES QUE SI JE DEVAIS PAYER DES DROITS POUR LES MORCEAUX RÉEMPLOYÉS, JE PAIERAIS. JE ME SUIS DIT : IL FAUT QUE JE VIDE LE PROBLÈME AU FOND. JE SUIS ALLÉ VOIR UN DES PREMIERS SPÉCIALISTES DU DROIT CINÉMATOGRAPHIQUE, QUI PUBLIAIT UNE REVUE INTITULÉE *FILM-ÉCHANGE*. J'AI DEMANDÉ UNE CONSULTATION, QUE J'AI OFFERT DE PAYER À CE

JURISTE SPÉCIALISÉ DANS LE DROIT CINÉMATOGRAPHIQUE. IL A FAIT DES RECHERCHES, PARCE QUE LE CAS SE POSAIT POUR LA PREMIÈRE FOIS POUR LUI. IL M'A DIT : « VOUS POUVEZ UTILISER, VOUS AVEZ LE DROIT D'UTILISER POUR UNE COURTE CITATION, COMME POUR LES LIVRES D'AILLEURS. » DONC CETTE SOLUTION, J'ÉTAIS LE PREMIER À LA PRÉCONISER. ON A LE DROIT D'UTILISER UNE COURTE CITATION. ET MÊME – ET C'EST LÀ OÙ C'EST LE MIEUX, PEUT-ÊTRE QUE TU N'AS PAS ENCORE TROUVÉ CELA – VOUS AVEZ LE DROIT SI VOUS L'UTILISEZ POUR DES FINS DE CRITIQUE OU D'IRONIE, ETC. JE SERAIS CONTENT QUE TU ME PRÉCITES DE CETTE DÉCOUVERTE DANSTON BOUQUIN. PARCE QUE ÇA M'OUVRIAIT DES POSSIBILITÉS IMMENSES, IMPORTANTES POUR MOI. ◀◀

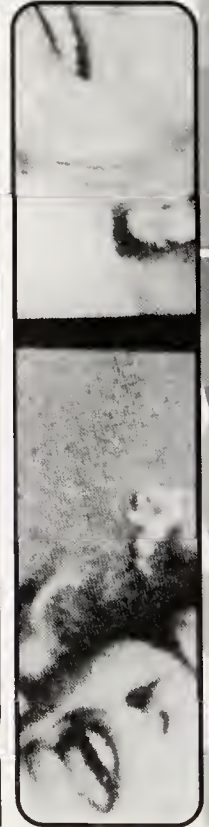
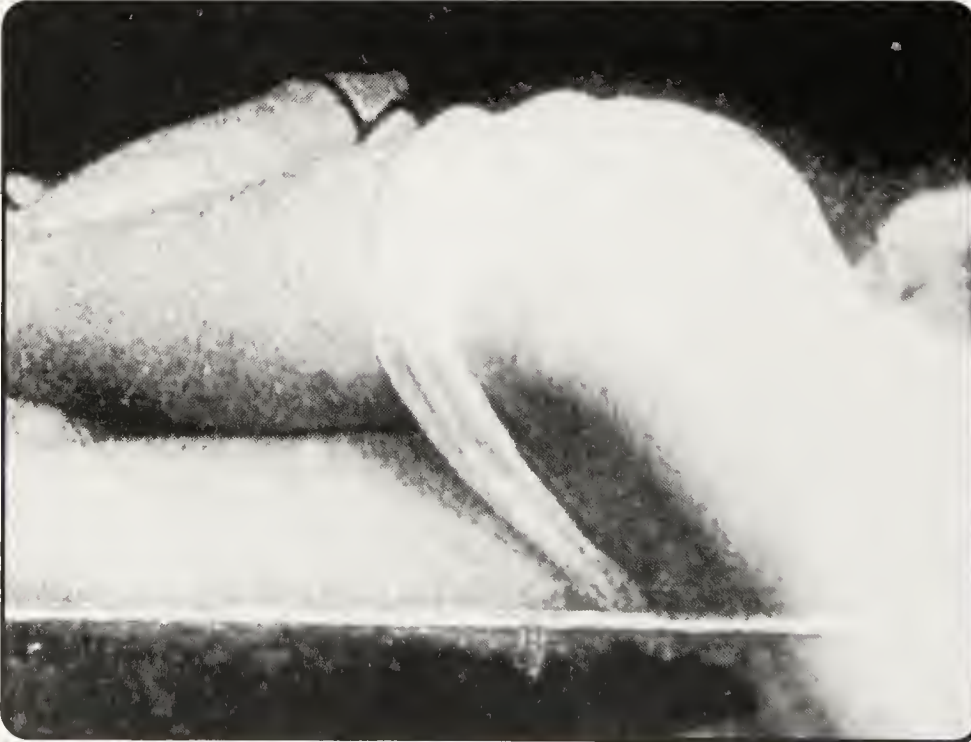
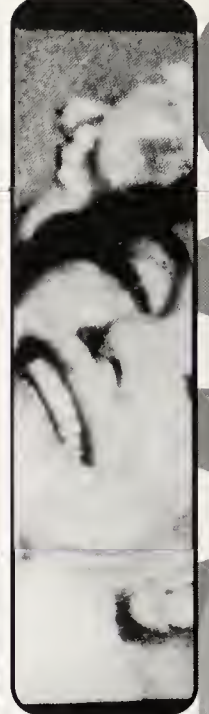


PAOLO GIOLI, *FILMARILYN*, 1992

DAVID SHERMAN, *TUNING THE SLEEPING MACHINE*, 1996

PAOLO GIOLI, *FILMARILYN*, 1992

JAY ROSENBLATT, *KING OF THE JEWS*, 2000



BRUCE CONNER, *MARILYN TIMES FIVE*, 1968-1973 PAOLO GIOLI, *FILMARILYN*, 1992. BRUCE CONNER, *MARILYN TIMES FIVE*, 1968-1973
MILES FINGSLEY MCKANE, *NAVY BLUES*, 1998

STYLING



EDICIONES LA CALAVERA * E2

BY CRAIG BALDWIN

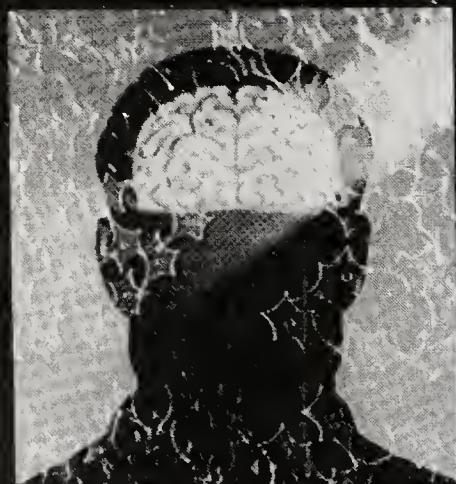
TRIBULATION

99

ALIEN ANOMALIES UNDER AMERICA

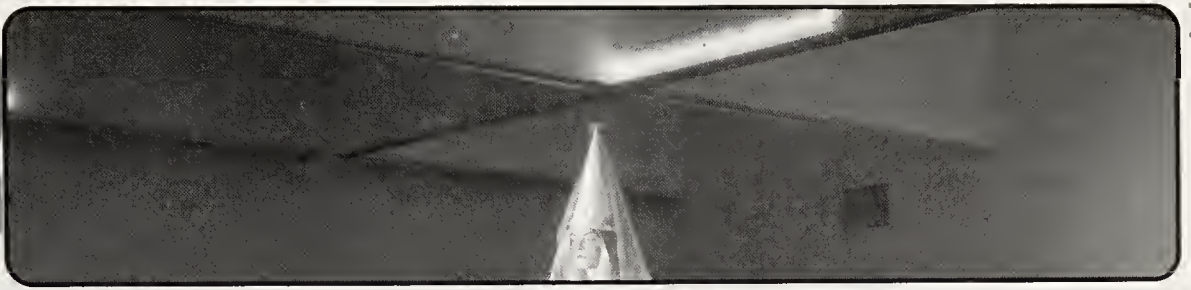
THE SHOCKING TRUTH ABOUT THE
COMING APOCALYPSE!!!!!!!!!!!!!!

THE BOOK THAT
DARES TO SHATTER THE
BARRIER OF OFFICIAL
SILENCE!!!!!!



WITH OVER 100 ASTONISHING PHOTOGRAPHS!!!

BRUCE CONNER, A MOVIE, 1958. CRAIG BALDWIN, TRIBULATION 99, 1991
PIERRE JOSEPH, PERSONNAGE A REACTIFER (FEE), 1992. VUE DE PERFORMANCE
CHRISTIAN MARCLAY, RECYCLED RECORD, 1980. VINYLE, EXEMPLAIRE UNIQUE, 30.5 X 30.5 CM



04 **UNE OPÉRATION PARTAGÉE
LE MONTAGE CONFRONTÉ
AUX TECHNOLOGIES
DEL'INTERACTIVITÉ** SAMUEL BIANCHINI



« S'INSPIRER DE LA CONSTRUCTION D'UN PROGRAMME DE MUSIC-HALL¹ » POUR CONCEVOIR DE NOUVELLES FORMES DE MONTAGE CINÉMATOGRAPHIQUE : AUSSI ANECDOTIQUE QUE CELA PUISSE PARAÎTRE, CETTE SOURCE D'INSPIRATION AU SERVICE DES RECHERCHES D'EISENSTEIN DANS LES ANNÉES VINGT ÉVOQUE UNE FOIS DE PLUS UNE VOLONTÉ DE STRUCTURER LE MONTAGE ET D'EN MAÎTRISER LES EFFETS SUR LES SPECTATEURS, AU POINT DE VOULOIR EN SYSTÉMATISER LES PRINCIPES.

Aujourd'hui, sous l'influence des technologies numériques, un « programme » n'est plus seulement un ensemble d'actions, d'opérations que l'on prévoit de faire selon un ordre et des modalités prédéterminés, mais peut être également une suite d'instructions rédigées dans un langage particulier ; comprises par l'ordinateur, ces instructions se couplent à sa puissance de calcul. Ce dernier se complexifie, et le déroulement des opérations peut se produire selon multiples possibles en réponse directe à certaines activités des spectateurs : le montage rencontre la « computation » et l'interactivité. Que ce soit à partir du montage bidimensionnel – à l'exemple du collage et du photomontage – ou du montage temporel – cinéma, audiovisuel –, les principes fondamentaux du montage se voient alors réinterrogés. L'interactivité joue de temps non linéaires, travaille avec des images composites et fait intervenir le spectateur dans le montage, trois facteurs principaux en mesure d'impulser de nouvelles natures d'images. Comment le montage, afin de déléguer une part des opérations au spectateur, va-t-il se trouver « virtualisé » ? Au même titre que la figure du DJ, celle du programmeur avec ses modèles technologiques n'informe-t-elle pas de ses procédures les champs artistiques actuels ?

De l'interactivité à l'image actée² _ Dans un dispositif interactif, l'homme peut, à l'aide d'une interface commandée par une action de son corps, répercuter cette action sur un programme informatique qui va provoquer une réaction de la machine. Si la définition triviale de l'interactivité inclut la notion de réciprocité, ne nous y trompons pas : celle-ci en est encore à un stade premier et seul l'homme est placé en stratège, capable d'adapter son activité à la situation, tandis que la machine répond d'abord à un programme. C'est ce même programme « qui réduit le réel en le rendant intelligible³ ». Grâce à cette transformation du réel en algorithmes, les technologies de l'interactivité permettent d'introduire, dans le cours de leur calcul, des informations quant à elles bien réelles, provenant directement des corps, et en particulier de gestes.

Les images deviennent le produit de la rencontre du geste du spectateur et du programme, une dimension leur est ajoutée ; elles peuvent se muer, selon l'expression de Jean-Louis Weissberg,

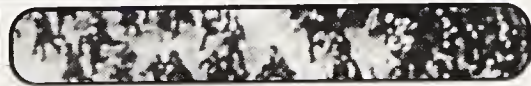
1. Dominique Villain, *Le Montage au cinéma*, Paris, Éd. Cahiers du cinéma, 1991, p. 127.

2. Nous empruntons cette expression à Jean-Louis Weissberg, dans *Présences à distance - Déplacement virtuel et réseaux numériques : pourquoi nous ne croyons plus la télévision*, Paris, L'Harmattan, coll. « Communication et civilisation », 1999, p. 217.

3. Edmond Couchot, « Des changements dans la hiérarchie du sensible - le retour du corps », dans : Mario Borillo et Anne Sauvageot (dir.), *Les Cinq Sens de la création - Art, technologie, sensorialité*, Seyssel, Éd. Champ Vallon, coll. « Milieux », 1996.



HENRI STORCK, *SUR LES BORDS DE LA CAMÉRA*, 1932
BRICE OELLSPERGER, *BDDY DOUBLE (X)*, 2000, IMAGE VIDEO, JEAN-LUC VERNA EN SERVAIS



06 en « images actées ». Elles se dotent de caractéristiques « décalquées sur les objets⁴ », elles font se rencontrer, se coupler, dans leurs possibilités de manipulation, l'image et l'action, la représentation et le réel.

« L'IMAGE ACTÉE RELEVÉ DONC À LA FOIS D'UNE SAISIE IMAGINAIRE, INTERPRÉTATIVE ET D'UNE SAISIE PHYSIQUE, INTERVENTIONNISTE, PAR INTERFACES INTERPOSÉES : CETTE DOUBLE DÉTERMINATION EN CONSTITUE LA SINGULARITÉ EN REGARD DE TOUTES LES AUTRES FORMES D'IMAGES⁵. »

Avec les images actées, visibilité de l'image et structure interactive le plus souvent invisible se conjuguent, créant une image mentale au confluent du visible et du programme. Ces images prolongent l'action ou les actions prolongent ces images. L'interactivité s'exprime ici dans « le mode dialogique [qui] court-circuite les moments de l'émission et de la réception, du faire et du voir. Le spectateur voit l'œuvre au moment où elle se fait, avec sa participation⁶. »

Tout au moins dans sa phase d'assemblage, le montage est partagé entre le créateur et le spectateur. Le premier le « virtualise », c'est-à-dire qu'il place les fragments dans quantité de possibles définis par son programme. Le second l'actualise, il joue du montage-programme pour faire apparaître sur la scène-écran des organisations dynamiques et multiples de ces fragments. L'un est rapidement conduit à se projeter dans l'autre à travers un montage de plus en plus réversible, un montage qui est respectivement « prévision » ou « remontée ». La projection peut alors devenir transfert, l'un voyant pour l'autre à l'avance, l'autre remontant le processus de création pour en découvrir ses procédures mêmes.

Réversibilité Si la saisie première, le choix initial et la captation des images restent l'effet de l'auteur, une saisie secondaire, parmi les choix de ce dernier, est transférée du côté du spectateur, qui produit l'agencement. Dépassant le strict cadre de la saisie, les procédures plastiques de prises de vue et de montage ne sont plus les seuls moyens du créateur : elles se trouvent instrumentalisées pour le spectateur. Profondeur de champ et ses dérivés (mise au point, netteté ou flou), cadrage (point de vue), zoom, angle de prise de vue, champ-contrechamp, vitesse, sens de lecture, enchaînement, et évidemment ordre et durée des séquences sont repris comme autant de procédures interactives mises à disposition du spectateur. Si les dispositifs artistiques jouent déjà de cette réversibilité des moyens⁷, le domaine de l'audiovisuel numérique grand public en héritera également. Ainsi, Bernard Stiegler analyse que « tout un langage de la production va se trouver réinvesti d'une valeur qui ne sera plus une valeur professionnelle de production en amont du document, mais une valeur d'analyse a posteriori pour le public, et cela va généraliser un langage très professionnel, un langage analytique qui deviendra un langage de navigation pour le public⁸ ».

L'interactivité n'est pas, pour autant, synonyme d'un simple partage d'autorité au profit du spectateur, qui aurait alors la possibilité de manipuler l'œuvre ; elle offre également l'opportunité de manipuler le spectateur, d'en conditionner les choix et les gestes. L'espace transitoire de la réversibilité et du transfert peut être aussi bien lieu de manipulation que lieu de négociation.

4. J.-L. Weissberg, *Présences à distance...*, op. cit., p. 221

5. Id., *ibid.*, p. 222.

6. E. Couchot, *La Technologie dans l'art - De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 1998, p. 185.

7. Par exemple, des œuvres comme *World Skin* de Maurice Benayoun (1997) ou *Focusing* de Tamàs Waliczky (1998) délèguent respectivement la mise au point et la prise de vue au spectateur.

8. Bernard Stiegler, « Les enjeux de la numérisation des objets temporels », dans : Franck Beau, Philippe Dubois, Gérard Leblanc (dir.), *Cinéma et dernières technologies*, Paris/Bruxelles, Éd. INA / De Boeck Université, coll. « Arts et cinéma », 1998, p. 97.



“ When Johnny comes marching home again. ”

UNFILM BRUCE CONNER

IL ÉTAIT NATUREL QUE JE FASSE CE FILM INTITULÉ *A MOVIE* (1988). J'AI AUSSI ÉTÉ INFLUENCÉ PAR AUTRE CHOSE, LES BANDES-ANNONCES QUI RÉSUMENT EN DEUX OU TROIS MINUTES LES GRANDES MOMENTS D'UN NOUVEAU FILM. JE ME SOUVIENS EN PARTICULIER DE SCÈNES COMME CELLE OÙ BARBARA STANWYCK LANCE UN LIQUIDE AU VISAGE D'UN HOMME EN LUI DISANT : « J'ETE OËTESTE ! J'ETE OËTESTE ! » ET PUIS, ILY A CELLE OÙ UN TRAIN TOMBE DU HAUT D'UNE FALAISE. CHAQUE SEMAINE, J'ALLAIS AUSSI VOIR DES *SERIALS* D'AVENTURE DANS LESQUELS LES ÉVÉNEMENTS DE LA FIN DU FILM LAISSAIENT PENSER QUE LEURS CONSÉQUENCES SERAIENT TOTALEMENT DÉSASTREUSES POUR LE HÉROS. MAIS LA SEMAINE SUIVANTE, LE HÉROS S'EN TIRAIT PARCE QUE TOUS LES ÉVÉNEMENTS N'AVAIENT PAS ÉTÉ RAPPORTÉS LA FOIS PRÉCÉDENTE, OU

ALORS ON NOUS MENTAIT. C'EST COMME ÇA QUE J'AI DÉCOUVERT QU'ON POUVAIT SUSCITER UNE RÉACTION ÉMOTIONNELLE N'AYANT RIEN À VOIR AVEC LE TYPE DE STRUCTURE NARRATIVE SOCIALEMENT AOMISE.

POURTANT, TOUT CE QUI ÉTAIT COURAMMENT CONSIDÉRÉ COMME N'ÉTANT PAS SÉRIeux, COMME NE RELEVANT PAS DE L'ART, COMME OBJET JETABLE, C'EST JUSTEMENT ÇA QUI M'INTÉRESSAIT. DANS LES ANNÉES SOIXANTE, CETTE ATTITUDE A ÉTÉ COIFFÉE DANS LE CADRE D'UNE STRUCTURE QU'ON A APPELÉ LE « POP ART », COMME S'IL S'AGISSAIT D'UNE GRANDE DÉCOUVERTE. MAIS LE POP ART N'A RIEN FAIT D'AUTRE QUE METTRE EN APPLICATION DES PRÉMISSES PHILOSOPHIQUES SÉCULAIRES; SI VOUS VOULEZ SAVOIR COMMENT ÉVOLUE UNE CULTURE, REGARDEZ CE QUE TOUT LE MONDE CONSIDÈRE COMME NORMAL.

INTÉRESSEZ-VOUS À ÇA PLUTÔT QU'À CE QU'ON TIENT ABSOLUMENT À VOUS MONTRER. JE CONTEMPLÉ MA CULTURE, ICI AUX ÉTATS-UNIS, COMME J'ABORDERAIS UN ENVIRONNEMENT ÉTRANGER. [...]

MON APPROCHE DU CINÉMA – QUE J'AIE TOURNÉ LE FILM OU EMPRUNTÉ DES IMAGES À UN AUTRE FILM – N'EST PAS DIFFÉRENTE. POUR UN MONTEUR, TOUTE SÉQUENCE D'IMAGES RELÈVE DU *FOUND FOOTAGE*, À CONDITION QUE CE MONTEUR N'AIT PAS TOURNÉ LES IMAGES. MA TECHNIQUE N'EST PAS DIFFÉRENTE, QUE J'AIE TOURNÉ LE FILM OU NON. LE RÔLE DU MONTEUR EST DE TRAVAILLER AVEC UN CORPUS DONNÉ D'IMAGES, D'ASSEMBLER CES IMAGES ET, PEUT-ÊTRE, DE LEUR FAIRE PRODUIRE DES CHOSSES ABSENTES DE L'INTENTION DE DÉPART. LES EXEMPLES NE MANQUENT PAS SUR LA MANIÈRE DE MODIFIER LE SENS



AL RAZUTIS, *AMERIKA*, 1972-1983
JEROME HILL, *FILM PORTRAIT*, 1970

LES FONCTIONS DU SON COMME MÉDIA MATÉRIEL, SOCIAL ET SOCIO-SUBJECTIF SE PRÊTENT À SON IDENTIFICATION SIMULTANÉMENT COMME LIEU, COMME DISCOURS ET COMME FORME D'« EXPRESSION PERSONNELLE ». LES CONSÉQUENCES CULTURELLES DE CES FONCTIONNALITÉS MULTIPLES SONT TOUT SAUF HARMONIEUSES, EN DÉPIT DU CONTENU LIBÉRAL BOURGEOIS DE L'« UNIVERSALITÉ MUSICALE » À LAQUELLE SOUSCRIT LA MAJORITÉ DES PRODUCTEURS, DES THÉORICIENS, DES JOURNALISTES, DES FABRICANTS ET DES AUDITEURS.

Montage moléculaire L'auteur met en œuvre les conditions de réalisation et d'actualisation d'images-« variables »⁹. Des images qui dépendent d'un dispositif dont l'auteur est responsable, définissant le champ des possibles de l'œuvre. Comme nous le rappelle Anne-Marie Duguet, « appareillage à la fois technique et conceptuel, [le dispositif] est le lieu où s'opère l'échange entre un espace mental et une réalité matérielle. Plus qu'un principe explicatif, il s'agit d'un ensemble d'opérations à corréler¹⁰. » L'image actée est partie intégrante du dispositif, elle conjugue ses modalités opératoires à un montage spatial et temporel, un montage au cube (puissance 3).

EN RÉPONDANT À UNE DES FORMES FONDAMENTALES DU NUMÉRIQUE – L'ÉCHANTILLON –, LES IMAGES ACTÉES SONT PRÉDISPOSÉES À ÊTRE FRAGMENTÉES. COMME LES SONS NUMÉRIQUES QUI PERMETTENT AISÉMENT LA REPRODUCTION ET LE MIXAGE, LES IMAGES DIGITALES REPOSENT SUR DES PRINCIPES DE DISCRÉTISATION ET DE CODIFICATION. ELLES SONT PAR NATURE COMPOSITES, ET CHACUN DE LEURS PLUS PETITS FRAGMENTS (PIXELS) EST IDENTIFIÉ, ET DONC CONTRÔLABLE DE FAÇON INDÉPENDANTE, TANT SUR LE PLAN SPATIAL QUE TEMPOREL. LE MONTAGE DEVIENT « MOLÉCULAIRE ».

Gilles Deleuze voyait déjà l'évolution de celui-ci comme une technique passant d'un état solide à un état liquide, puis gazeux : « Du travail du photogramme à la vidéo, on assiste de plus en plus à la constitution d'une image définie par des paramètres moléculaires¹¹. » Dans l'état gazeux, chaque molécule peut suivre un parcours libre. Pierre Lévy s'inscrit dans ces perspectives : « Le numérique est l'absolu du montage, le montage portant sur les plus infimes fragments du message, une disponibilité indéfinie et sans cesse réouverte à la combinaison, au mixage, au réordonnement des signes¹². »

Disposer des images Entre sélection et assemblage, la double opération générique à tout montage se voit enrichie, avec les technologies de l'interactivité, d'une phase intermédiaire : l'indexation-programmation. En même temps que les fragments sont décontextualisés, ils sont préparés à une contextualisation spécifique, ou plutôt à des contextualisations spécifiques. C'est en effet cette pluralité de situations, compositions, qui appelle cette phase intermédiaire. Le fragment lui-même va répondre à une nomenclature ; à la différence d'un livre dans une bibliothèque, il exige une nomenclature qui n'indique pas un emplacement particulier, mais quantité d'emplacements. Les index – auxquels répondent les fragments – sont manipulés par les programmes qui les organisent dynamiquement en fonction des stimuli qu'ils reçoivent. Avant d'être une image actée, les fragments d'images sont en quelque sorte des « image-acteurs » : chaque fragment est nommé, et, au-delà, pourra répondre à d'autres attributs, voire à des comportements particuliers¹³. En même temps que les fragments sont distingués les uns des autres, identifiés, ils redeviennent dépendants les uns des autres par la programmation qui les lie. Sans aller jusqu'à être une forme de notation, au sens musical du terme, l'indexation s'annonce comme une sorte de précomposition. Les fragments forment une matière première, rendue intelligible et organisable grâce à son mode d'indexation. Leur organisation préalable permettra de trouver une correspondance juste avec le code informatique qui les gouverne. Une fois réuni et organisé, un ensemble considérable de données devient base de données : des données mises à disposition de programmes qui pourront y faire appel pour les traiter, les agencer ou les monter. Ainsi placées, les images sont mises à disposition. Dès lors que nous nous situons dans

9. On peut comprendre ce terme au sens premier, mais également dans son sens informatique, les variables étant une notion fondamentale des algorithmes : ce sont des données dont la valeur n est pas déterminée a priori.

10. Anne-Marie Duguet, *Question de l'art*, dans le CD-Rom « Actualité du virtuel », Paris, Éd. du Centre Pompidou, 1997.

11. Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement*, Paris, Éd. de Minuit, 1983, p. 122.

12. Pierre Lévy, *L'Intelligence collective – Pour une anthropologie du cyberspace*, Paris, La Découverte, coll. « Sciences et société », 1995, p. 57-58.

13. Nous pensons particulièrement ici à la programmation « objet », qui permet d'attribuer des comportements à des entités et organise les unes et les autres sur des principes d'« héritage ».



D'IMAGES DONNÉES EN CHANGEANT LE CONTEXTE.

JE NE SUIS PAS D'ACCORD AVEC LA TENDANCE QUI CONSISTE À FAIRE DU *FOUND FOOTAGE* UNE CATÉGORIE AU LIEU D'UNE DESCRIPTION. *MONTAGE* EST PEUT-ÊTRE PLUS PRÉCIS QUE *COLLAGE* CAR *COLLAGE* EST, SI JE NE ME TROMPE PAS, UN MOT FRANÇAIS QUI DÉCRIT LA DISPOSITION DE DIVERSES COUCHES DE PAPIER SUR UNE SURFACE PLANE. *ASSEMBLAGE* EST UN MOT FRANÇAIS, ET AUSSI UN TERME ANGLAIS. MAIS CE MOT RECOUVRE TELLEMENT DE SITUATIONS QU'IL ÉCHAPPE QUASIMENT À TOUTE DÉFINITION. À MON AVIS, IL NE FAUT PAS PARLER DE *COLLAGE* À PROPOS DU CINÉMA. C'EST BIEN DE *MONTAGE* QU'IL S'AGIT.

MES FILMS SONT LE « MONDE RÉEL ». ILS NE SONT PAS UN FANTASME. ILS NE SONT PAS DES OBJETS TROUVÉS. ILS CONSTITUENT LES PHÉNOMÈNES QUE JE VOIS AUTOUR DE MOI. EN TOUT CAS,

C'EST CE QUE J'APPELLE LE « MONDE RÉEL ». DONC NOUS PRÉSENTE RÉGULIÈREMENT DES *REALITY SHOWS*. LE PLUS COURANT DE TOUTES, C'EST LE *REALITY SHOW* DES CINQ MINUTES DU JOURNAL. SI VOUS ÉCOUTEZ LA RADIO, LE JOURNAL PEUT RELATER DIX ÉVÉNEMENTS DE SUITE. RIEN NE LE DISTINGUE D'UN *MOVIE*. UN ÉVÉNEMENT ABSURDE, PUIS UNE CATASTROPHE, PUIS DE LA SPÉCULATION, PUIS DES SORTES D'INSTRUCTIONS SUR CE QU'ON DOIT PENSER DE TELLE DUTELLE QUESTION POLITIQUE SOCIALE. VOUS SAVEZ... « LE PRÉSIDENT BUSH A DÉJEUNÉ AVEC SON ÉPOUSE AVANT DE SE RENDRE À KENNEDY AIRPORT DANS LE MAINE AUJOURD'HUI. AU BANGLADESH, CINQUANTE MILLE PERSONNES ONT TROUVÉ LA MORT DANS UNE HORRIBLE CATASTROPHE. SONY A ANNONCÉ SON INTENTION DE PRODUIRE UN NOUVEAU TÉLÉVISEUR HOLOGRAPHIQUE EN TROIS DIMENSIONS DONT LA COMMERCIALISATION EST PRÉVUE AU

COURS DU XXI^E SIÈCLE. » ON EST EN PLEINE BANDE DESSINÉE.

SAN FRANCISCO, LE 22 MAI 1991 ◀

Extraits de : William C. Wees (dir.), *Recycled Images, The Art and Politics of Found Footage Films*, New York, Anthology Film Archives, 1993, p. 78 et 84. Traduction de l'anglais par Jean-François Cornu



PHILIPPE PARRENO, *ANYWHERE OUT OF THE WORLD (NO GHOST JUST A SHELL)*, 2000

« OPENSOURCE™ »

10 le champ des réseaux, ces bases se trouvent interconnectées et les réseaux donnent accès à un immense réservoir à images. Un « self-service » qui interpelle sans cesse les systèmes juridiques en matière de droits d'auteur. Disposer des images répond bien à un double sens : chacun livre les siennes, comme il peut s'emparer de celles des autres.

Le montage suspendu Afin de préparer l'image à une réalisation et à un déroulement ouverts et couplés aux activités du spectateur, l'auteur « virtualise » le montage. Il ne l'accomplit pas, mais en fixe les règles, la syntaxe et les procédures : il définit un programme. Écrit dans un langage compris par l'ordinateur, le programme délivre des instructions à celui-ci et convoque les fragments indexés et stockés afin de produire l'image. Quelle que soit la forme que prennent les opérations effectuées par l'ordinateur, avant qu'elles soient activées, réalisées, elles n'existent que sous forme de langage, d'instructions codées. Le montage est suspendu à mi-parcours, il est potentiel et s'accomplira lors de la phase d'agencement déléguée au spectateur.

Avec le programme, il s'agit d'organiser les opérations sur le seul plan logiciel (software). En tant qu'opérations les plus fortement en prise avec la plasticité de l'image, elles sont au cœur même des dispositifs. Les procédures ainsi écrites révèlent la « puissance » même d'une œuvre.

EN LES OUVRANT AU PARTAGE ET EN ORGANISANT LEUR DISTRIBUTION, CE N'EST PAS LE RÉSULTAT DE L'ŒUVRE QUI EST LIVRÉ À L'APPROPRIATION, MAIS EN AMONT SON ÉCRITURE, SES PROCESSUS QUI CONDITIONNENT SA MISE EN ŒUVRE.

Partage de processus, l'exemple de l'OpenSource Si une grande précision dans la syntaxe permet de décrire un programme sans aucune ambiguïté afin que l'ordinateur le comprenne, elle permet également des échanges rigoureux entre informaticiens. Dès lors que l'on peut trouver un certain terrain d'entente grâce à un langage partagé, un développement collectif est envisageable. Au-delà de cette faculté de partage se fait jour une méthode de travail coopératif particulièrement présente dans le domaine de la création informatique, en particulier sur le modèle de l'« OpenSource¹⁴ » (code ouvert). À l'image de l'une de ses licences (GPL), l'OpenSource consiste à ouvrir au domaine public l'ensemble des codes sources d'un programme, c'est-à-dire ses secrets de fabrication. Chacun est libre d'utiliser gratuitement un tel programme, d'accéder à son code source, de le modifier et de le redistribuer. Ces logiciels sont alors appelés « copylefted¹⁵ ». Ici, la mise en application se couple avec la mise en œuvre : utilisateurs et développeurs se conjuguent. Dès le premier état du projet, une version est rendue publique, discutée, modifiée, jusqu'à la prochaine version qui relancera ce même processus. Cette méthode de travail se fonde sur une forme de responsabilisation des utilisateurs et des participants au développement du projet. En regard de tels modèles, l'œuvre ne serait plus nécessairement liée à son originalité, mais à sa capacité à être reprise, appropriée.

Les principes engagés dans le développement de ces logiciels interrogent des champs bien plus larges que le seul domaine de l'informatique, et en particulier l'ensemble des disciplines touchées par la notion d'auteur, d'invention ou plus largement de création. Ainsi les domaines artistiques, juridiques, et industriels sont évidemment concernés¹⁶.

14. Voir à ce sujet le site www.opensource.org

15. Sur ce sujet, et plus précisément sur l'impact qu'il peut avoir dans le champ artistique, une exposition-colloque, « Copyright-Copywrong », a été organisée, en février 2000, par l'école régionale des beaux-arts de Nantes. Des actes du colloque devraient être publiés fin 2000.

16. L'application de tels principes à d'autres domaines se manifeste par exemple sous la forme « OpenLaw » dans le champ juridique (<http://eon.law.harvard.edu/openlaw>), pour l'écriture de texte sous la forme « OpenContent » (www.opencontent.org), et pour l'art avec, entre autres, le mouvement Copyleft Attitude (<http://copyleft.tsx.org>).



MON...
CLAUDE CLOSKY

MDN CAMÉSCOPE NUMÉRIQUE

MDN CAMÉSCOPE NUMÉRIQUE M'A FAIT ENTRER DANS LE MONDE DU MULTIMÉDIA. DERNIER NÉ DE LA TDUTE NDUVELLE GAMME DE CAMÉSCOPE NUMÉRIQUES, IL EST DOTÉ D'UN GRAND ÉCRAN À CRISTAUX LIQUIDES, D'UN VISEUR COULEUR ET D'UN ZOOM OPTIQUE AGRANDISSANT DIX FOIS DIX ET DEUX CENTS FOIS EN NUMÉRIQUE. AUTRE INNOVATION À NOTER : SON RALENTI PROFESSIONNEL QUI ME RESTITUE LES MOUVEMENTS AU DIXIÈME DE LEUR VITESSE NORMALE, SANS AUCUNE PERTE DE QUALITÉ D'IMAGE ! J'UTILISE AUSSI MON CAMÉSCOPE NUMÉRIQUE COMME APPAREIL PHOTO : EN EFFET, IL COMPORTE UN FLASH AVEC DISPDSITIF ANTI-YEUX-RDUGES. TRÈS BRANCHÉ, IL ALIGNE UNE CONNEXION MICRO-DRDINATEUR, UNE SORTIE VIDÉO DIGITALE ET, CE QUI EST BEAUCOUP PLUS RARE, UNE ENTRÉE VIDÉO DIGITALE. JE PEUX AINSI MONTER MES SÉQUENCES SANS PASSER PAR MON MAGNÉTOSCOPE. AVEC SES LOGICIELS D'ACCOMPAGNEMENT, JE TRANSFÈRE MES IMAGES VIDÉO VERS MON ORDINATEUR, JE LES RÉTOUCHE, JE LES CLASSE OU LES REMONTE ENTRE ELLES.

MON COPIEUR VIDÉO

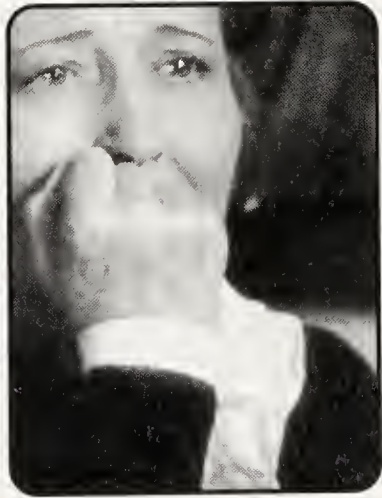
J'AIT DU JOURS ÉNDRMÉMENT DE PLAISIR À REVDIR MES VIEUX FILMS, PHOTOS ET DIAPOSITIVES DE VACANCES. DES SDUVENIRS AGRÉABLES À ÉVDQUER, QUI SONT AUTANT DE NOUVEAUX ÉCLATS DE RIRE EN FAMILLE OU ENTRE AMIS. VISIONNER À NDUVEAU MES FILMS SUPER-8 SANS SDRTIR MON PROJECTEUR, MES BOBINES ET MON ÉCRAN, ET REGARDER MES PHOTOS ET MES DIAPOS EN TOUTE FACILITÉ EST DEvenu PDS-SIBLE GRÂCE À MON COPIEUR VIDÉD. UN APPAREIL ULTRAPERFECTIONNÉ QUI ME PERMET DE TOUT REFILMER FACILEMENT SUR MON CAMÉSCDPE, GRÂCE À UN PROCÉDÉ QUI ME GARANTIT UNE REPRODUCTION FIDÈLE DE L'IMAGE, DU FILM OU DE LA DIAPOSITIVE. AUJURD'HUI, JE N'AI PLUS QU'À GLISSER UNE CASSETTE DANS MDN MAGNÉTDSCOPE POUR PASSER D'AGRÉABLES MDMENTS.



*...KEITH SANBORN, **SOMETHING IS SEEN, BUT DNE DDESN'T KNDW WHAT**, 1986*
*...MARTIN ARNOLD, **ALDNE. LIFE WASTES ANDY HARDY**, 1997-1998*

MON MAGNÉTOSCDPE

J'APPUIE SUR UNE TOUCHE, ET TDUTE LA MAGIE DE HOLLYWOOD FAIT IRRUPTION CHEZ MOI. DERRIÈRE SA PDORTE DE PROTECTIDN FRONTALE, MDN MAGNÉTOSCOPE TRI-STANDARD EST ASSURÉMENT LE PLUS COMPLET DE SA CATÉGORIE. CRÉATIF, IL ME PERMET L'INSERTIDN D'IMAGES, LE MDNTAGE ET LE DDUBLAGE SON. IL POSSÈDE UNE TABLE DE MONTAGE AINSI QUE DES PRISES PDUR MDN MICRO ET MES CASQUES ET BIEN SÛR, TOUTES LES FDNCTIDNS CLASSIQUES D'UN TRÈS BDN MAGNÉTDSCOPE.



SI LE SAMPLING ET LE MIXAGE NOUS ONT HABITUÉS À UN SYSTÈME DE CITATION ET D'APPROPRIATION GÉNÉRALISÉ QUI TIENT LIEU DE SYSTÈME DE DISTRIBUTION, L'OPENSOURCE REQUIERT DES MÉTHODES COOPÉRATIVES QU'IL CONJUGUE AVEC CES PHÉNOMÈNES DE REPRODUCTION ET DE MULTIPLICATION (COPYLEFT). AVEC L'OPENSOURCE, CE N'EST PLUS LES MÉDIAS QUI IMPORTENT, MAIS LES PROGRAMMES, LES PROCESSUS APPELLANT LA MISE EN ŒUVRE DE MODES OPÉRATOIRES COMPLEXES DÉSORMAIS PRIS EN CHARGE PAR DES COMMUNAUTÉS D'INTÉRÊTS.

Programmer : configurer l'existant La figure du DJ nous entraîne dans les dédales rhizomiques d'une production distribuée. En perpétuel mouvement, chaque œuvre, chaque « morceau » n'est qu'un passage dans un système où la copie tient lieu de relais. La reprise est à la fois pillage, reconnaissance et stratégie de distribution¹⁷. À la différence du DJ, le programmeur agit principalement dans la microstructure (moléculaire), dans les intervalles¹⁸ entre les échantillons. Il est un opérateur de relations. Des relations qui se conjuguent sous deux modes : les relations entre les fragments choisis d'une part, qui se produisent selon des procédures relationnelles avec le spectateur-utilisateur d'autre part. L'auteur-programmeur propose des hypothèses de situation en créant les modalités de rapport à des images (dispositif). Si l'activité du DJ est fortement liée à un temps du présent focalisé sur l'actualité du *mix* et l'actualisation des morceaux qu'il emploie, le programmeur agit en amont, il configure et reconfigure pour tenter de prévoir des possibles, il est avant tout dans le potentiel. En se concentrant sur les possibilités de réagencement de « déjà donné », par l'utilisation de ressources prédisposées (base de données), le programmeur propose un « mode d'habitation des formes¹⁹ » d'une réalité médiatique. On peut alors adopter le dispositif proposé ou l'adapter dès lors que celui-ci livre ses sources (OpenSource). L'écriture des opérations, le programme, devient l'affaire de tous : chacun peut être utilisateur et prendre sa part d'autorité et de responsabilité dans le développement des modes opératoires.

Si la programmation informatique exemplifie ses modes de production dans la rigueur qu'elle impose, la question du programme est traversée aujourd'hui par nombre d'« opérateurs en art » (artistes, commissaires, critiques...). Ainsi, Hans Ulrich Obrist propose une série d'expositions, « Do It », à « monter » selon des modes d'emploi proposés par des artistes, tandis que Fabrice Hybert présente une programmation télévisuelle pour la Biennale de Venise de 1997. Avant d'être « passée à l'acte », la programmation est un projet de méthode qui peut nous donner les moyens de configurer l'existant. Lorsque ce dernier est dominé par ce qui est donné comme ~~sa preuve principale~~ – l'image –, la réalité adopte une seconde nature, celle d'une réalité écran. Le « trafic de réel » peut alors battre son plein à travers tous les réseaux. En tant qu'opérateur, l'artiste propose des positions sur cette réalité-écran, afin d'en jouer et de la déjouer.◀◀

17. Sur ces questions, on pourra se reporter au texte « Mix puissance n », dans *Parpaings*, n° 11, Paris, Éd. Jean-Michel Place, mars 2000, p. 13-15.

18. « Le point névralgique des organisations médiatiques se concentre dans l'intervalle, le lien, devenu l'opérateur relationnel par excellence. [...] L'intervalle, que l'avant-garde russe avait envisagé comme le lieu de création d'un troisième terme non contenu dans les deux premiers, prend forme. » (*Ibidem.*)

19. Nicolas Bourriaud, « La mutuelle des formes », dans *Art Press*, HS n° 19, « Techno-anatomie des cultures électroniques », p. 167.

vithnev



MA COLLE PROFESSIONNELLE
UNIVERSELLE

RÉVOLUTIONNAIRE, MA COLLE PROFESSIONNELLE UNIVERSELLE FABRIQUÉE EN ALLEMAGNE POUR L'INDUSTRIE EST EFFICACE SUR LA QUASI-TOTALITÉ DES MATÉRIAUX ! MÉTAUX, CÉRAMIQUE, PLASTIQUE, PLÂTRE, VERRE, BOIS, BAKÉLITE, CAOUTCHOUC... ELLE ADHÈRE SUR TOUTES LES SURFACES ET ME PERMET DE COLLER DES MATÉRIAUX DIFFÉRENTS ENTRE EUX. ULTRARAPIDE ET SUPER-PUISSANTE AVEC UN TEMPS DE PRISE DE CINQ À QUARANTE SECONDES, ELLE OFFRE UNE EXCELLENTE RÉSISTANCE À L'EAU, À L'ALCOOL, À L'HUILE, À LA CHALEUR ET AU FROID APRÈS UN SÉCHAGE COMPLET. TRÈS PRATIQUE À UTILISER GRÂCE À SON EMBOUT APPLICATEUR, ELLE M'AUTORISE DES COLLAGES DE PRÉCISION, ET SE CONSERVE SANS PERDRE SES PROPRIÉTÉS. AVEC MA COLLE PROFESSIONNELLE, JE FAIS FACE À TOUTES LES SITUATIONS. ◀◀

Extrait de *Mon catalogue*, Limoges, FRAC Limousin, 1999

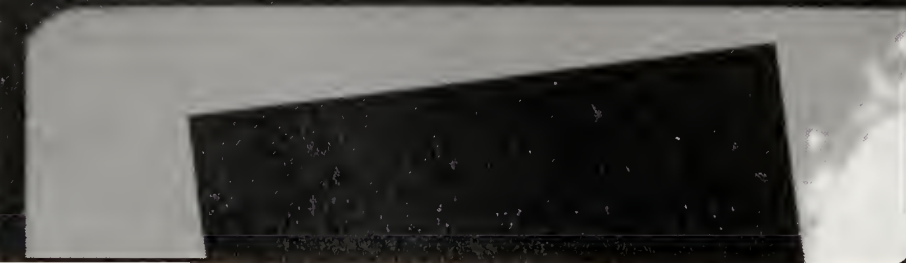
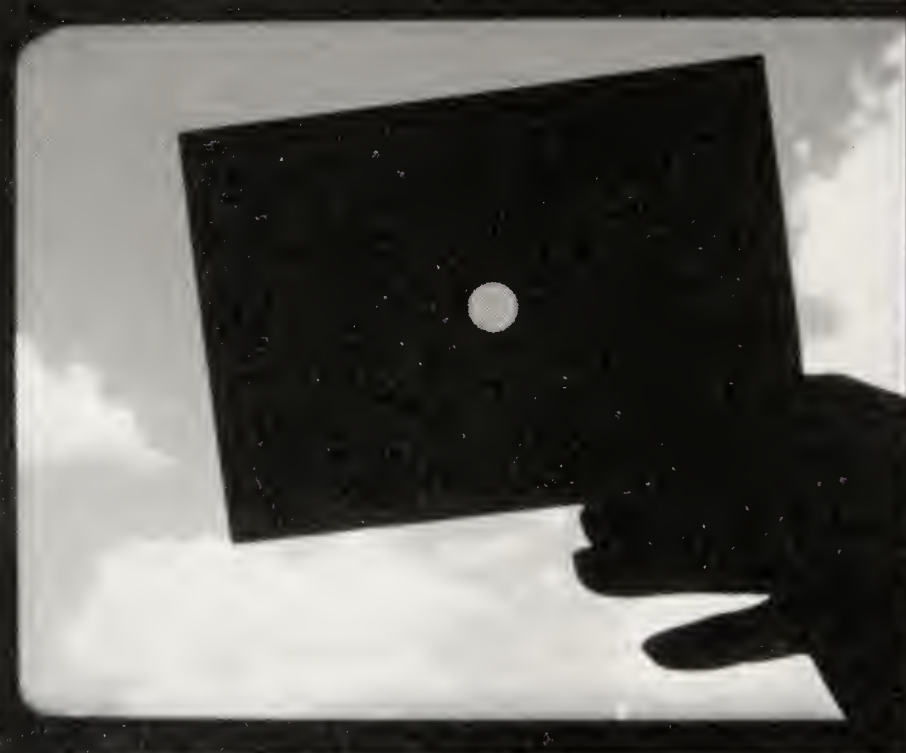
_ RAPHAEL MONTAÑEZ ORTIZ, *CDWBODY AND "INDIAN"* FILM, 1958

_ JOSEPH CORNELL, *RDSE HDBART*, 1936-1939



Je devrais ajouter à cette stipulation que la définition de l'« usage conforme » s'applique quand une œuvre représente plus que la somme de ses échantillons. Autrement dit, je suis opposé à la contrefaçon. Je suis opposé à la contrefaçon d'œuvres entières ou au simple copiage, mais je pense que toute utilisation ou réutilisation créatrice d'un matériau dans le but de créer quelque chose de nouveau, ce qui est facile à définir avec des exemples, représente quelque chose de plus que l'original.

C'est un matériau refondu, remixé avec d'autres éléments, combiné, qui crée quelque chose d'unique et qui vaut la peine d'exister du point de vue créatif.



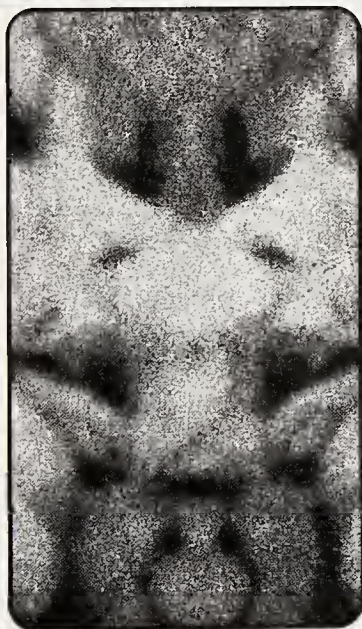


CREATIGALITY

JOHN OSWALD

LES DROITS DE REPRODUCTION SONT, DANS LE DOMAINE MUSICAL, UN RÉEL FREIN À LA CRÉATIVITÉ. ALORS QUE LA CRÉATION N'EST LIMITÉE QUE PAR L'IMAGINATION, IL ARRIVE NÉANMOINS QUE CERTAINS ARTISTES SOIENT CONDAMNÉS PAR LA JUSTICE POUR AVOIR COPIÉ EN PARTIE UNE MUSIQUE ORIGINALE. REPRODUCTION ILLICITE DONC... MAIS À QUI REVIENT LA CHARGE DE DÉTECTER CES VOLEURS DE SONS ? QUAND PEUT-ON REPRODUIRE, ÉCHANTILLONNER UNE CHANSON, UN SON, SANS FAIRE APPEL À QUELQUE AUTORISATION LÉGALE ?

LES ESPRITS LES PLUS ENTHOUSIASTES AVANCENT QUE LA REPRISE DE SEULEMENT QUELQUES SECONDES – UN TIMBRE –, À PARTIR D'UN VINYLE OU D'UN CD, SUFFIT POUR QUE L'AUTEUR DU DISQUE FASSE VALOIR SES DROITS. À DÉFAUT DE RÈGLES PRÉCISES ET, PUISQUE CHACUN NE PEUT S'OFFRIR UNE SESSION D'ENREGISTREMENT AVEC L'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE CHICAGO, LE MUSICIEN CONTRAINT DE SAMPLER UN SON DE



CORDE, PAR EXEMPLE, SERA À LA MERCI D'UN PROCÈS.

DE MÊME RIEN NE GARANTIT AU MUSICIEN QUE L'AIR QU'IL A COMPOSÉ, ET QUI LUI SEMBLE NEUF, SOIT RÉELLEMENT DE LUI. UNE ACTION EN JUSTICE POUR PLAGIAT ET PRODUIT DÉRIVÉ LE MENACE ÉGALEMENT DANS CE CAS. COMME LA PLUPART DES COMPOSITEURS S'APPUIENT

SUR LE TEMPÉRAMENT ÉGAL DES 12 DIVISIONS DE L'OCTAVE, LES RESSEMBLANCES ENTRE NOUVELLES ET ANCIENNES MÉLODIES SONT FRÉQUENTES. COMME LE PRÉDIT SPIDER ROBINSON DANS SON LIVRE *MELANCHOLY ELEPHANTS* [1984-1985], LA PROTECTION JURIDIQUE, SYSTÉMATIQUE ET EXCLUSIVE, DES MÉLODIES ET AUTRES AIRS ORIGINAUX HYPOTHÉQUERAIT L'AVENIR DE LA PRODUCTION MUSICALE. TOUTE NOUVELLE COMPOSITION, DE LA COPIE LA PLUS GROSSIÈRE AU PLAGIAT LE PLUS MINIME, SE VERRAIT INTERDITE.

[...]

L'ORIGINALITÉ NE RECOUVRE QU'UN SAVOIR-FAIRE DIFFÉRENT. STRAVINSKY DISAIT QU'« UN BON COMPOSITEUR N'IMITÉ PAS, IL VOLE », FAISANT ÉCHO À MILTON LORSQU'IL AFFIRMAIT QUE « LE PLAGIAT NE PERFECTIONNE PAS CE QUI A DÉJÀ ÉTÉ RÉALISÉ ».

PLUNDERPHONICS EST UN TERME QUE J'AI CRÉÉ POUR COUVRIR LE MONDE CACHÉ DES SONS CONVERTIS ET LA MUSIQUE MODIFIÉE, OÙ LES MÉMOIRES MÉLODIQUES COLLECTIVES ET FAMILIÈRES SONT TRITURÉES ET RÉHABILITÉES DANS UNE NOUVELLE VIE. UN « PLUNDERPHONE » EST UNE CITATION NON OFFICIELLE MAIS RECONNAISSABLE.

AKIHIRO MORISHITA, *XÉROPTHALMIE*, 1984
PAOLO GIOLI, *QUANDO LA PELLICOLA E CALDA*, 1974



BRUCE CONNER, *A MOVIE*, 1958
MIKE POOLBOOM, *DEAR MAONNA*, 1996

L'INNOVATION ET LA FIDÈLE REPRODUCTION CONCOURRONT ENSEMBLE À L'ACTE CRÉATIF.

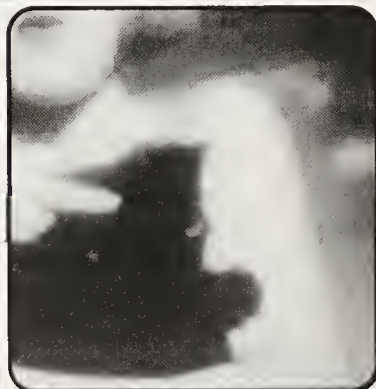
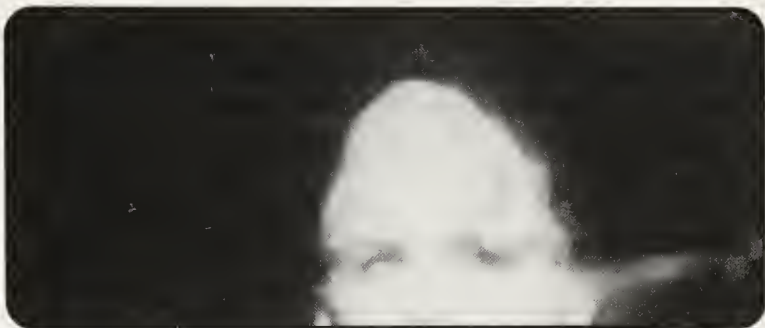
AUSSI EST-IL DIFFICILE D'APPRÉCIER L'IMPACT DES NOUVELLES TECHNOLOGIES SUR L'ENVIRONNEMENT MUSICAL. LES ENREGISTREMENTS AUDIO SEMBLENT PAR EXEMPLE FAVORISER L'INDUSTRIE DU DISQUE. LIBRE DE SE PROCURER SUR LE MARCHÉ LES MUSIQUES RECHERCHÉES, CHACUN PEUT, DE PAR LES FACILITÉS D'ENREGISTREMENT, PRODUIRE DES ASSEMBLAGES MUSICAUX PLUS VARIÉS, PLUS FOUS ENCORE QUE CEUX FOURNIS PAR LES MAJORS. CEPENDANT, VINYLES, CASSETTES ET CD SE VENDENT TOUJOURS, CAR L'ACHETEUR A LA POSSIBILITÉ NON SEULEMENT D'ÉCOUTER, MAIS AUSSI D'AGIR, D'ENREGISTRER.

FERAIT-ON L'APOLOGIE DES AUDITEURS HYPERACTIFS LORSQU'ILS DEVIENNENT CRÉATEURS ? Y A-T-IL UN LIEN ENTRE STEIN ET STRAVINSKY ? L'INTENTION EST LA MÊME DANS LES DEUX CAS, ME SEMBLE-T-IL. LE COMPOSITEUR EST À L'ÉCOUTE DES INSTRUMENTS. OR, ON PEUT FAIRE D'UN FIL DE FER, DE TRÈS PEU DONC, UN INSTRUMENT. SAMPLE, SON DE CORDE, CELA REVIENT À L'IDENTIQUE : IL EST POSSIBLE DE COMPOSER AVEC. QUELQUES MILLISECONDES D'UN MORCEAU CÉLÈBRE SONT SIGNIFICATIVES, ONT DE LA VALEUR. SONGEZ AU JEU RADIO-PHONIQUE « NAME THAT TUNE », OÙ L'ON PASSE DES EXTRAITS DE CHANSONS À SUCCÈS DONT IL EST FACILE DE RECONNAÎTRE LE TITRE. ÉCOUTER DE MAUVAISES INTERPRÉTATIONS TOUT EN

ESSAYANT DE SE RAPPELER CE DAMNÉ TITRE, LES MOTS LE CONSTITUANT, EST UN EXERCICE ANACHRONIQUE. LA PERCEPTION AUDITIVE EST INSTANTANÉE. ON RECONNAÎT OU ON NE RECONNAÎT PAS. LA PARTIE EST INDISSOCIABLE DU TOUT. LE FRACTIONNEMENT SONORE CONSTITUE L'ESSENCE MÊME DU LANGAGE MUSICAL ACTUEL, RYTHMES ET MÉLODIES CONFONDUS.

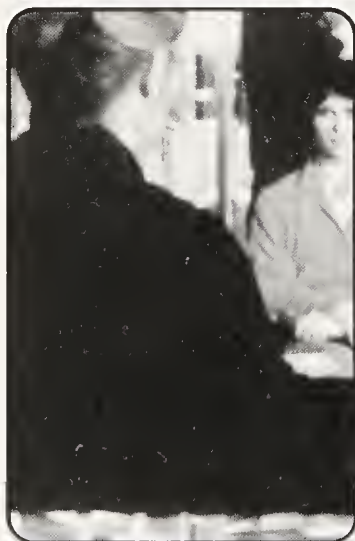
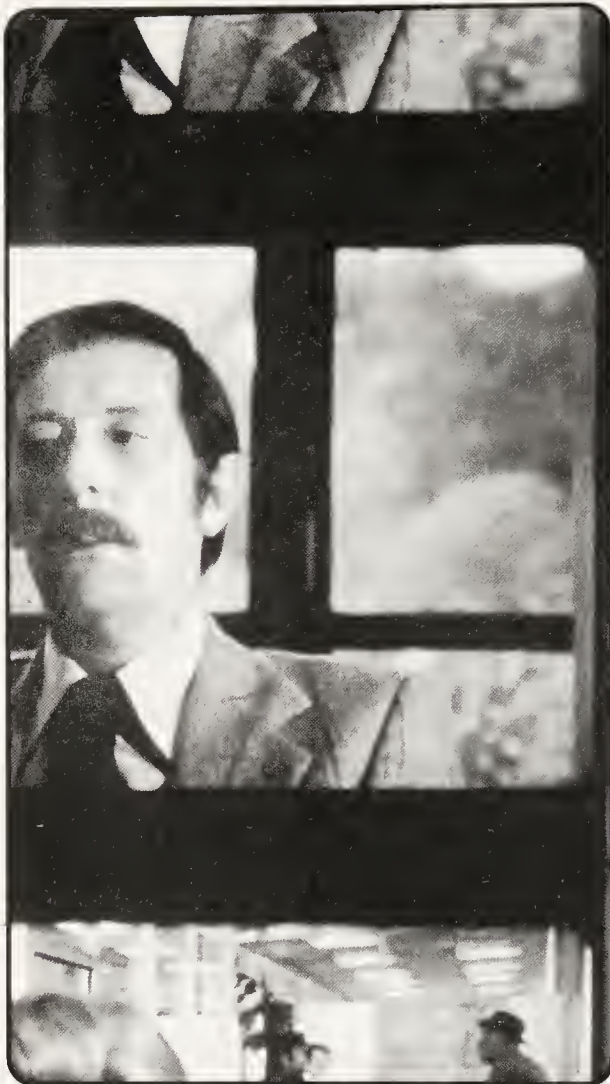
SAMPLER, COMME LA CRÉATIVITÉ ELLE-MÊME, EST UNE ACTIVITÉ DÉRIVÉE. TOUTEFOIS, LES SAMPLES NE REMPLACERONT JAMAIS LE PIANO. ILS NE FONT QUE LE RAPPELER. LE SAMPLE MET D'AVANTAGE EN VALEUR LA MUSIQUE ORIGINALE QU'IL NE LA DÉTÉRIORE. IL EST INUTILE DE TENTER DE PASSER PAR L'ÉTROITE FENÊTRE DU COPYRIGHT, ALORS QUE LA PORTE EST GRANDE OUVERTE. SI VOUS SAMPLÉZ, CRÉDITEZ. ET SI VOUS AVEZ ÉTÉ SAMPLÉ, DITES-VOUS QUE C'EST UN HONNEUR. «

Extraits (traduits de l'anglais par Rémi Rousseau) de *Nomad's Land*, n° 3, printemps-été 1998, Éditions Kargo (Pays nomade), p. 9 et 11



**Bootleg
(Stoned),
Bootleg
(Bigmouth)
Bootleg
(Cramped)**



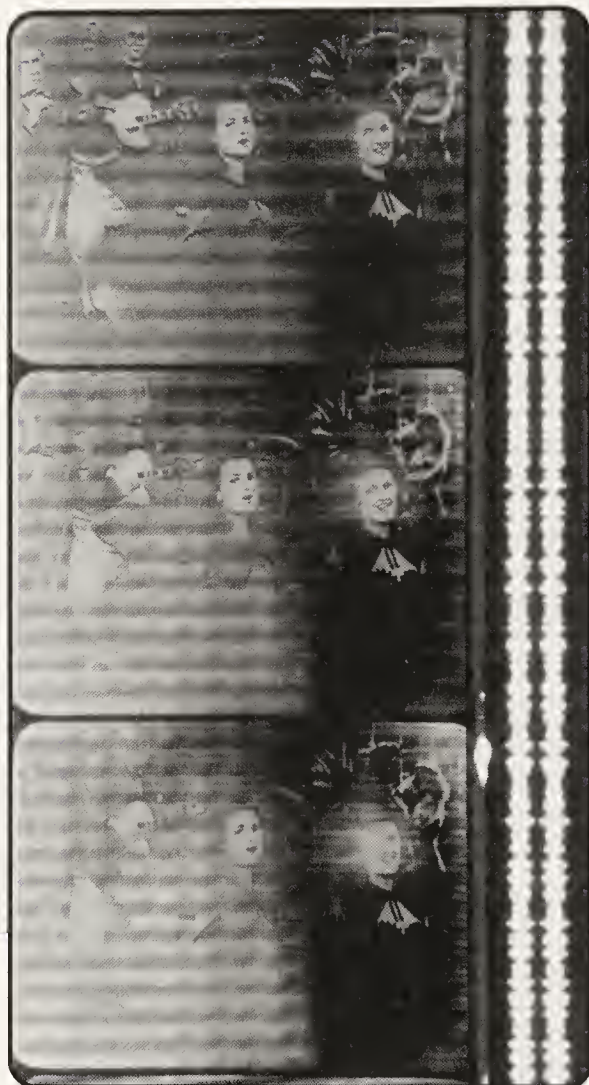


MAURICE LEMAITRE, *UN NAVET*, 1976
 PAOLO GIOLI, *L'OPERATORE PERFORATO*, 1979
 SCHMELZDAHIN, *15 TAGE FIEBER*, 1989
 WOLF VOSTELL, *VIETNAM*, 1968-1971

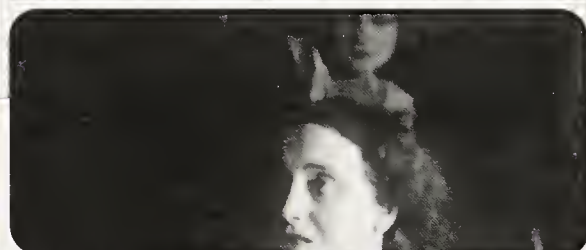
11

**FAITES CECI PLUSIEURS FOIS CRÉEZ DES JUXTAPOSITIONS ARBITRAIRES VOUS VERREZ
QUE CES COUPURES ARBITRAIRES SONT APPROPRIÉES ET QUE DANS BIEN DES CAS
VOTRE BANDE DÉCOUPÉE REÇOIT UN SENS ÉTONNANT DES BANDES DÉCOUPÉES HILARANTES
IL Y A VINGT ANS J'AI ENTENDU UNE BANDE INTITULÉE " L'ANIMATEUR IVRE " FAITE
PAR JERRY NEWMAN DE NEW YORK IL AVAIT COUPÉ À MÊME LES ACTUALITÉS
ET JE NE ME SOUVIENS PLUS DES MOTS MAIS DE SI LOIN QUE CELA DATE JE ME SOUVIENS**





**AU CLAIR DE LA LUNE, PRÈS DE LA MER,
 DANS LES ENDROITS ISOLÉS DE LA CAMPAGNE,
 L'ON VOIT, PLONGÉ DANS D'AMÈRES RÉFLEXIONS,
 TOUTES LES CHOSES REVÊTIR DES FORMES
 JAUNES, INDÉCISES, FANTASTIQUES.**



JEFFREY SCHER, *SYNEX AND YOURS*, 1997. PETER DELPEUT, *LYRISCH NITRAAT*, 1990. KEITH SANBORN, *IMAGINARY LAUGHTER*, 1995.
 CHRISTIAN MARCLAY, *MAGNETIC FIELDS*, EXTRAIT DE LA SÉRIE : « BODY MIX », 1991, POCHETTES DE OISOUES ET FIL, 69,2 X 69,2 CM

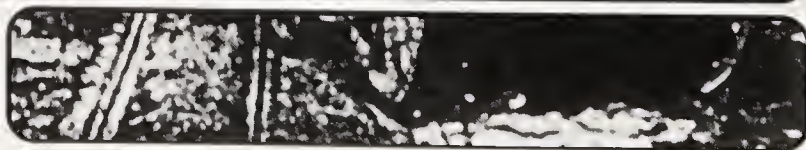


**AVOIR RI À EN TOMBER DE MA CHAISE PAUL BOWLES APPELE LE MAGNÉTOPHONE
 " LE PETIT JOUET DU BON DIEU " PEUT-ÊTRE SON DERNIER JOUET DISPARAISANT DANS L'AIR
 FROID DU PRINTEMPS POSANT UNE QUESTION INCOLORE**



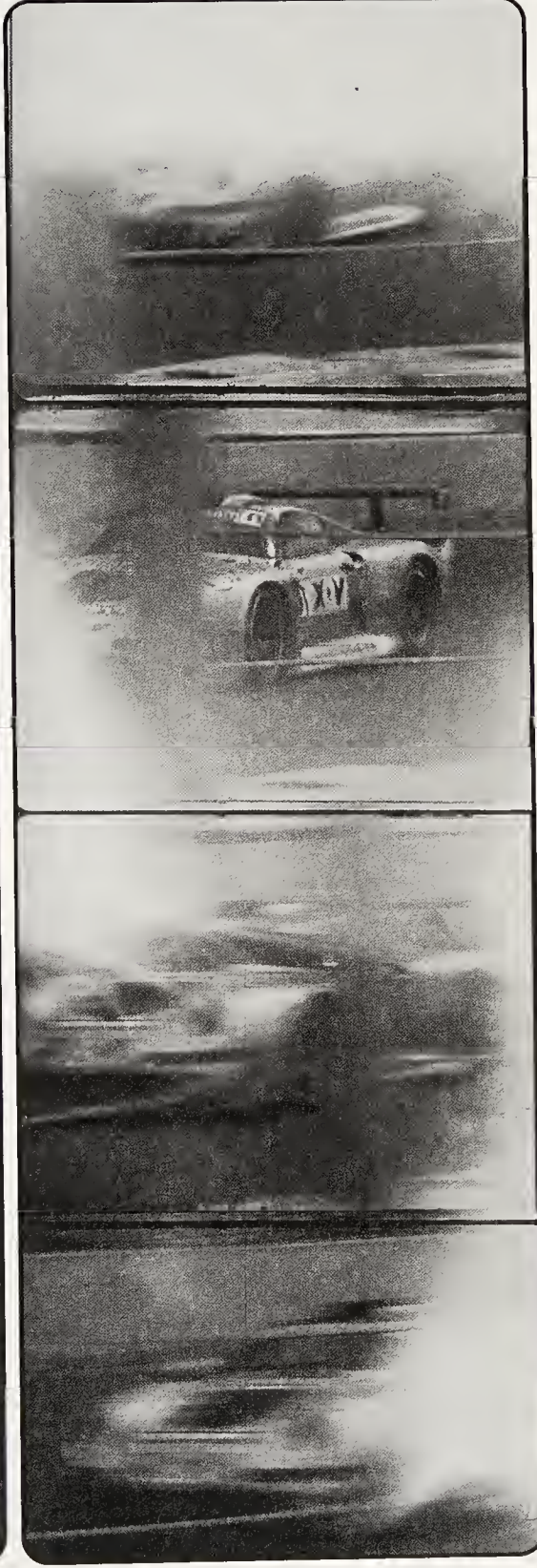
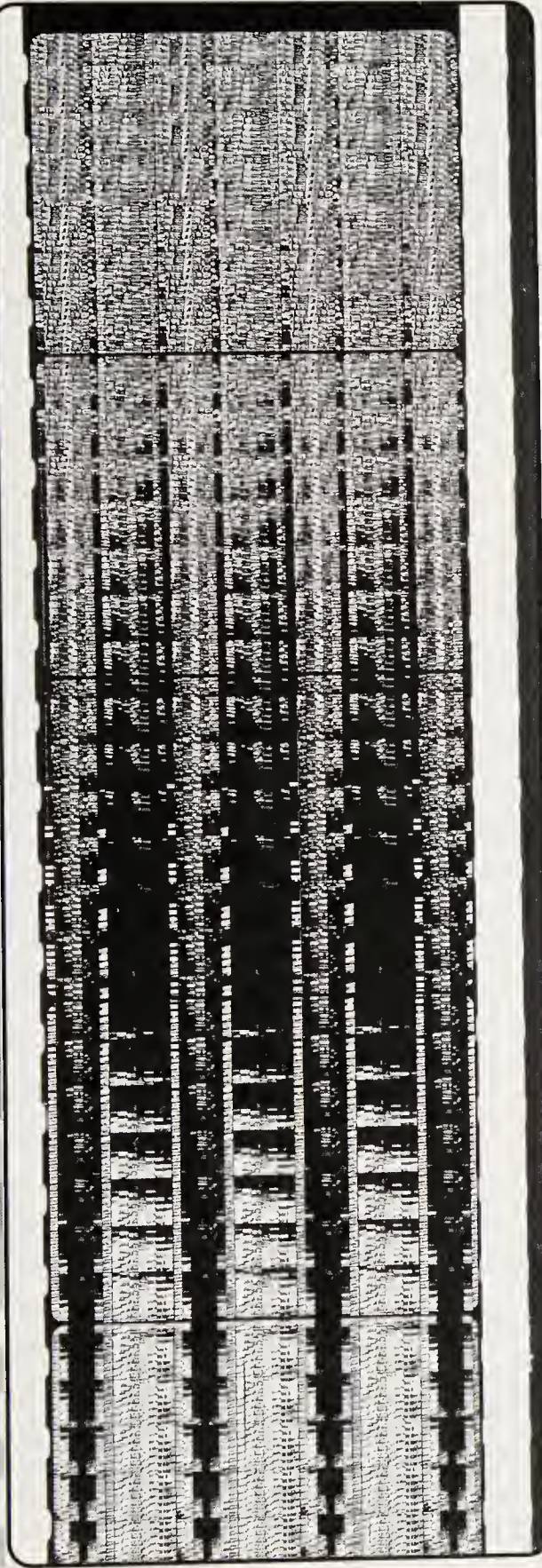


KEN JACOBS, *TOM, TOM, THE PIPER'S SON*, 1969
 ERNIE GEHR, *EUREKA*, 1974
 ILPPO POHJOLA, *ROUTEMASTER*, 2000
 ILPPO POHJOLA, *ROUTEMASTER*, 2000



PLONS

SAM

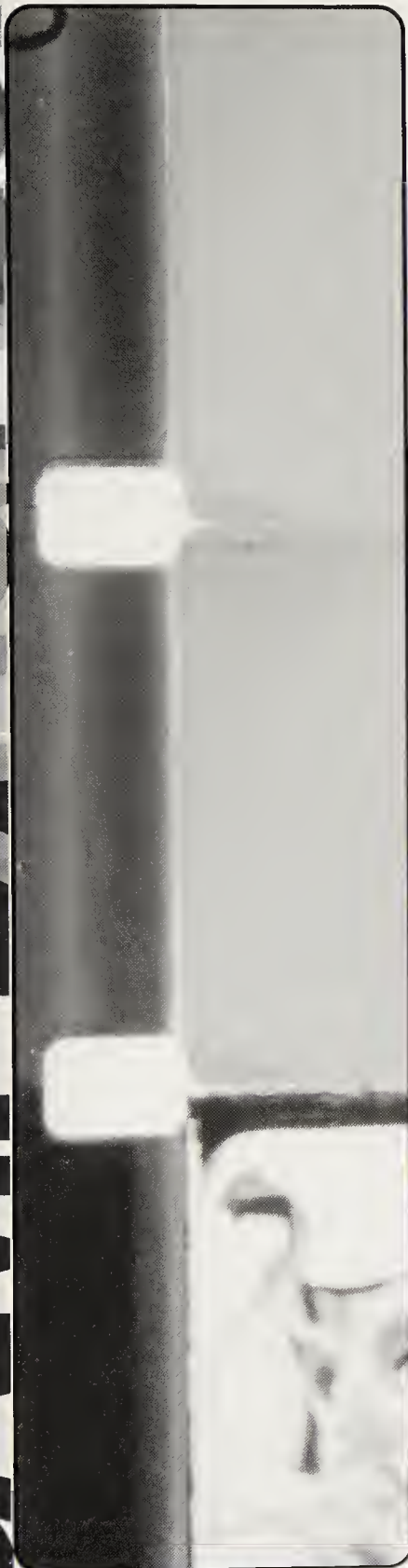


Nous envisagerons ici comment les procédés de collage et de montage issus du cinéma rencontrent les recherches des plasticiens, et, au-delà de l'usage technique, leur fonction comme mode d'investigation du réel. Ce texte n'est en aucun cas un panorama de la création multimédia, et encore moins un récolement besogneux des avatars de l'échantillon en art. Nous tenterons de pointer, à partir de démarches d'artistes clefs, les motivations et les enjeux esthétiques d'une mise en scène de l'imaginaire qui dévoile combien il faut « fictionner » le réel pour se l'approprier.

« La validité ne peut exister sans normes. Quelle est la date de péremption des normes ? Deux images : une chemise toute raide d'amidon, jamais portée, se balançant au vent, c'est une planche ; de la viande surgelée qu'on ferait pourrir au soleil. À chaque minute, tout est différent, partout. Tout s'enchaîne dans un flux. Sur quoi peut-on s'appuyer pour critiquer, pour dire qu'on a raison ou tort, sans préjuger aveuglement ou délibérément ni faire semblant de s'arrêter ? Une idée ou un acte doivent-ils être subordonnés au passé non existant ? Ou bien doivent-ils étayer le projet, le développement ou le progrès ? Si c'est le cas, que faut-il faire pour prévenir la perte de cet instant, pour empêcher cet instant de se réaliser¹ ? » Entre ces mots de Robert Rauschenberg, prononcés lors du symposium de l'exposition « The art of assemblage » au Musée d'art moderne de New York en 1961, et l'interrogation de Liam Gillick en 1998 : « L'avenir doit-il venir en aide au passé ? », il y a tout l'écart d'une génération qui a vu se développer la vidéo, les images numériques, Internet et qui s'est nourrie d'images préfabriquées.

La question fondamentale de l'échantillon n'est plus tant celle de l'appropriation d'une imagerie appartenant à la sphère des médias, mais quoi faire avec ce potentiel. Ce qu'apporte l'art pop avec Andy Warhol ou Öyvind Fahlström, c'est l'utilisation d'un matériel déjà existant et des modes de production à grande échelle. Dépassant la question du collage et du multiple, c'est-à-dire de l'utilisation d'objets hétérogènes et de la reproduction en série, la problématique de l'échantillon permet de questionner le cinéma comme culture commune. Partir de ce postulat, c'est d'emblée se situer dans l'analyse des procédures de récolte d'images, de leurs pillage, duplication et recyclage. Les « Combine paintings » de Rauschenberg prennent forme aux États-Unis au milieu des années cinquante. C'est-à-dire après l'intégration du collage comme technique de composition de Picasso, Braque, Malevitch à Schwitters, son utilisation comme principe de coïncidence créative par les surréalistes, mais surtout après l'apport fondateur du Black Mountain College. Avec des figures comme John Cage ou Merce Cunningham, c'est non seulement le mélange des disciplines qui s'engage, mais une nouvelle prise en compte du temps et du hasard qui ouvre la création à ce qui deviendra l'art de la performance, mais aussi sera la base de l'installation. Intégrer un objet réel dans un tableau, c'est ouvrir l'espace pictural à la troisième dimension. Mais on reste

1. Robert Rauschenberg, *The Art of Assemblage*, réédition du symposium du 19 oct. 1961, The Museum of Modern Art, 1992, p. 124-151. Traduction par Jean-François Cornu.



MILES KINGSLEY McKANE, A COMMERCIAL SHOOTING, 1996

dans une histoire du tableau et de l'objet. C'est plutôt du côté de Warhol et de la question de l'icône que l'on trouverait à penser le cinématographique dans l'art et le sampling comme processus de création.

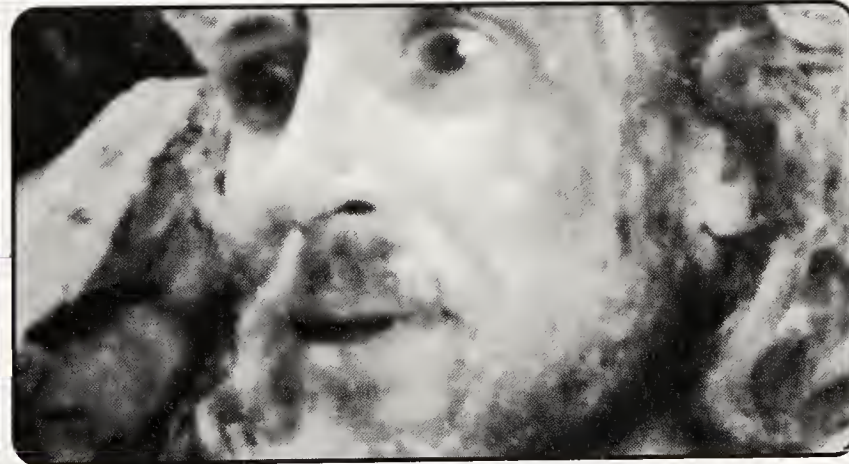
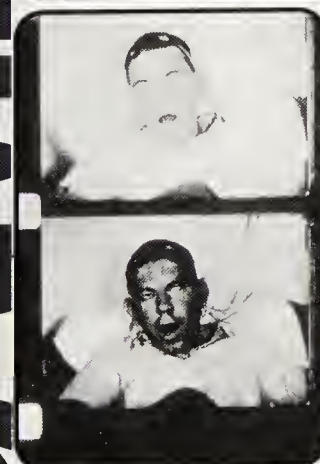
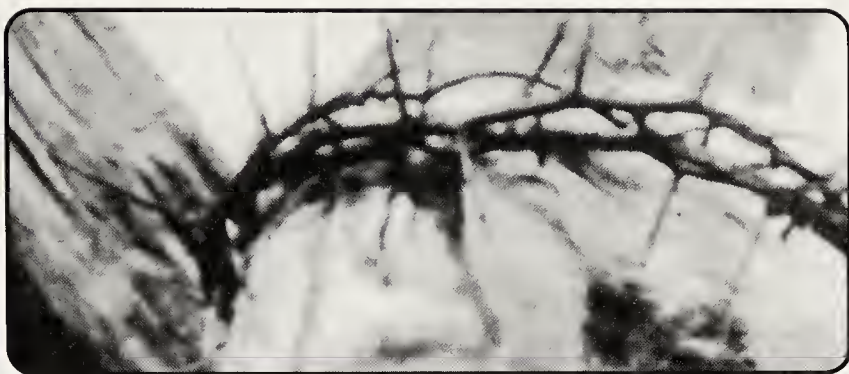
Prélever une image dans les médias et la répéter en série, c'est bien sûr utiliser une technique de grande diffusion et la mettre au niveau du « grand art », mais c'est surtout évacuer la question de l'unicité dans l'objet pour interroger les processus de constitution d'une mémoire collective. « Le cinéma rend les émotions si fortes et si vraies que, quand quelque chose arrive réellement, c'est comme si on regardait la TV : on ne ressent rien². » Ce constat de Warhol renvoie à l'instantanéité de la captation par l'œil : le temps d'identification d'Elvis, de Marilyn ou de Jackie Kennedy est réduit à une fraction de seconde. La trouvaille de Warhol serait non pas tant de jouer avec des lieux communs, mais d'exploiter le pouvoir immédiat de l'image sur les sens et l'esprit. Ce concept du pop art « eut l'effet d'un flash sur l'inconscient culturel collectif³ ». Il introduit une mise en doute de l'icône en tant qu'unique objet de représentation symbolique et permet de reconsidérer sa validité. C'est dans cette brèche que travaillent les artistes qui s'approprient les procédés de recyclage des images. Ayant digéré les notions de reproductibilité technique, de sérialité et de stratégie médiatique, ils ne se contentent plus de puiser dans la formidable masse déjà produite pour en détourner le sens, mais vont vers une prise en compte de ce phénomène de « flash ». C'est-à-dire qu'ils mettent en jeu l'implication du sujet regardeur et lui permettent d'exercer un choix. Partant de ce constat d'une réalité toujours filtrée au préalable – par l'écran de la télévision principalement –, ils prélèvent des parcelles de cet ensemble pour démontrer que, peut-être..., « l'art n'est qu'un remake, une refonte de ce que les icônes ont déjà créé sous forme de récit et de fantasme dans notre mémoire collective. Telle est la stratégie du visuel. Il n'y a pas moyen d'échapper au cliché du marché d'images en constante expansion – nous vivons de mythes, nous croyons aux copies. Comment un artiste traite-t-il les restes dans une société du spectacle⁴? » Ce peut être un extrait de film ou de musique, un détail de bande vidéo agrandi, une diapositive projetée..., autant de passages d'un média à un autre, pour créer un espace où de nouvelles temporalités opèrent. Car après la sortie du tableau, l'ouverture de l'art aux objets quotidiens, le détournement des signes et leur déconstruction, ce qui reste, c'est la question de la (re)qualification de l'espace et du temps.

Douglas Gordon explore, depuis le début des années quatre-vingt-dix, cette problématique. « Notre regard sur le cinéma, dit-il, est souvent pré-cadré, re-cadré par l'écran télévisé. » Son intérêt pour le cinéma relève d'une analyse de la mémoire collective. Le cinéma, les séries télévisées, mais aussi les films d'archives appartenant à l'histoire de la censure (provenant d'hôpitaux psychiatriques ou des télévisions des pays totalitaires). Il opère un changement radical d'échelle, du cinéma à la vidéo. L'autre trait essentiel est le passage d'une temporalité à une autre, utilisant le ralenti. Ainsi dans le fameux *24 Hour Psycho* de 1993, il « diffuse » littéralement le film de Hitchcock *Psychose* (1960). C'est-à-dire qu'il passe de la projection, qui serait le mode « cinéma », au mode « diffusion », qui serait celui de la TV, d'après Godard. Mais ce n'est plus seulement une question de format, 16 mm, 35 mm, vidéo..., ni d'écran. Cela ne se joue plus dans la frontalité du rapport au tableau (même si celui-ci est mis à terre ou suspendu), mais dans la mise en cause du sens unique. « Quand on regarde la voiture disparaître sous la boue pendant 20 min, on a abandonné l'histoire principale et celle-ci devient autonome. Cela montre qu'il y a différents temps dans un film et que les histoires sont toujours basées sur le temps. » On est toujours dans une structure narrative, mais étirée sur 24 h. Se pose alors la question de notre temps de regard et tout simplement de ce à quoi on occupe son temps en 1 h 30 (temps standard d'un film) ou en une journée.

2. Andy Warhol, *Ma philosophie de A à B et vice versa*, Paris, Flammarion, 1977.

3. Stephen Koch, « Sweet Andy », *Artstudio*, n° 8, printemps 1988, p. 20.

4. Id., *ibid.*



_PAUL SHARITS, *EPILEPTIC SEIZURE COMPARISON*, 1976
 _JAY ROSENBLATT, *KING OF THE JEWS*, 2000
 _MATTHIAS MÜLLER, *VACANCY*, 1998



Dans trois installations de 1996⁵ : *Bootleg (Stoned)*, *Bootleg (Bigmouth)* et *Bootleg (Cramped)*, il utilise des documents filmiques de concert des Cramps, des Smith et des Rolling Stones. Le tout forme une impressionnante structure. Les deux premiers se font face, détails agrandis des chanteurs en transe, l'un vêtu de noir, l'autre en blanc, tandis qu'au centre deux écrans de quatre mètres sur trois se dressent, inclinés l'un sur l'autre, où l'on voit une foule de mains applaudissant. En fait, il s'agit d'une seconde et demie passée en extension. Douglas Gordon passe des deux dimensions de l'image animée cinématographique aux trois dimensions de l'installation sculpturale, rendant le processus de vision autant physique que psychologique. Jouant sur l'ambiguïté de ce qui est vu, extrait d'un répertoire populaire, il induit le doute quant à notre capacité à identifier ce que l'on voit. Deux autres œuvres ont été réalisées à partir de documents issus d'hôpitaux psychiatriques. *Trigger Finger*, 1994, montre un avant-bras de profil. La main est figée dans un geste d'appui sur une gâchette. C'est un film documentaire d'un homme traumatisé lors de la guerre de 14-18, dont les doigts sont restés figés dans cette position. *Film noir (Hand)*, 1995, provient aussi d'archives hospitalières. Des doigts agrippent nerveusement le tissu d'un drap. Automatismes, réflexes mécaniques, poncifs sont autant de clefs pour décoder l'univers de Douglas Gordon, qui montre combien les structures cognitives du cinéma participent de notre imaginaire⁶. L'image samplée n'est plus analogique, elle n'est plus une imitation ou une copie qu'on peut mettre en relation avec le modèle original. Elle remet en question la validité de l'image. Il y a là une dimension profondément politique : « Si nous parvenons à supporter l'idée qu'il n'existe peut-être pas de croyance religieuse valable, et qu'il n'y a pas non plus de structure politique honnête, ni d'images libres de toute manipulation cynique, alors une nouvelle nécessité politique s'imposera peut-être⁷. »



Trouver les failles du système des images », c'est ce qu'évoque Éric Troncy dans ses nombreux textes sur les travaux de Bernard Joisten, de Dominique Gonzalez-Foerster, de Pierre Joseph et de Philippe Parreno. Ils furent les premiers en France, au début des années quatre-vingt-dix, à utiliser les métaphores du langage informatique et musical (sampling, interface...) et à puiser dans le « déjà vu » dont parlait Douglas Gordon, c'est-à-dire dans un imaginaire collectif innervé dans notre mémoire. Les personnages « à réactiver » de Pierre Joseph en sortent directement. Il s'agit d'individus réels, en chair et en os, qui revêtent le costume et l'attitude de la « Fée », du « Répliquant », du « Paint Baller »... et s'incrument (comme l'on parle d'incrustations en vidéo) au sein d'expositions collectives. On peut acquérir un personnage, en contrepartie de quoi l'on reçoit un certificat et une photo de celui-ci en situation. « Je veux aussi mettre en parallèle des images de travaux antérieurs avec des images de films qui m'ont directement inspiré et dont on peut voir, formellement, l'influence : ça me plaît de montrer que les "idées" ne sont souvent que des "collages" et que tout le monde, avec un peu de préparation et d'apprentissage, peut faire de même⁸. » Cette possibilité de « dédoublement », en empruntant l'apparence d'un personnage de fiction, est explorée de façon exemplaire par Brice Dellsperger. Depuis 1995, il décline « Body Double » en une série d'une quinzaine de films à ce jour. Empruntant des scènes à des films célèbres, dont une grande part au film éponyme de Brian De Palma, il réalise des « remakes » dont la plupart des personnages sont interprétés par un seul acteur : Jean-Luc Verna. Ainsi l'acteur lui-même semble se dédoubler à son tour dans un jeu de miroirs perpétuel. Brice Dellsperger parle lui aussi d'une culture cinématographique de « seconde vision »,

5. Montrées dans l'exposition « Douglas Gordon », Museum für Gegenwartskunst, Zurich, 11 oct. - 14 déc. 1996.

6. Pour la partie descriptive, j'ai repris une grande partie de mon article dans *Parachute*, n° 85, janv. 1997, p. 48. Sur la question de la mise en cause de la validité de l'image, cf. « Voir c'est croire », entretien de l'auteur avec D. Gordon, 1995, reproduit dans *Déjà-Vu*, catalogue de l'exposition de l'Arc, 2000, p. 89-94.

7. Éric Troncy, « La fabrique du réel », dans « Qu'est-ce que l'art aujourd'hui ? », *Beaux-Arts Magazine*, numéro spécial, déc. 1999.

8. Pierre Joseph, entretien avec Alain Dister, *L'Œil*, fév. 1998, p. 76-77.

c'est-à-dire d'un cinéma « déjà vu à la TV ». Cette garantie « vu à la TV » relève aussi d'une validation économique : si un produit est montré sur le petit écran, il reçoit un certain label de qualité dans l'imaginaire du public. Mais le filmique ne se limite pas au film, comme le rappelle Pierre Huyghe, qui développe des œuvres subvertissant les mécanismes de l'énonciation au cinéma. « Le propre du discours du cinéma est précisément de cacher les marques de son énonciation et de déguiser sa production en histoire⁹. » Pierre Huyghe opère une inversion du processus, dévoilant les dessous de ce « costume d'histoire » pour aller de la fiction vers le réel. Non pas pour l'effacer, mais pour la prolonger. Pour *Blanche Neige Lucie*, 1997, il fait chanter *Un jour mon prince viendra*, la chanson de Blanche-Neige, par Lucie Dolène, sa « voix » française. En sous-titrage, on peut lire l'histoire du procès de celle-ci avec Walt Disney pour retrouver les droits de sa voix. Dans *The Third Memory*, 2000, il va retrouver le protagoniste réel d'un hold-up de 1972, John Wojtowicz, qui fut le modèle d'*Un après-midi de chien*, 1975, de Sydney Lumet, avec Al Pacino. Pierre Huyghe lui fait rejouer ce braquage, comme pour une « reconstitution ». Pour l'artiste, cette forme de catharsis est un acte politique, qui doit rendre son histoire – racontée dans les journaux, puis retranscrite en scénario – à cet homme. Pour qu'il puisse se réapproprier les formes de sa représentation. Et Huyghe constate que J. Wojtowicz joue cette scène en ayant intégré celle du film. Ainsi réalité et fiction se superposent pour former cette « troisième mémoire ». Redonner une dignité, un second souffle à un personnage, c'est ce qu'il fait avec Philippe Parreno, lorsqu'ils acquièrent un personnage de manga japonais, que l'on peut acheter sur catalogue, et réalisent *No Ghost Just a Shell*, 2000. C'est l'idée de « sauver » cette héroïne triste et effacée, sans vrai caractère, en lui inventant des espaces d'existence dans de courts films. C'est aussi un projet collectif qui n'a pas de fin. En effet, d'autres artistes comme Dominique Gonzalez-Foerster ou Rikrit Tiravanija élaborent des « épisodes » pour Ann-Lee, ce personnage. « Je pense qu'une image, à un moment donné, se fabrique collectivement...¹⁰ » À propos de la notion de « remake », il précise : « Ces films ne sont pas des remakes, mais des tentatives pour se réapproprier une certaine industrie culturelle, la réintégrer dans la sphère du réel et dans le champ social¹¹. »

Cette attitude volontariste face à l'industrie culturelle pousse ses procédés à leur climax pour paradoxalement ouvrir de nouveaux espaces de projection. Nous assistons à des processus de morphing, à des transformations topologiques. Ce ne sont plus simplement des objets que l'on peut acheter ou recycler mais des situations qui sont « pliées ». « Le pli que cela introduit indique un point zéro dans lequel la dimension de l'image filmique originale est convertie dans un langage nouvellement généré¹². » La chaîne narrative n'est plus seulement « déconstruite » ou « suspendue », mais s'articule par juxtaposition ou répétition. L'échantillon en tant que portion permet ces réarrangements et introduit des espaces, des interstices. C'est notamment sur ces « laps de temps » que travaille Philippe Parreno. « Le plus important, dit-il, c'est de gérer un temps de visibilité¹³. » Produisant des « images gelées », prélevées par exemple dans la série « Twin Peaks » ou en organisant des défilés d'enfants portant des pancartes « No more reality » (1991-1993), Philippe Parreno matérialise des moments furtifs tout en délayant la fuite du temps. « Le cinéma apprend la patience, dit-il, on doit attendre le mot "fin". Dans l'art, le mot fin ne vient jamais [...] L'art contemporain a annoncé d'abord son inscription dans le temps en se nommant contemporain. Il fonctionne ainsi dans un univers où le temps est en boucle, puisque l'époque sera toujours contemporaine¹⁴. »

9. Dans « Pièces versées au contentieux relatif au temps libre », dialogue entre Pierre Huyghe et Philippe Parreno, *First Draft*, 5 janv. 1999.

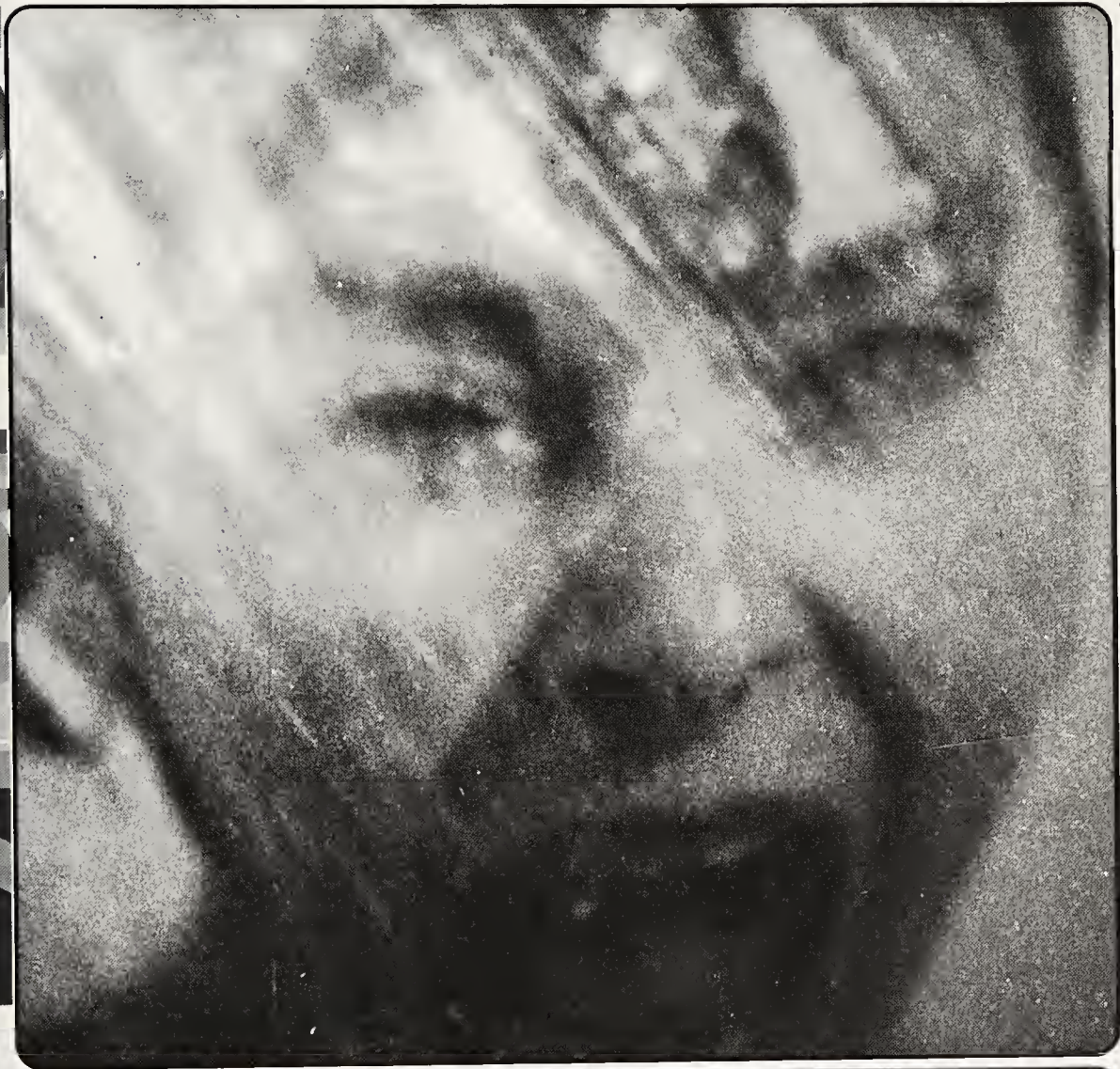
10. P. Huyghe, « Quatre questions à Pierre Huyghe », entretien avec Philippe Régnier, *Journal des arts*, n° 107, 9 juin 2000.

11. Id., dans l'article de Jean-Max Colard et Jade Lindgaard, *Les Inrockuptibles*, 20 juin 2000.

12. Jean-Christophe Royoux, « Visual Syntax in the Works of Pierre Huyghe », *Afterfall*, pilot issue, 1998-1999.

13. P. Parreno, « Facteur Temps, Time Factor », *Documents*, n° 6, oct. 1994, p. 22-23.

14. Id., entretien avec Nicolas Bourriaud, *Artpress*, n° 208, déc. 1995, p. 41-43.



ALFRED HITCHCOCK, *PSYCHOSE*, 1960

PREDICTABLE INCIDENT
DOUGLAS GORDON

SI VOUS REGARDEZ *24 HOUR PSYCHO* OU *PREDICTABLE INCIDENT IN UNFAMILIAR SURROUNDINGS* (1992-1995), LA MÉTAPHORE DE L'OTAGE FONCTIONNE ASSEZ BIEN. LES DEUX FILMS SE SERVENT D'ICÔNES MÉDIATIQUES TRÈS POPULAIRES, DE FAÇON À « SOUTIRER » UNE AUTRE FONCTION À CES IMAGES. JE PENSE QUE C'EST IMPORTANT DE DIRE QU'IL NE S'AGIT PAS D'APPROPRIATION, CE SONT PLUS DES « ACTES D'AFFILIATION ». QUAND J'AI VOULU UTILISER *PSYCHOSE* DE HITCHCOCK, CE N'ÉTAIT PAS UN ENLÈ-

LEMENT. LE FILM ORIGINAL EST UN CHÉF D'ŒUVRE QUE J'AI TOUJOURS AIMÉ REGARDER, ET J'AI VOULU MAINTENIR LA SIGNATURE DE HITCHCOCK POUR QUE LE PUBLIC PENSE D'AVANTAGE À LUI EN REGARDANT LA PIÈCE, ET, SI POSSIBLE, NE PENSE PAS DU TOUT À MOI. COMME DANS *PREDICTABLE INCIDENT IN UNFAMILIAR SURROUNDINGS*, J'IMAGINE QUE LE SPECTATEUR PENSE À SON PROPRE SOUVENIR DE LA SÉRIE *STAR TREK* ET À LA FAÇON DONT IL REGARDE LA TÉLÉVISION. CELA CORRESPOND

À VOTRE ANALOGIE DE L'OTAGE ET DU RAVISSEUR. L'ARTISTE, COMME LE RAVISSEUR, PEUT SE CONTENTER DE RESTER À L'ARRIÈRE, ET SI TOUT SE DÉROULE COMME PRÉVU, IL PEUT JOUER SON RÔLE DE FAÇON ANONYME. ◀

Extrait d'une interview de Douglas Gordon par Stéphanie Moisdon-Trembley, *Blocnotes*, n° 11, Paris, janvier/février 1996, reprise dans Douglas Gordon, *Déjà-Vu*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2000, p. 115

Le « sampling », l'arrangement de fragments hétérogènes transposés dans un autre contexte, est une pratique permise par les nouveaux supports de captation du réel. Comme ceux qu'emploie Alain Declerq. Capturant des images dans les programmes télévisuels, les films, les journaux..., il les réagence dans des installations ou des films. « J'essaie de créer des environnements qui produisent du sens, à partir de bribes d'informations [...] c'est du copié-collé, sauf que là, la machine, c'est moi¹⁵. » Considérant la galerie ou le centre d'art comme des lieux de réactivation, il ne fait pas que voler des images pour les transposer (cf. *La Normalité comme symptôme*, 1998 : photos de CRS dans la rue agrandies en affiches de 50 x 50 distribuées dans « À bruits secrets », CCC de Tours), il peut aussi filmer des gens à leur insu. Acte de voyeurisme, il a placé sa caméra devant sa fenêtre et par ce filtre a enregistré des bribes de vies privées. Échantillonnées en vignettes, les images sont consultables sur un CD-Rom. Mais si « l'écran reprend la façade de l'immeuble, c'est sans profondeur : c'est une coupe, une fine tranche de vie comme une lamelle de laboratoire à placer sous le microscope¹⁶ ». Alain Declerq poursuit au quotidien sa pratique de la citation, reprenant parfois plusieurs mois plus tard une phrase d'une ancienne conversation, qu'il intègre dans un nouveau dialogue avec un visiteur. D'autres fois, il répond à un courrier manuscrit en imitant l'écriture de son auteur par procédé informatique. Ces petits réemplois peuvent être aussi divertissants que le téléchargement sur votre ordinateur de la vidéo de l'entartage de Bill Gates à Davos (*Diversión*).

Jean-Luc Blanc, quant à lui, dessine à partir d'une collection d'images qu'il a constituée au cours des années. C'est une compilation du « déjà là » : tirées de films, de cartes postales, de photographies de presse, de prospectus, qui forment un répertoire « scandaleux, criard au possible ». Mise hors de son contexte, la figure devient un signe flottant. Ainsi un gros plan des *Yeux sans visage* de Georges Franju (1960) ou d'un personnage de *Belle de jour* de Luis Buñuel (1967). « J'aime utiliser des éléments référencés, pour qu'il y ait déjà un passé de l'image, en utilisant des images qui existent déjà. J'aime bien doubler les images par mon propre travail, pour chercher à voir jusqu'à quel point je peux les "épuiser", comme si les images pouvaient être fatiguées, à l'instar des acteurs astreints à répéter indéfiniment une même scène...¹⁷ »

Si beaucoup d'artistes utilisent un fragment isolé provenant des mass media pour les transcrire en peinture (de Robert Longo à Sarah Morris), d'autres vont utiliser le moyen de la photo pour découper des détails de peinture qui vont devenir cinématographiques. C'est le cas de Hugues Decointet, qui entretient un rapport particulier avec le cinéma et la peinture à travers des procédures photographiques hybrides. Son œuvre plastique est née d'un rapport au détail, qui n'est pas éloigné d'une recherche de texture, de construction basée sur le maillage. La série des fragments de paysages photographiés dans des tableaux et disposés sur un mur qui forment des séquences élémentaires reproduites à l'échelle d'un écran de cinéma (*Mosaïque/Paysage*, Prato, 1999) joue sur le phénomène de « déjà vu » et de scansion. C'est l'analyse d'un morceau de peinture qui permet d'en authentifier l'époque. Ici, nous n'avons que des preuves mais une reproduction à l'infini. Ceci provoque une perte de « génération » comme l'on dit en vidéo, c'est-à-dire un effacement, une déperdition de la netteté. L'utilisation du noir et blanc, et parfois d'un ton sépia qui rythme la composition, induit bien qu'il s'agit d'un document. Ici les interstices se remarquent par la marge, le bord vide des photos qui sont juxtaposées. Il n'y a pas là de nostalgie, une volonté de retour à un mode de représentation, mais un travail qui rompt avec l'origine du déroulement cinématographique, un espace non fini. Dans *Bleu (Pasolini peut-être)*, 2000, 2 min, Hugues Decointet prend un détail d'une scène du *Décameron* de Pasolini (1971) montrant une main

15. Alain Declerq, entretien avec Élia Pigeolet, dans *Alain Declerq, catalogue 01*, Paris, Galerie Chez Valentin, 1999.

16. Id., *ibid.*

17. Jean-Luc Blanc, entretien avec Dragan, dans *Jean-Luc Blanc*, Nice, éd. Grégoire Gardette, 1999.

NÉGATIF D'UNE HISTOIRE

ABIGAIL CHILD

13

LA GÉNÉRATION DE CINÉASTES À LAQUELLE J'APPARTIENS, CEUX QUI SONT NÉS APRÈS LA DEUXIÈME GUERRE MONDIALE, NOUS SOMMES DES ENFANTS DE LA TÉLÉ. NOUS AVONS ÉTÉ FACILEMENT INFLUENCÉS PAR LES MÉDIAS ET PAR LA MANIÈRE DON'T LES MÉDIAS AGISSENT SUR NOS UNIVERS. DANS LES ANNÉES SOIXANTE-DIX, BEAUCOUP D'ENTRE NOUS VOYAIENT DES FILMS STRUCTURELS,

ALORS QUE NOUS AVIONS GRANDI DANS CE MONDE TÉLÉVISUEL. AUJOURD'HUI, POUR UNE GRANDE PARTIE D'ENTRE NOUS, NOUS UTILISONS DES IMAGES CHARGÉES D'ÉMOTIONS, DES IMAGES QUI ONT UN SENS POUR NOUS, DES IMAGES PUISSANTES, PLEINES DE RÉSONANCES; NOUS NE NOUS INTÉRESSONS PAS AU TOUT-VENANT. NOUS SOMMES ATTENTIFS À CE QUE LES IMAGES DISENT ET VEULENT DIRE ET À LA MANIÈRE DON'T ELLES PEUVENT ÊTRE LUES, NOUS NOUS INTÉRESSONS AU FLUX DE LA CRÉATION DE SENS ET DE LA REPRÉSENTATION PAR L'IMAGE. ENSUITE, NOUS ENVELOPPONS CES IMAGES REPRÉSENTATIVES DANS DES STRUCTURES QUI PEUVENT OBÉIR À DES IDÉES PLUS FORMALISTES: CELLES DE RÉPÉTITION, DE DISJONCTION OU DE MATÉRIALITÉ, PAR EXEMPLE. L'HÉRITAGE DU CINÉMA STRUCTUREL, EN PLUS DU MÉLANGE DE L'OPTIMISME AMÉRICAIN D'APRÈS-GUERRE, LUBRIQUE ET SUBURBAIN, DE L'IDÉALISME ET DU FÉMINISME PSYCHÉDELICQUES ET RÉVOLUTIONNAIRES DES ANNÉES SOIXANTE, VOILÀ LE *TOPOS* DE NOTRE TRAVAIL. NATURELLEMENT, ON EST TOUS DIFFÉRENTS LES UNS DES AUTRES.

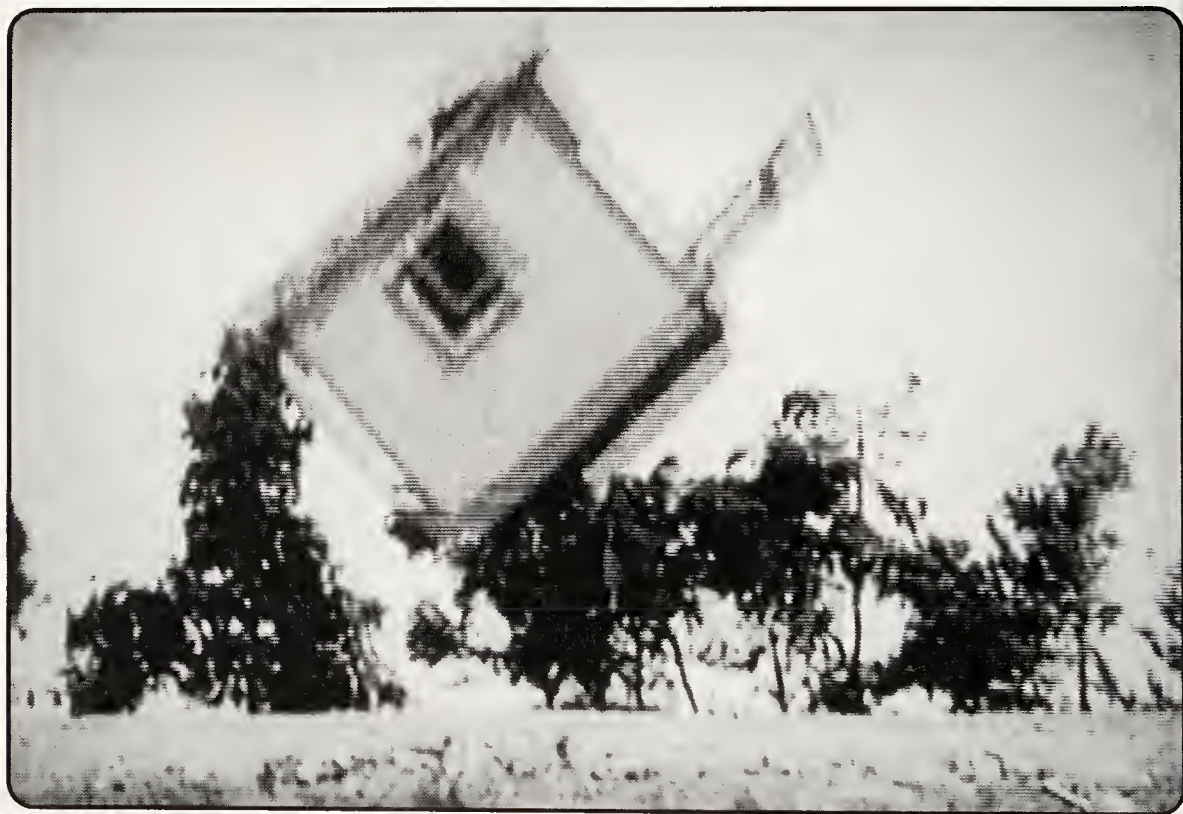
ENTANT QUE MONTEUSE, JE CROIS QU'IL EST PLUS FACILE DE GARDER UNE DISTANCE CRITIQUE AVEC DES IMAGES TROUVÉES. IL EST PLUS FACILE DE SAVOIR CE QUI VA FONCTIONNER, CE QUI EST BEAU ET DOIT DURER, CE QUI EST LAÏC ET DOIT DURER, CE QUI EST ÉTONNANT ET REMARQUABLE. VIS-À-VIS D'IMAGES QU'ON A Tournées SOI-MÊME, ON A TOUTES SORTES D'AFFECTION *A PRIORI*



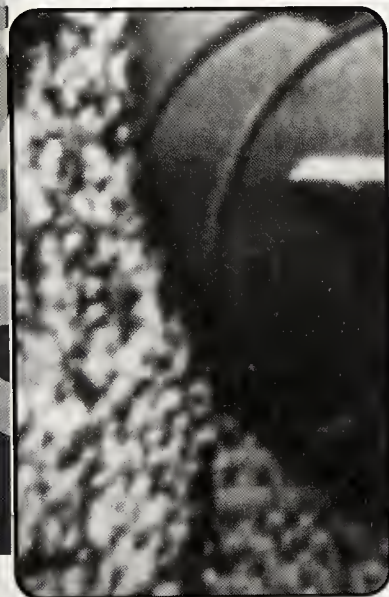
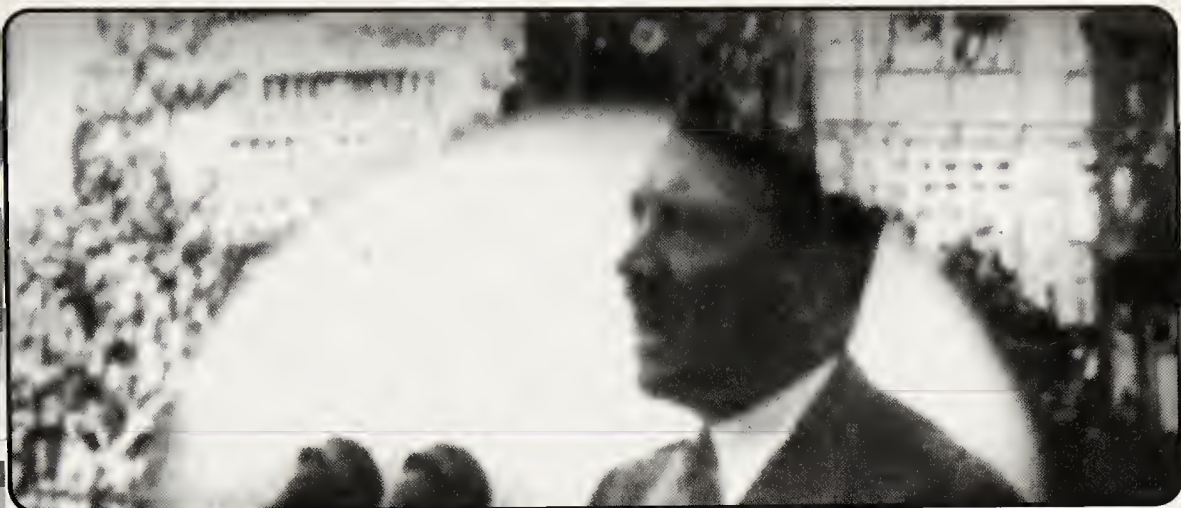
ABIGAIL CHILD, *COVERT ACTION. IS THIS WHAT YOU WERE BORN FOR ?* 1991

peignant une toile avec un pinceau. L'arrêt sur image rompt le défilement classique de 24 images par seconde. L'illusion du mouvement est redonnée par la superposition de trois diapositives légèrement décalées et leur projection enchaînée.

Nous avons vu combien l'échantillon et l'échantillonnage comme pratique dépassent le collage ou la combinaison en tant que modes opératoires techniques. Combien ils interrogent les problématiques contemporaines : parmi celles-ci, la question de la représentation via la mise en cause de la validité des images, celle de la fragmentation du temps par la création d'interzones qui sont autant de possibles et celle de la requalification des choses par leur réemploi sans souci d'une origine mais en posant le principe d'équivalence de la bribe au tout. Ce travail de détournement, de prélèvement ouvre de nouvelles relations entre le spectateur et l'œuvre, non pas seulement comme délégation de l'autorité, mais comme économie collective. C'est là une transformation radicale : l'artiste se rapproche du compositeur, il réorganise, recycle. La notion d'œuvre s'ouvre à celle de processus et celle d'auteur à l'interprète. C'est le passage d'une culture différée à un art du temps réel. ◀◀



JOHAN GRIMONPREZ, *DIAL H-I-S-T-O-R-Y*, 1997. HENRI STORCK, *SUR LES BORDS DE LA CAMERA*, 1932. CRAIG BALOWIN, *SPECTRES OF THE SPECTRUM*, 1999.



REMENT D'IMAGES QUE J'AVAIS TOURNÉES. J'ESSAYAIS DE SORTIR DE CERTAINES HABITUDES ET DE ME DONNER LA POSSIBILITÉ DE METTRE AU POINT UNE MANIÈRE À MOI D'ÉCLAIRER. JE N'AVAIS JAMAIS PU ABORDER ÇA AVANT. J'AI TOURNÉ PENDANT À PEU PRÈS UN AN ET DEMI, ET LE FILM ÉTAIT EN TRAIN DE SE FAIRE QUAND JE SUIS TOMBÉE SUR DES IMAGES TROUVÉES. IL Y AVAIT UN NÉGATIF D'UNE HISTOIRE ROMANTIQUE FRANÇAISE DONT TOUTES LES PERFORATIONS ÉTAIENT CASSÉES ET UNE SCIENCE-FICTION À SUSPENSE BRITANNIQUE OÙ UN HOMME ÉPOUSAIT UNE FEMME QUI SE RÉVÉLAIT ÊTRE UNE EXTRATERRESTRE. ET ÇA, ÇA CORRESPONDAIT PARFAITEMENT À MON CONCEPT.



POUR TELLE OU TELLE SÉQUENCE. ON EST PLEIN D'ESPOIR À L'ÉGARD DU MATÉRIAU, MAIS EN FIN DE COMPTE, IL FAUT VOIR CE QU'IL PROJETTE VRAIMENT. ET IL SE PEUT QU'ON SOIT OBLIGÉ DE LAISSER TOMBER QUELQUE CHOSE QU'ON A MIS DIX HEURES À ESSAYER DE CAPTER PARCE QUE CE N'EST PAS VRAIMENT CE QUI CONVIENT POUR LE FILM. JE CROIS QUE J'ARRIVE DE MIEUX EN MIEUX À REGARDER MES PROPRES IMAGES ET À ADOPTER UNE ATTITUDE OÙ JE M'AUTORISE À DIRE : « ÇA, JE GARDE, ÇA NON. ÇA, JE GARDE, ÇA NON. » MAYHEM DEVAIT ÊTRE COMPOSÉ ENTIÈ-

LE *FOUND FOOTAGE* [LES IMAGES TROUVÉES], C'EST LES ARCHIVES POTENTIELLES DES IMAGES DU MONDE, LE CINÉMA DU PASSÉ. J'ADORE LE CÔTÉ ENCYCLOPÉDIQUE AINSI QUE LE PROCESSUS MANUEL. MES PROJETS DEVIENNENT DE PLUS EN PLUS GRANDS, ILS ÉLARGISSENT MES POSSIBILITÉS ET ALLONGENT LES TEMPS, MAIS J'ETIENS BEAUCOUP À CE PROCESSUS MANUEL DE FABRICATION DES FILMS ET JE N'AI PAS ENVIE D'Y RENONCER. LE *FOUND FOOTAGE* ME PERMET D'AVOIR ACCÈS À

DES IMAGES QUE JE NE POURRAIS JAMAIS AVOIR AUTREMENT. ELLES SONT LE PAYSAGE DE NOS CERVEAUX, PAYSAGE FAÇONNÉ PAR LE SOCIAL. C'EST À CE PAYSAGE, À CETTE ETHNOGRAPHIE DU VISIBLE QUE J'AI ACCÈS.

NEW YORK, LE 11 FÉVRIER 1991 «

Extraits de : William C. Wees (dir.), *Recycled Images, The Art and Politics of Found Footage Films*, New York, Anthology Film Archives, 1993, p. 71, 75, 77.
Traduction de l'anglais par Jean-François Cornu

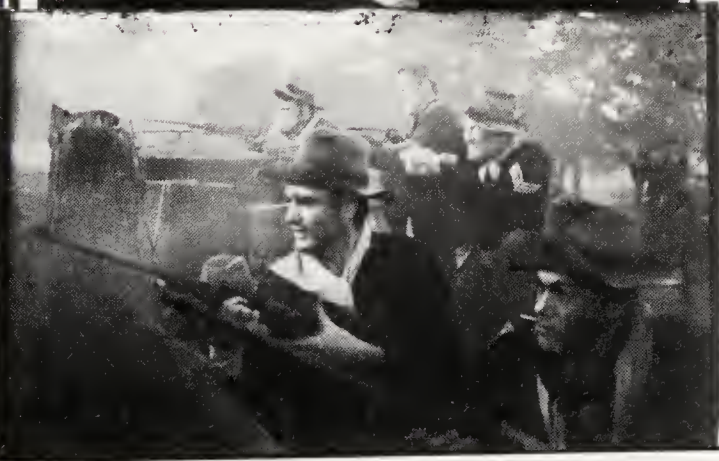
Plunderphonic



DAVID SHERMAN, *TUNING THE SLEEPING MACHINE*, 1996
RAPHAEL MONTAÑEZ ORTÍZ, *COWBOY AND "INDIAN" FILM*, 1958
DAVID RIMMER, *VARIATIONS ON A CELLOPHANE WRAPPER*, 1970



vithnnew



PETERSZENDY



— ...

— Regarde. Voici deux échantillons de vocabulaire ou de dictionnaire. Deux échantillons d'échantillons de langue, en somme. Lisons :

1° « *Prélèvement*. – Toute action produisant un son, dont l'effet est enregistré sur une plage de disque ou un ruban de magnétophone, constitue un prélèvement. Les prélèvements peuvent donc être soit des enregistrements de son "direct", soit des enregistrements de sons obtenus à l'aide d'enregistrements préalables. [...] *Échantillon*. – Un prélèvement de longueur quelconque (de l'ordre de quelques secondes à une minute par exemple), et qui n'est choisi pour aucun centre d'intérêt bien défini, est dit échantillon¹. »

2° « *échantil*, s. m. Mot qui s'est dit autrefois pour étalon de mesure... – **E**. *É* pour *es*... préfixe, et un diminutif de *cant*, coin, morceau...

« *échantillon*, s. m. 1° Petit morceau d'étoffe qu'on coupe d'une pièce pour servir de montre de toute la pièce. Petite quantité d'une marchandise servant de montre. Échantillon de blé, de vin...

2° Aperçu, idée d'une chose... Fragments de passages détachés d'un ouvrage et propres à faire juger du reste... – **E**. Diminutif de *échantil*...² »

— ...

— Et maintenant, écoute. Il n'y aura plus, pour nous, de guillemets ou de notes en bas de page. J'indiquerai les références de ce que je prélève ici ou là *au fil des mots*.

— Et alors ? Quelle différence ? Du moment que tu donnes tes sources, tu es dans ton droit.

— C'est vite dit. Le droit de citation est peut-être le plus mal défini de tous. Il n'est en tout cas jamais absolument garanti. Comme l'écrit Lionel Bocharberg (auteur d'une savante étude sur la question, publiée chez Masson en 1994), le droit de citation est soumis à la casuistique jurisprudentielle quant à l'appréciation de ses conditions de licéité. Lesquelles se fondent essentiellement

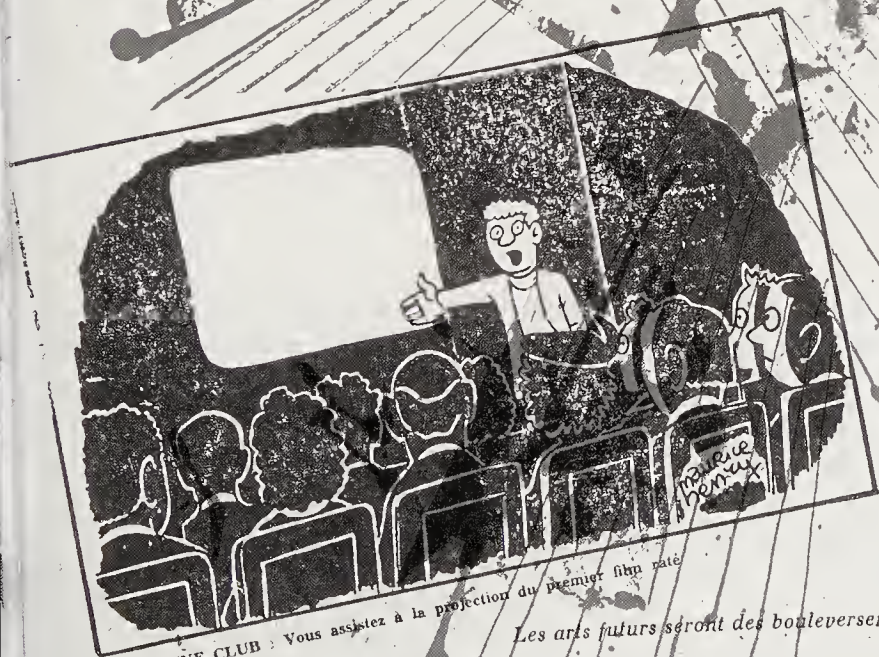
1. Pierre Schaeffer, « Vingt-cinq premiers mots d'un Vocabulaire », dans *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, éditions du Seuil, 1952.

2. Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*.

En 1963-1964, j'avais l'habitude de passer des disques soit trop lentement, soit trop rapidement, ce qui changeait la qualité de la musique et créait, en fait, de nouvelles compositions. En 1965, j'ai commencé à détruire des disques en les rayant, en y faisant des trous, en les cassant. En les utilisant dans cet état – ce qui détruisait l'aiguille et souvent aussi l'électrophone – une musique toute nouvelle apparaissait. Inattendue, énervante, agressive. Ces compositions duraient une seconde ou bien presque infiniment, lorsque l'aiguille restait coincée dans

le public se sentait atteint dans sa dignité et criait au fou

on entendait les cris aigüs des bonnes femmes et les injures des hommes! Les salauds, orfures, fumiers, assassins, bouchers, résonnaient



Les arts futurs seront des bouleversements de situations, ou rien

PHILIPPE PARRENO, NO MORE REALITY (TWIN PEAKS), 1991. ACRYLIQUE SUR BOIS DÉTAIL, COLL. PART.

GUY DEBORO, EXTRAIT DE MÉMOIRES (STRUCTURES PORTANTES D'ASGER JORN), PARIS, JEAN-JAQUES PAUVERT, AUX BELLES LETTRES, 1993 (1^{RE} ÉD. 1958)

LA MUSIQUE DES CENT DERNIÈRES ANNÉES SE CARACTÉRISE PAR UN SENTIMENT D'ABSORPTION. EN S'ÉLARGISSANT, LES FRONTIÈRES MUSICALES ONT PERDU DE LEUR PRÉCISION.

un sillon profond
 et répétait sans cesse
 la même phrase musi-
 cale. J'ai perfectionné
 ce système.
 J'ai commencé à coller
 des rubans adhésifs
 sur les disques,
 je peignais par-dessus,
 les brûlais, les coupais
 et assemblais les
 morceaux de plusieurs
 disques ensemble,
 pour élargir le plus
 possible la variété
 des sons. Un raccord
 collé créait un élément
 rythmique à part
 qui contrastait avec
 les phrases mélodiques.

sur la notion d'usage loyal, ou *fair use*, comme dit l'anglais ; c'est-à-dire sur un certain équilibre proportionnel et quantitatif entre la longueur de la citation et celle de l'œuvre qui l'accueille, sur la finalité de la citation (les objectifs pédagogiques, critiques, scientifiques ou informatifs sont les plus couramment reconnus) et, enfin, sur la mention de la source et du nom de l'auteur.

— Tu te souviens ? En décembre 1984, *Le Canard enchaîné* avait reproduit, à côté du sommaire d'un dossier spécial consacré au show-business, la partition de *La Danse des canards*, l'un des tubes de l'époque. L'œuvre citée était accompagnée de la légende suivante : *La Danse des canards* : le succès le plus idiot et le plus inattendu de ces dernières années démontre que dans le show-biz le succès est à votre portée... Le tribunal reconnu comme fondée la plainte des éditions musicales Moderny (*sic*), détenteurs des droits de la chanson, et condamna le journal. Les juges avaient décrété : S'il est légitime, pour illustrer un propos ou appuyer une démonstration, de reproduire certains fragments d'une œuvre s'y rapportant, en revanche il ne saurait être admis de reproduire intégralement une œuvre. Or, attendu qu'en l'espèce c'est l'œuvre *La Danse des canards* en son entier qui est citée par les *Dossiers du Canard*. Attendu au surplus que la partition reproduite n'est pas intégrée à un article critique ou polémique... Etc. Ce qui me paraît le plus problématique, dans ce jugement, c'est l'affirmation selon laquelle l'inoubliable partition n'est pas intégrée à un texte critique, mais donnée telle quelle et intégralement. Il paraît en effet difficile de ne pas entendre, dans l'homonymie partielle entre le titre de la chanson et celui du journal, une ironie calculée ; mais cette dimension satirique résulte du *contexte* dans lequel la citation est insérée, et non du *texte* au sens strict. En s'en tenant à une interprétation littérale de la notion de commentaire critique, cette jurisprudence nie la possibilité que la simple reproduction d'une œuvre dans un contexte donné soit déjà, en soi, un énoncé ironique.

— Cette vision naïvement littérale est partout présente dans les discours juridiques réglant le droit de citation musicale. Dans *Le Droit d'auteur en France*, l'éminent juriste Henri Desbois va même jusqu'à écrire : Pour satisfaire l'obligation de faire mention de l'auteur et de la source, le compositeur devrait ouvrir une parenthèse sur la portée, et l'interprète tenir immobile son archet ou lever les mains du clavier afin de donner lecture de la référence. (*Sic.*) Tu imagines ce que deviendraient les concerts ? Plus sérieusement, le compositeur canadien John Oswald suggère que le problème, c'est qu'il n'y a pas de guillemets dans le médium audio. Dans le son, Oswald s'y connaît, lui qui a généralisé la notion de *plunderphonics*, c'est-à-dire les pillages sonores comme démarche compositionnelle. Ayant perdu le procès que lui a intenté Michael Jackson, il s'est vu contraint de détruire son disque-manifeste, l'album *Plunderphonic*, aujourd'hui introuvable.

— Je comprends mieux ton inquiétude face aux oreilles qui nous écoutent parler. Mais rassure-toi. Même si tu ne disposes pas de guillemets dans le son de ta voix, tu peux multiplier les *je cite, écrit-il, comme il dit* et autres signes de démarcation. Tu pourras donc toujours te défendre en disant que tu as respecté l'un des critères de l'usage loyal, à savoir la mention de l'ouvrage et de son auteur.

— Oui. Et, peut-être, la finalité critique ou scientifique, n'est-ce pas, de mes citations. Par chance, c'est des mots que j'utilise. Si j'étais musicien, en revanche... À moins de faire comme ce vieil

ENTRETIEN

CHRISTIAN MARCLAY

R&C 1979, C'EST L'ANNÉE OÙ TU METS EN PLACE LE GROUPE THE BACHELORS. *EVEN*, ET À TRAVERS LUI TON APPROPRIATION DU DISQUE VINYLE, LE PERCEVAIS-TU COMME UN READY-MADE ? CE GESTE DE RÉAPPROPRIATION SEMBLE TRÈS RADICAL, Y AVAIT-IL UNE VOLONTÉ DE DÉCONSTRUIRE LES PROCESSUS DE RÉIFICATION DE LA MUSIQUE ?

C.M. CET INTÉRÊT POUR LE DISQUE VINYLE EST PARTI D'UN HASARD, J'AI TROUVÉ UN DISQUE DANS LA RUE, UN DISQUE POUR ENFANTS : *BATMAN*, UN DISQUE D'ACTION AVEC DES EFFETS SONORES ET UNE NARRATION. IL ÉTAIT COMPLÈTEMENT RAYÉ ET QUAND JE LE POUSSAIS SUR MA PLATINE, IL CROCHAIT ET CHAQUE *LOOP* ÉTAIT TOTALEMENT SURPRENANT ; C'EST PARTI DE LÀ, D'UNE MANIÈRE ACCIDENTELLE ET TRÈS LUDIQUE. [...]

R&C ON PEUT PARLER DE TES TECHNIQUES INSTRUMENTALES COMME AUTANT DE GESTES DE SCULPTEUR (RAYURES, PASTILLES, DÉCOUPES DE VINYLES, COLLAGES...), UN ART DE L'INTERDIT POUR UN DJ, DU PROSCRIT POUR TOUT COL-

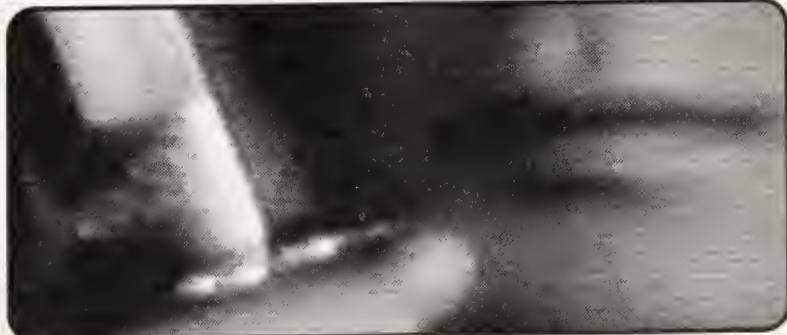
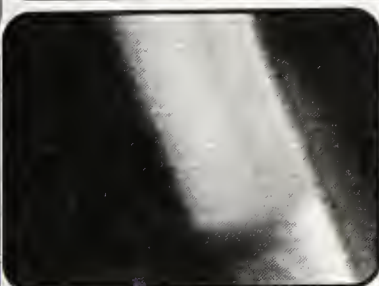
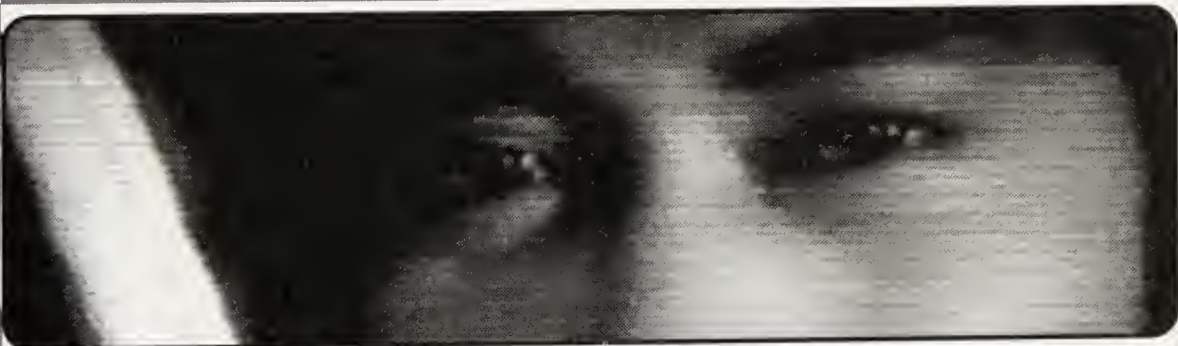
LECTIONNEUR DE CES VINYLES [...]. TON RAPPORT À CET OBJET DISQUE A-T-IL ÉTÉ INFLUENCÉ PAR CE QUE FAISAIT UN ARTISTE FLUXUS COMME MILAN KNIZAK ?

C.M. QUAND J'AI COUPÉ MON PREMIER DISQUE EN DEUX, JE PENSAIS FAIRE UN GESTE TRÈS RADICAL, MAIS J'AI TRÈS VITE APPRIS QU'IL EST DIFFICILE D'ÊTRE ORIGINAL. JE NE CONNAISSAIS PAS LE TRAVAIL DE MILAN KNIZAK. LE GESTE AU DÉPART EST SEMBLABLE, MAIS LE RÉSULTAT MUSICAL EST TRÈS DIFFÉRENT. AU DÉBUT DE MES EXPÉRIENCES, J'ÉTAIS MOTIVÉ PAR UN DÉSIR DE FAIRE DE LA MUSIQUE, JE NE PENSAIS PAS FAIRE DE L'ART. [...]

R&C QU'Y A-T-IL DERRIÈRE [LE] CHOIX DE REMANIER D'AUTRES ŒUVRES CULTURELLES DÉJÀ CHARGÉES DE SENS ? N'Y A-T-IL PAS UN DANGER D'ASSISTER À LA DISPARITION DE LA NOTION D'AUTEUR DANS CE SAMPLING PLASTIQUE, DE LAISSER LES CHOSES DANS UN RAPPORT SOCIAL ENTRE ELLES ?

C.M. AUJOURD'HUI LA PHOTO, L'ENREGISTREMENT, LE SAMPLING, L'INFORMATIQUE, ETC. RENDENT L'APPROPRIATION TRÈS FACILE, MAIS JE NE PENSE PAS QU'ON PUISSE PARLER POUR AUTANT DE LA MORT DE L'AUTEUR. ON A SIMPLEMENT DES MOYENS DIFFÉRENTS POUR S'EXPRIMER, AUTRES QUE L'ÉCRITURE ET LA PEINTURE. CES NOUVEAUX OUTILS NE SONT PLUS ESSENTIELLEMENT DES MOYENS DE COPIE, ILS SONT DEVENUS DES MOYENS D'EXPRESSION. CHACUN VA LES UTILISER À SA MANIÈRE ET RÉINTERPRÉTER LE RÉEL, DONC LA CULTURE AUSSI. CE N'EST PAS NOUVEAU, CELA FAIT UN SIÈCLE QU'ON EN DÉBAT, C'EST LA MÊME QUESTION DEPUIS L'APPARITION DE LA PHOTOGRAPHIE, DU CINÉMA OU DU PHOTOGRAPE. IL EST GRAND TEMPS AVEC LE NOUVEAU SIÈCLE D'EMBRASSER AVEC CONVICTION CES FORMES D'EXPRESSIONS, DANS CENT ANS ON NE SE DEMANDERA PAS SI UNE IMAGE NUMÉRIQUE EST ORIGINALE OU PAS, SI C'EST DE L'ART DU PAS. ◀◀

Extraits d'une interview de Christian Marclay par Michel Henritzi, *Revue et corrigée*, n° 41, p. 11-12



ancêtre d'Oswald : en 1757, un certain Friedrich Wilhelm Zacharias, plus connu comme littérateur que comme compositeur (amateur), prétendit détenir une sorte de brevet d'invention pour le procédé suivant : Les passages que nous recopions chez les autres, disait-il, nous voulons les faire figurer en petites notes sous nos pièces, avec en bas le nom du compositeur auquel ils ont été volés... Il pensait être l'inventeur des notes musicales de bas de page. Quoi qu'il en soit, comme je le suggère dans un livre à paraître prochainement aux éditions de Minuit (*Écoute. Une histoire de nos oreilles*), il est sans doute le premier à vouloir, comme il dit, rendre sa respectabilité au pillage musical. *Musikalische Rauberey*, dans son vieil allemand...

— Si je me souviens bien, Oswald parle lui aussi de respect dans la pratique de ce qu'il nomme l'électrocitation, *electroquoting*. Mais il voit clairement que, là où le bât blesse, c'est dans l'absence de guillemets audio. Il me semble, à t'écouter, que Zacharias avait négligé cette différence fondamentale entre musique et littérature : à savoir que les notes, qu'elles soient de bas de page ou de bas de partition, c'est du texte. Comme les guillemets. Autrement dit : il n'y a pas de guillemets *musicaux*, pas plus qu'il n'y a de signatures *musicales*. Même si Bach et tant d'autres ont pu crypter leur nom d'auteur dans la notation solfégique, selon le principe anglo-saxon ou germanique qui attribue à chaque note une lettre (B = *si* bémol, A = *la*...), on n'entend pas leur signature comme telle. Et, dès lors, écouter une citation musicale, l'écouter de nos seules oreilles, sans rien voir ni lire, c'est toujours écouter un *objet volé*.

— Je m'interromps pour lire. Silence, je cite, c'est une entrée dans un journal, datée du 15 mai 1948 : Si je pratique un « prélèvement » (il met des guillemets, lui, autour de ce mot), j'obtiens un matériau susceptible de composition, justiciable d'une certaine musique.

— Qui parle ?

— Attends, écoute encore. Le 28 mai, il envisage d'enregistrer des « échantillons » (et là aussi, il met des guillemets autour du mot). Puis, deux ans après, en 1950, dans un second journal dont il ne date plus les entrées de manière aussi précise, il se compare à un savant : Il arrive, écrit-il, que les chimistes et les biologistes soient débordés par la prolifération de leurs précipités et de leurs cultures. Et, parlant de la machine qu'il a entre les mains – un orgue de pick-up(s), comme il l'appelle, un orgue dont les touches correspondraient chacune à un tourne-disque et qui formerait ainsi l'instrument de musique le plus général qui soit –, il s'interroge : La nouvelle machine avait fait naître par centaines d'extraordinaires objets sonores : échantillons (maintenant sans guillemets), séquences, comment nommer ces éclats de son ?

— Je crois avoir reconnu sa voix. C'était Pierre Schaeffer, n'est-ce pas ?

— Oui, dans son *Premier...* et son *Deuxième Journal de la musique concrète*, tous deux publiés aux éditions du Seuil en 1952. Tu auras remarqué que, en deux ans, de 1948 à 1950, les guillemets ont disparu autour du mot échantillon. Il faut dire qu'ils se sont incroyablement multipliés dans son studio, ses éclats de son. Il ne s'y retrouve plus. Il tente de donner des titres mnémotechniques aux phonogrammes de sa musicothèque proliférante : il les appelle, métaphoriquement, *élément*

**L'emploi de la réponse
non pertinente est
effective elle peut
briser les rails
obsessionnels de
l'association
tous les rails
de l'association
sont obsessionnels.**

CE SONT LE DÉSORDRE, LA DISSOLUTION DES POINTS DE RÉFÉRENCE QUI NOUS INTÉRESSENT. CONTRAIREMENT AU « GENRE » *FOUND FOOTAGE* QUI RESTE UNE OPÉRATION GÉNÉRALEMENT OPTIQUE (PEUT-ÊTRE « OÉCAOENTE ») AYANT BESOIN D'UNE ESTHÉTIQUE.

NOUS SOMMES TRÈS INTÉRESSÉS PAR LA CAPACITÉ QU'A LE CERVEAU DE RECONNAÎTRE UN ORDRE, UNE LOGIQUE JUSTE TEMPORAIRE, AU CHAOS, À TOUT CE QUI EST FRAGMENTAIRE ET APPAREMMENT FORTUIT.



LA NON-FORME OU COLLAGE/OÉCOLLAGE EST CERTAINEMENT UNE STRUCTURE INFLUENCÉE NON SEULEMENT PAR L'ESTHÉTIQUE DES MATÉRIAUX RÉUTILISÉS, MAIS AUSSI PAR LE POIDS RÉSIDUEL DE L'INFORMATION. LE FAUX DOCUMENTAIRE, EN REVANCHE, TEND VERS UNE FORME FILMIQUE BEAUCOUP PLUS DISCIPLINÉE, SANS QUOI IL NE SERAIT PAS CROYABLE.

LES « RÉSONANCES COGNITIVES » ENTRE L'ÉCOUTE ET LA VISION SE TRADUISENT EN UN SCHÉMA DE RENVOIS, DE LIAISONS, DE PERMUTATIONS, DE RÉPÉTITIONS, DE DIVERSIONS ET DE RETOURS PLUTÔT CÉRÉBRAL. LES SUSCITÉS DÉCHETS DE L'INFORMATION, QUI SEMBLERENT PRENDRE VIE ET ÉCHANGER LEURS ÉNERGIES RESPECTIVES AU SEIN DU MONTAGE, SONT RÉORGANISÉS SELON DES LOGIQUES ÉLÉMENTAIRES, SCHÉMATIQUES, DIDACTIQUES, SI L'ON VEUT..., MAIS LE MONTAGE COMME LES RÉPÉTITIONS ET AUTRES ARTIFICES SONT ÉVIDENTS : RIEN N'EST VRAI, TOUT EST PERMIS.

LA BASSE CULTURE EST UN ENGRAIS PARTICULIÈREMENT EFFICACE POUR L'IMAGINATION. NOS RÉFÉRENCES À LA DITE CULTURE UNDERGROUND SONT

NOMBREUSES... NOUS AVONS UTILISÉ WILLIAM S. BURROUGHS ET KARL KRAUS (*LEI É K. KRAUS, VERO ?* 1997), PUIS ALISTER CROWLEY (*MAL D'AFRICA*, 1997; *EVIL AND POP CULTURE*, 1997), SUNTZU, RALPH RUMNEY (*RUN HUBBARD LOOP*, 1996), BERTRAND RUSSELL (*L'ATTACCO COL FUOCO*, 1997), ALFONSO M. DI NOLA (*IL GRANDE DENTISTA*, 1996), GEORGES BATAILLE (*IF FOR FAKE : THE BLACK SUN*, 1997), DEREK JARMAN (*L'ATTACCO COL FUOCO*)...

EN GÉNÉRAL, LES « CITATIONS » NE SONT PAS MANIPULÉES ET NOUS AVONS MÊME TENDANCE À INDIQUER LEURS RÉFÉRENCES AFIN QU'ELLES SOIENT RECONNAISSABLES. LES AUTRES SOURCES SONT ÉGALEMENT MISES EN ÉVIDENCE.

— COMMENT ÊTES-VOUS ARRIVÉS, PAR EXEMPLE, À LA COMPOSITION D'*IL COLTELLO NELL'ACQUA* (1998), QUI ME SEMBLE L'ESSAI LE PLUS COMPLEXE ET LE PLUS OBSCUR ?

— JE CROIS QUE NOUS SOMMES PARTIS PARALLÈLEMENT DE QUELQUES LONGUES (ET POUR NOUS SIGNIFICATIVES) SÉQUENCES DU FILM DE ROMAN POLANSKI ET D'UN TEXTE DANS LEQUEL NOUS NARRIONS LES AVENTURES DU COLONEL RUN. DANS LE TEXTE, IL Y AVAIT PLUSIEURS RÉFÉRENCES AU FILM SI BIEN QU'À LA FIN, LA TRAME DU FILM ET CELLE DE L'HISTOIRE SE POURSUIVAIENT L'UNE DANS L'AUTRE.

— *LA PAROLA CHE CANCELLA* (1999) A ÉTÉ COMPOSÉE AVEC LA MÉTHODE DU COPIER-COLLER, CARACTÉRISTIQUE DE L'ORIGINEUR. CE TRAVAIL A-T-IL INAUGURÉ UN TOURNANT ?

— LA STRUCTURE MÊME DU TEXTE EST RÉPÉTITIVE, BASÉE SUR DES DIVERSIONS MINIMES. POUR LA PARTIE VISUELLE, NOUS AVONS DÉCIDÉ D'EMPLOYER DEUX IMAGES SEULEMENT, EN



BRUCE CONNER, *A MOVIE*, 1958

souterrain, *Partita à l'envers* ou, plus simplement et sur le mode de l'onomatopée, *ploufs*. Il essaye de dresser ce qu'il nomme des fichiers analytiques...

— Exactement comme ceux qui, aujourd'hui, vendent des échantillons sonores. J'ai sous les yeux le *Catalogue du sample* publié par la société Univers-Sons (www.univers-sons.com). Au-delà de certaines nomenclatures convenues – *Classical instruments, Backgrounds, Funky guitars, Laughs, cheers & applauses, Sci-Fi effects, Warner Bros...* –, l'équipe de musiciens-voyageurs-représentants-de-commerce qui a compilé ce catalogue a dû parfois déployer des trésors d'imagination pour caractériser telles espèces ou tels spécimens : *Killer vocals, Phat & Phunky, Pitbull jungle loops, Vinylistics...* Je ne résiste pas au plaisir de te lire le texte publicitaire accompagnant ce disque compact consacré aux échantillons de voix : Après plus d'un an d'enregistrement intensif à travers le monde, voici Vocal Planet : un univers de voix destiné aux producteurs/compositeurs/DJ créatifs. La voix est une source illimitée pour l'expression des plus profondes émotions... Trois CD intégralement libres de droit d'une grande diversité : multisamples du Black Gospel, Tuvan Throat Singers de Mongolie, ensemble vocal de jazz à la Take-6, Aborigènes, Dance Vocals, Bluesman du Mississipi, chanteurs Gaéliques, Celtiques, Gallois..., chanteurs Scat, Rock and Roll, Zoulou..., Gangsta nonsense, Chants Cajun, chanteurs Accapella (*sic*) de rues, Rastafarian Toasting, Mischief Reggae, Indiens d'Amérique, Soufull R&B / Hip Hop..., lamentations perses... Une vraie mine d'or. Disent-ils.

— Pierre Schaeffer était plus pessimiste, lorsqu'il semblait se perdre dans le labyrinthe des étiquettes en travaillant à son *Orphée*. Écoute ce qu'il note à la date du 12 avril 1950 : J'essaie d'obtenir de mes collaborateurs qu'ils m'aident à trouver des éléments pour *Orphée*. Tout le monde tourne autour des fichiers analytiques dont j'ai parlé. Mais, comme dans toute collection, il y a abondance de variétés banales, et l'espèce rare manque... Enfin, on ne trouve pas forcément ce que l'on voudrait. Ainsi, cette saccade de souffle, déjà entendue, et dont j'ai besoin pour *Orphée*, où donc la trouver ? Ironie de la situation : explications, onomatopées, rien ne me permet de la faire identifier par Pierre Henry, pourtant responsable de cette saccade magique.

— On les imagine perdus dans les salles de leur musée-labyrinthe, sans cartels ni signalétique.

— Ou dans une salle de cinéma qui programmerait des films en continu, sans générique... Et l'auditeur, comment s'y retrouvera-t-il dans cet *Orphée* composé, comme il dit, à l'aide des fiches de tous nos disques, avec des bouts de phonogrammes qui peuvent, comme il dit encore, constituer soit des matériaux, soit même des séquences utilisables telles quelles dans l'œuvre ? À quels repères, à quels index ou à quelles références pourrait-il s'accrocher dans une composition issue, je cite, d'une cueillette de disques et formant, je cite encore, une exposition d'échantillons juxtaposés ?

— Aucune importance, il n'y a qu'à écouter sans vouloir être trop *regardant*. Du reste, tous ces prélèvements ont été effectués par Schaeffer lui-même à partir de bruits concrets qui ne sont la propriété de personne.

— Et le mot *échantillon*, à qui appartient-il ?

**ON PEUT AVANCER QUE TOUTES
LES FORMES DE MUSIQUE ENREGISTRÉE
SONT SOUS-JACENTES DANS UN TEL
PROCESSUS SIGNIFIANT PAR LA DIS-
SOLUTION SIMULTANÉE DE LA NOTION
D'AUTEUR VIA LA PRODUCTION DE MASSE,
PAR L'ESSENTIALISATION DE LA NOTION**

LES MONTANT DE MANIÈRES LÉGÈRE-
MENT DIFFÉRENTES EN QUATORZE STRUC-
TURES. EN EFFET, LA *PAROLA CHE*
CANCELLA / THE OBLITE-RATING WORD
(BASÉE SUR LE CO HOMONYME PRÉVU
POUR UNE ÉCOUTE ALÉATOIRE) A MARQUÉ
UN TOURNANT.

NOUS AVONS COMMENCÉ À TRAVAILLER
AVEC LES *RADIODRAMMI* (À PARTIR DE
1994), STIMULÉS PAR LE FAIT QU'IL FAL-
LAIT RECONSTRUIRE LA VUE, LE SENS
OÉFICIENT. SEULE LA PREMIÈRE
INVASIONE (1994) ÉTAIT UNE COMMANOE
O'AUDIOBOX RAI RAOIO3 ; NOUS AVONS
CONTINUÉ AVEC RÉGULARITÉ À RÉA-
LISER D'AUTRES DRAMES RADIOPHO-
NIQUES NON COMMANDITÉS : À CHAQUE
FOIS, NOUS IMAGINIONS UNE FAÇON DE
CONTREVENIR AUX RÈGLES DE TRANS-
MISSIONS RADIOPHONIQUES, AUX RÈGLES
DE GENRE «AUTORITAIRE».

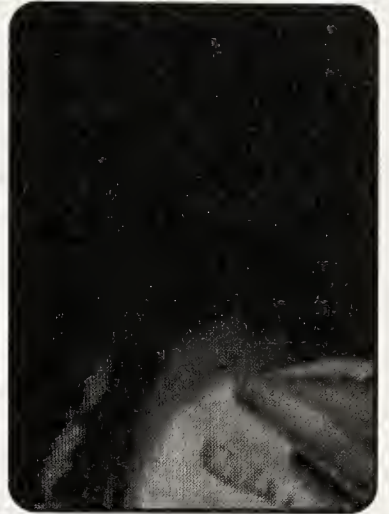
— POUR MA PART, IL NE ME SEMBLE PAS
QUE LES *RADIODRAMMI* DE CC SOIENT UN
PROOUIT DE RÉFLEXION SUR LES MOYENS
RADIOPHONIQUES...

— O'UNE CERTAINE MANIÈRE C'EST VRAI :
LE TYPE DE COMPORTEMENT, EN EFFET,
CONSISTE À REPORTER SUR LE VERSANT
AUDIO OES SCHÉMAS ET MÉCANISMES
NARRATIVO-VISUELS, SANSTOUT CE QUI
EST «INTRAOUISIBLE» SUR LE PLAN
ACOUSTIQUE ; POUR NOUS, UN *RADIO-*
DRAMMA EST NÉCESSAIREMENT UN
«FILM ACOUSTIQUE», UNE STRUCTURE
VISUELLE DE FAÇON LATENTE. LA
«CONSÉQUENCIALITÉ» ENTRE UN *RADIO-*
DRAMMA ET LA RETRANSMISSION RADIO-
PHONIQUE N'EST PAS COMPLÈTEMENT
ÉVIOENTE : AU CONTRAIRE, L'ÉCOUTE
COLLECTIVE SUGGÈRE DE NOUVELLES
POSSIBILITÉS.

HAVELOCK RANDOM ELLIS (2000) EST
COMPOSÉ DE QUATRE-VINGT-OIX-NEUF

BANOES BRÈVES À ÉCOUTER SUR LE MODE
ALÉATOIRE D'UN LECTEUR CD ;
CE QUI REND CETTE PIÈCE QUASIMENT
INFINIE. LE TRAVAIL A ÉTÉ OBTENU PAR LA
OÉCOMPOSITION EN QUATRE-VINGT-DIX-
NEUF PHRASES DE QUELQUE
CINQUANTE RÊVES FAITS PAR M^{ME} N.,
PATIENTE DE HAVELOCK ELLIS, UN PSY-
CHOLOGUE AUSTRALIEN, OANS LES ANNÉES
VINGT. LE LANGAGE DES RÊVES (AUX POS-
SIBILITÉS LIMITÉES, RICHE DE CONSTANTES,
AMBIANCES ET ÉLÉMENTS RÉCURRENTS)
EST FORTEMENT CINÉMATOGRAPHIQUE. ◀

Traduit de l'italien par Muriel Caron



MARCEL DUCHAMP DANS *LA VERIFICA INCERTA*, 1964.
DE GIANFRANCO BARUCHELLO ET ALBERTO GRIFI

D'AUTEUR ET D'ORIGINALITÉ VIA L'IDOLATRIE VOUÉE AUX INTERPRÈTES, AINSI QUE PAR LA MANIÈRE DONT NOUS APPRENNONS À NOUS FAIRE LES AUTEURS DE CONTENUS PERSONNELS ET DE NOUS APPROPRIER LA MUSIQUE QUE NOUS « AIMONS ».

— Pierre Schaeffer est sans doute le premier à l'utiliser, en français, dans le sens d'un fragment de phonogramme prélevé et archivé en vue d'une réutilisation future.

— Ce serait donc *son mot* ?

— Non. Car, derrière le sens actuel, on entend bruire tout le lexique anglo-saxon des technologies numériques. Le *sampling*, issu des outils informatiques que le Schaeffer des orgues de pick-up(s) connaissait à peine, consiste d'abord, techniquement, à décomposer un signal analogique, c'est-à-dire à le discrétiser en petits fragments qui peuvent être représentés par des valeurs numériques.

— C'est comme si, derrière l'actuel *échantillon*, derrière le mot ou la chose, se cachait tout une babélisation linguistique et musicale. C'est comme si ce gros mot, formé par greffes de préfixes et suffixes, par montage ou collage horizontal, en somme, fourmillait de petits bouts de mots, d'éclats, pour parler comme Schaeffer.

— Il y a quelque chose de paradoxal dans ce mot qui, à mesure qu'il grossit sous nos yeux – *c(h)ant, es-chant, é-chant-il, é-chant-il-lon* – se fragmente et se décompose en petites unités minimales.

— En somme, si je puis dire, *échantillon* est un gros diminutif de diminutif. À partir de *c(h)ant* (un vieux mot qui, frôlant son homonyme sans vraiment le toucher, veut dire *coin, morceau, côté...*).

— À embrasser la longue histoire du *sampling* (si proche de celle de l'écoute dont je parle dans *Écoute*), on a l'impression que c'est fondamentalement une affaire de diminution. De *détaille*. Zacharias sample des mélodies entières. Schaeffer, lui, prélève des sons, d'une durée de quelques secondes à une minute. Oswald et les DJ, eux, travaillent volontiers sur des unités plus petites : *inframances*.

— Tu te souviens ? Tel fragment du disque interdit d'Oswald est baptisé *Greatest Bits* ; et dans ce hit-parade numérique compressé, on entend défiler une foule de *guest stars*, parmi lesquels James Brown, dans son célèbre *Sex Machine*, sans doute l'un des phonogrammes les plus échantillonnés qui soient. Puis, en 1993, dans le disque intitulé *Plexure*, Oswald va plus loin encore dans le compactage et la miniaturisation : J'ai décidé, explique-t-il, que j'allais essayer d'inclure tous les noms de la *pop music* sur un même disque – une tentative folle, mais j'ai réussi à collecter environ cinq mille pièces d'à peu près mille groupes ou interprètes. Les crédits de l'album, sans doute par souci d'économie, mais aussi pour le plaisir de la greffe, sont des noms-valises comme Sinead O'Connick Jr. ou Bing Stingspreen. Musicalement parlant, l'*accelerando* progressif qui traverse le disque permet à Oswald d'explorer ce qu'il appelle le seuil de reconnaissance, *the threshold of recognizability*. Il se demande : Quand a-t-on affaire à un pillage sonore légal, *a permissible plunderphone*, ou à une syllabe de musique que l'on peut reconnaître ? Sa réponse, qui n'en est pas une, tient dans ce souvenir qu'il raconte : Je me souviens avoir entendu ces concours à la radio dans lesquels une douzaine de fragments de chanson étaient joués à la suite en l'espace de quelques secondes, le but étant de les identifier. Dans l'ordre, s'il vous plaît ! Et soudain, voici une demi-douzaine d'auditeurs avec les réponses correctes... Ces concours sont incroyables. Il suffit d'un petit indice. C'est le son de telle batterie et la manière dont elle est enregistrée qui fait la différence... John Oswald, lui aussi

À LA FIN DE L'ANNÉE 1964, J'ENREGISTRERAI SUR BANDE UN SERMON SUR LE DÉLUGE DÉLIVRÉ PAR UN PRÊCHEUR NÉERLANDAIS, FRÈRE WALTER, DANS LE PARC D'UNION SQUARE À SAN FRANCISCO. J'AVAIS ÉTÉ EXTRÊMEMENT IMPRESSIONNÉ PAR LES QUALITÉS MÉLODIQUES DE SON DISCOURS, QUI SE SITUAIT AUX CONFINS DU CHANT ET DE LA PAROLE. AU DÉBUT DE L'ANNÉE 1965, JE ME MIS À METTRE SA VOIX SUR BOUCLE, CE QUI ME FIT ENCORE PLUS RESSORTIR LES QUALITÉS MUSICALES DE SA VOIX. JE NE VEUX PAS DIRE PAR LÀ QUE LA SIGNIFICATION DES MOTS PRONONCÉS SUR LA BOUCLE, « IL VA PLEUVOIR » (*IT'S GONNA RAIN*) AIT PERDU DE SON IMPORTANCE OU AIT DISPARU ; AU CONTRAIRE, L'INCESSANTE RÉPÉTITION DE CES MOTS RENDAIT PLUS INTENSES À LA FOIS LEUR SIGNIFICATION ET LEUR MÉLODIE. QUAND ON PREND L'ENREGISTREMENT D'UN DISCOURS COMME MATÉRIEL POUR UNE COMPOSITION ÉLECTRONIQUE, LA MÉLODIE ET LA SIGNIFICATION DU DISCOURS SONT PRÉSENTÉES EN BLOC, COMME ILS SE PRODUISENT DANS LA VIE RÉELLE. C'EST TOUT À FAIT DIFFÉRENT DE CE QUI SE PASSE QUAND ON MET DES MOTS EN MUSIQUE ET QU'ON A À FAIRE CORRESPONDRE UN CERTAIN NOMBRE DE SYLLABES À UN CERTAIN NOMBRE DE NOTES, ET À DÉCIDER DE LEUR RELATION MÉLODIQUE. AVEC DES PAROLES PRÉENREGISTRÉES, LA QUESTION NE SE POSE PAS DE SAVOIR COMBIEN DE NOTES IL FAUT METTRE PAR SYLLABE, ET QUELLE MÉLODIE ELLES VONT FORMER ; ON ENTEND CES PAROLES, ET C'EST TOUT. AU LIEU DE METTRE DES MOTS EN MUSIQUE, JE ME SUIS BORNÉ À CHOISIR CET EXTRAIT DU DISCOURS ENREGISTRÉ QUE MON INTUITION ME POUSSAIT À UTILISER COMME MATÉRIEL MUSICAL. CE QUI M'ATTIRA D'UN CÔTÉ VERS LA MUSIQUE ÉLECTRONIQUE FUT LA POSSIBILITÉ DE

TRAVAILLER SUR DES PAROLES PRÉENREGISTRÉES.

AU DÉBUT DES ANNÉES 60, JE M'INTÉRESSAIS À LA POÉSIE DE WILLIAM CARLOS WILLIAMS, CHARLES OLSON ET ROBERT CREELEY, ET J'ESSAYAI, DE TEMPS EN TEMPS ET TOUJOURS SANS SUCCÈS, DE METTRE CES POÈMES EN MUSIQUE. CET ÉCHEC ÉTAIT PRINCIPALEMENT DÙ AU FAIT QUE LEUR POÉSIE S'EST FORGÉE DU RYTHME INHÉRENT À LA DICTÉE AMÉRICAINE, ET QUE « METTRE » EN MUSIQUE DE TELS POÈMES REVENAIT À DÉTRUIRE CETTE QUALITÉ. POUR CONTINUER À FAIRE DE LA MUSIQUE VOCALE, LA SOLUTION QUE JE TRUVAIS À L'ÉPOQUE FUT DE COMPOSER DES MORCEAUX SUR BANDE À PARTIR DE PAROLES PRÉENREGISTRÉES.

JE ME SOUVIENS QUE J'AVAIS TOUJOURS TRUUVÉ DÉCEVANT QUE LA MUSIQUE SUR BANDE MAGNÉTIQUE, OU LA MUSIQUE CONCRÈTE COMME ON L'APPELAIT ALORS, PRODUISÎT EN GÉNÉRAL DES SONS DIFFICILES À RECONNAÎTRE, ALORS QUE CE QUI M'INTÉRESSE DANS UN MAGNÉTOPHONE EST QU'IL ENREGISTRE DES CHOSES RÉELLES, COMME DES PAROLES,

DE MÊME QU'UNE CAMÉRA ENREGISTRE DES IMAGES RÉELLES. SI L'ON POUVAIT FAIRE ENTENDRE CES PAROLES SANS EN ALTÉRER LA HAUTEUR NI LE TIMBRE, ON EN CONSERVERAIT L'INTÉRÊT DRIGINEL, ET L'ADJONCTION D'UNE STRUCTURE RYTHMIQUE POURRAIT SANS DOUTE RENDRE PLUS INTENSE LEUR SIGNIFICATION ET LEUR MÉLODIE.

LA RÉPÉTITION CONSTANTE EN BOUCLE PRODUIT JUSTEMENT UNE TELLE INTENSIFICATION RYTHMIQUE. L'IDÉE D'AVOIR RECOURS AUX RÉPÉTITIONS CONSTANTES ME VINT PARTIELLEMENT DU TRAVAIL SUR BOUCLE AUQUEL JE M'ÉTAIS LIVRÉ DEPUIS 1963, MAIS SURTOUT DE L'AIDE



ISIDORE ISOU, TRAITÉ DE BAVE ET D'ÉTERNITÉ, 1951

auditeur de son état, mais un auditeur virtuose et incroyablement *appareillé* d'instruments en tous genres, travaille bien dans l'inframince. Sa musique devient une *plexique*. Un indémêlable tressage.

— Comme celle de bien des DJ de la scène techno ou rap. Jean-Marie Jacono, un des rares musico-logues à s'être intéressés au rap, l'explique fort bien dans un article publié chez Mardaga en 1996, dans un ouvrage collectif intitulé *La Musique depuis 1945...* Les DJ, écrit-il, découpent en minuscules tranches les sons de départ et les recomposent à la manière d'un puzzle. Puzzle, c'était déjà le mot récurrent de Schaeffer dans ses *Journaux*. Mais les DJ interrogés par Jacono, et notamment Imhotep du groupe IAM, travaillent quant à eux volontiers sur des samples d'un quart ou d'un huitième de seconde. À la fois pour contourner les problèmes juridiques liés au seuil de reconnaissance et pour faire surgir des sonorités inédites.

— Notre lexique s'achève et s'épuise. Il touche à sa fin, à ses limites. *Échantillon*, comme *sample*, vient du tissage. On parle aussi de *design sonore*. Quant à Jacono, on a l'impression qu'il ne sait plus très bien comment nommer ces musiciens qui sculptent la matière sonore dans l'inframince. Et il n'est pas le seul, tant le vocabulaire fait ici défaut. Il parle des *réalisateurs* de ces musiques, il les nomme parfois du terme générique d'*artistes*, tandis qu'Imhotep est qualifié d'*architecte musical*... Le rap, dit-il, est dû à des artistes n'ayant pas reçu de formation musicale et ne sachant en général pas jouer d'un instrument mais possédant au départ une pratique musicale essentielle, l'écoute.

— Oswald disait, lui aussi : J'ai commencé en tant qu'auditeur.

— Oui. Et dans cette phrase, que j'ai longuement commentée dans *Écoute*, se marque peut-être une nouvelle époque de *l'histoire de nos oreilles*. Duchamp, qui s'y connaissait en inframince, disait : Ce sont les regardeurs qui font les tableaux. Et nos écoutants, eux aussi, commencent à signer leurs écoutes et leurs morceaux choisis.

— On les nomme designers, réalisateurs (comme au cinéma), architectes : les frontières se brouillent.

— Les rôles et les instruments aussi, entre production et reproduction.

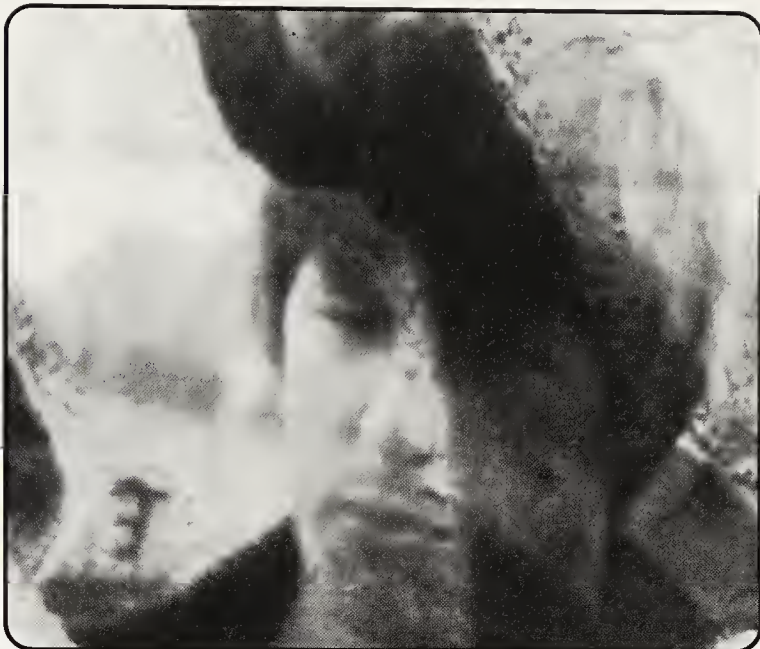
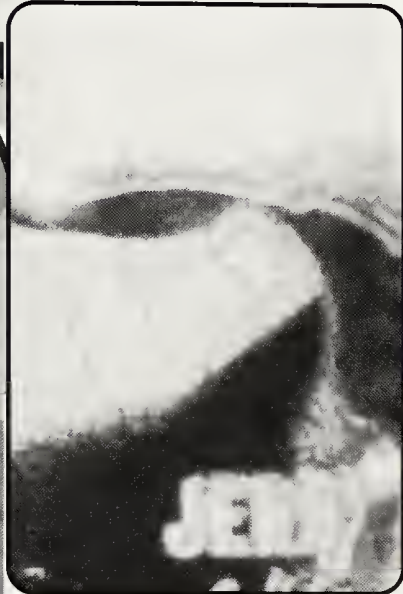
— Et les oreilles, qui disent et écoutent et écrivent et signent.

— Il n'y a pourtant là, quoi qu'en disent certains, nulle utopie d'une fusion communautaire des arts. Il n'y a que la question, plus que jamais relancée : la musique, c'est quoi ?

— ... ◀◀

P. S. : L'éditeur de ce dialogue, pour des raisons que l'on devine, a souhaité ajouter ces quelques précisions bibliographiques, peut-être redondantes : Lionel Bochner, *Le Droit de citation*, Paris, Masson, 1994 ; Henri Desbois, *Le Droit d'auteur en France*, Paris, Dalloz, 1978 ; David Gans, « The Man Who Stole Michael Jackson's Face », dans *Wired*, février 1995, d'où sont tirés tous les propos de John Oswald ; Jean-Marie Jacono, « Le rap français : inventions musicales et enjeux sociaux d'une création populaire », dans *La Musique depuis 1945. Matériau, esthétique, perception*, Sprimont, Mardaga, 1996 ; Pierre Schaeffer, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, éditions du Seuil, 1952, pour le *Premier...* et *Deuxième Journal de la musique concrète* ; Peter Szendy, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, éditions de Minuit, à paraître en janvier 2001.

MAIS CE QUI M'INTÉRESSE BEAUCOUP PLUS, CE SONT LES MOYENS DE PRODUCTION QUI CHERCHENT ACTIVEMENT À DÉVOILER CES OPÉRATIONS, TOUT EN RECONNAISSANT LES LIMITES DE LEUR CAPACITÉ À IDENTIFIER CE DÉVOILEMENT MÊME.



QUE J'AVAIS APPORTÉE À TERRY RILEY POUR LA MISE AU POINT DE LA PREMIÈRE EXÉCUTION PUBLIQUE, EN 1964, DE SON *IN-C*, CAR C'EST UNE COMPOSITION AU COURS DE LAQUELLE PLUSIEURS MOTIFS DIFFÉRENTS SE COMBINENT SIMULTANÉMENT. MON PROBLÈME CONSISTAIT ALORS À TROUVER DE NOUVELLES MANIÈRES DE TRAVAILLER SUR LA RÉPÉTITION COMME TECHNIQUE MUSICALE. MA PREMIÈRE IDÉE FUT DE FAIRE JOUER UNE BOUCLE CONTRE ELLE-MÊME EN UNE QUELCONQUE RELATION CANONIQUE ; CERTAINES DE MES COMPOSITIONS ANTÉRIEURES, EN EFFET, COMPORTAIENT DEUX OU PLUSIEURS INSTRUMENTS IDENTIQUES QUI JOUAIENT LA MÊME NOTE LES UNS CONTRE LES AUTRES. EN ESSAYANT D'ALIGNER DEUX BOUCLES IDENTIQUES ET DE LES FAIRE FONCTIONNER EN RELATION, JE DÉCOUVRIS QUE LA MANIÈRE LA PLUS INTÉRESSANTE DE PROCÉDER CONSISTAIT À ALIGNER LES BOUCLES À L'UNISSON, PUIS À LES LAISSER SE DÉPHASER LENTEMENT L'UNE PAR RAPPORT À L'AUTRE. C'EST EN ÉCOUTANT CE PROCESSUS GRADUEL DE DÉCALAGE QUE JE COMMENÇAI À RÉALISER QU'IL S'AGISSAIT D'UNE

FORME EXTRAORDINAIRE DE STRUCTURATION MUSICALE. CE PROCESSUS S'IMPOSA À MOI COMME LA MANIÈRE D'ÉPUISER UN CERTAIN NOMBRE DE RELATIONS ENTRE DEUX MOTIFS IDENTIQUES SANS JAMAIS AVOIR À FAIRE DE TRANSITION. C'ÉTAIT UN PROCESSUS MUSICAL ININTERROMPU, CONTINUEL, ET SANS RUPTURE¹.

RÉTROSPECTIVEMENT, JE COMPRENDS QUE L'IDÉE D'UN PROCESSUS GRADUEL DE DÉPHASAGE ENTRE DEUX OU PLUSIEURS MOTIFS MUSICAUX IDENTIQUES ET RÉPÉTITIFS NE SOIT QU'UNE EXTENSION DE CELLE D'UN CANON « AD INFINITUM ». ON JOUE DEUX OU PLUSIEURS MÉLODIES IDENTIQUES, CHACUNE DÉMARRANT APRÈS L'AUTRE, COMME DANS LES CANONS TRADITIONNELS, MAIS DANS CE PROCESSUS DE DÉPHASAGE, LES MÉLODIES SONT EN GÉNÉRAL DES MOTIFS RÉPÉTITIFS BEAUCOUP PLUS COURTS, ET L'INTERVALLE ENTRE UNE MÉLODIE ET SON (OU SES) IMITATION(S) EST VARIABLE AU LIEU D'ÊTRE FIXE. NÉANMOINS, LA FORTE RESSEMBLANCE QUE CE NOUVEAU PROCESSUS ACCUSE AVEC LE CONCEPT MÉDIÉVAL DE CANON EST À MÊME DE LUI OCTROYER UNE RÉSO-

NANCE PARTICULIÈRE. LES IDÉES NOUVELLES, QU'AND ELLES SONT VALABLES, S'AVÈRENT EN GÉNÉRAL ÊTRE TRÈS VIEILLES.

LA PREMIÈRE PARTIE DE MA COMPOSITION POUR BANDE MAGNÉTIQUE *17'S GONNA RAIN*, ACHEVÉE EN JANVIER 1965, EST UNE MATÉRIALISATION LITTÉRALE DE CE PROCESSUS. DEUX BOUCLES SONT ALIGNÉES À L'UNISSON, PUIS, GRADUELLEMENT, ELLES SE DÉPHASENT COMPLÈTEMENT L'UNE PAR RAPPORT À L'AUTRE AVANT DE REVENIR À L'UNISSON. CE PROCESSUS MUSICAL SE DÉROULE DE MANIÈRE IMPERSONNELLE ; IL NE FAIT QUE SUIVRE SA PENTE NATURELLE. D'AUTRE PART, IL EST D'UNE GRANDE PRÉCISION : RIEN N'EST LAISSÉ AU HASARD. UNE FOIS QUE LE MÉCANISME EST REMONTÉ, TOUT SE DÉROULE DE MANIÈRE INEXORABLE. ◀

1. NdT : En anglais *seamless*, ce qui signifie littéralement « sans couture ».

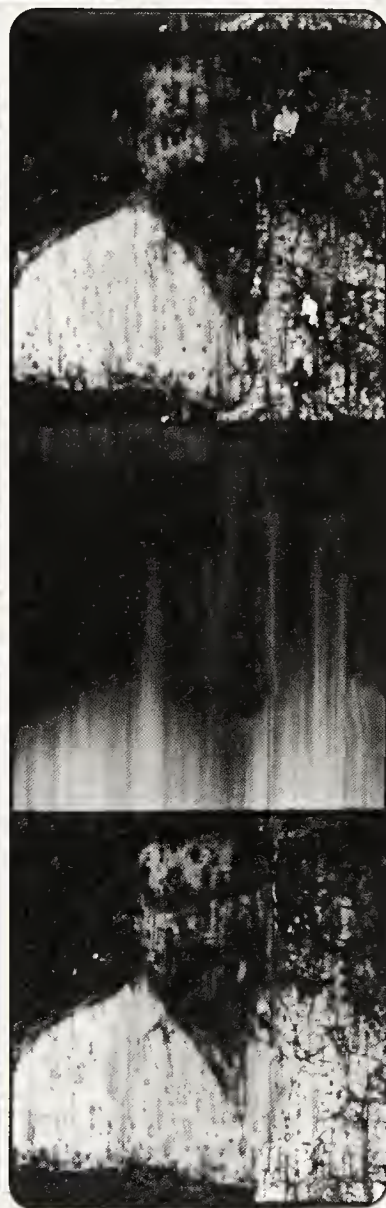
Extrait de : Steve Reich, *Écrits et entretiens sur la musique*, traduit de l'anglais par Bérénice Reynaud, Paris, Christian Bourgois, coll. « Musique/Passé/Présent » dirigée par Pierre Boulez

UN BON COMPOSITEUR N'IMITE PAS, IL VOLE



ÉCOUTE - UNE
HISTOIRE DE
NOS OREILLES





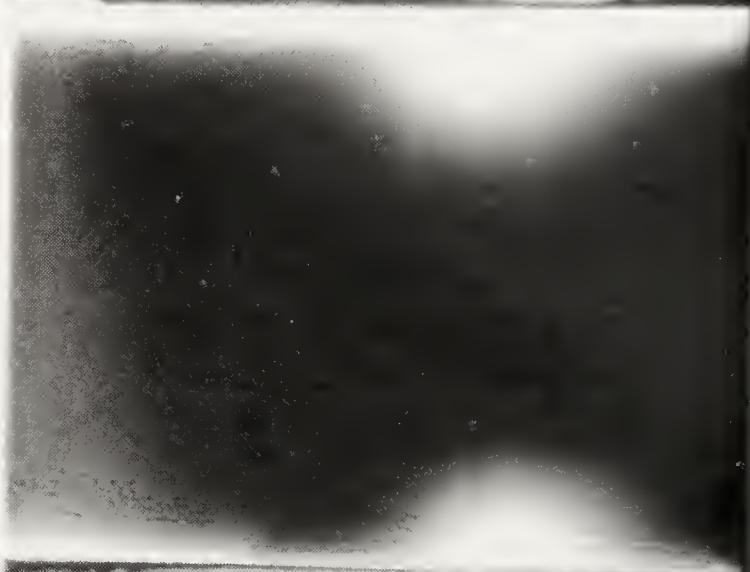
KEITH SANBORN, *IMAGINARY LAUGHTER*, 1995. JAY ROSENBLATT, *THE SMELL OF BURNING ANTS*, 1994
 MATTHIAS MÜLLER, *HOME STORIES*, 1991. CHRISTOPH GIRARDET, *RANOOM CUTS*, 1993
 CHRISTOPH GIRARDET, *IEBERROT*, 1993. MARTINE ROUSSET, *CHANTS*, 1995
 DAVID RIMMER, *VARIATIONS ON A CELLOPHANE WRAPPER*, 1970. JÜRGEN REBLE, *ZILLERTAL*, 1992



BRUCE CONNER, *A MOVIE*, 1958
MICHAEL BRYNNTRUP, *ALL YOU CAN EAT*, 1993

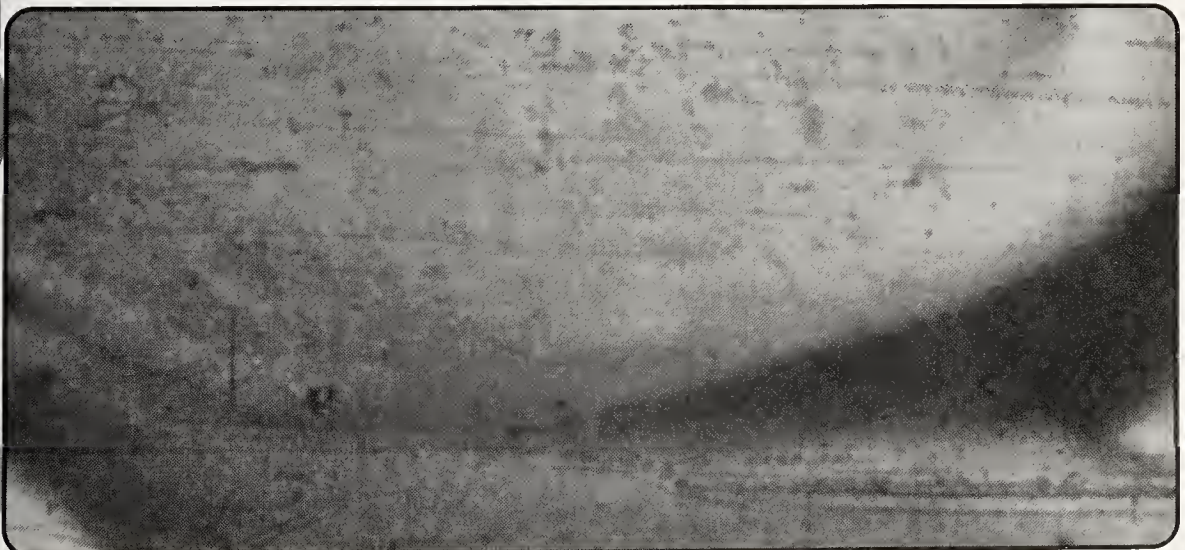


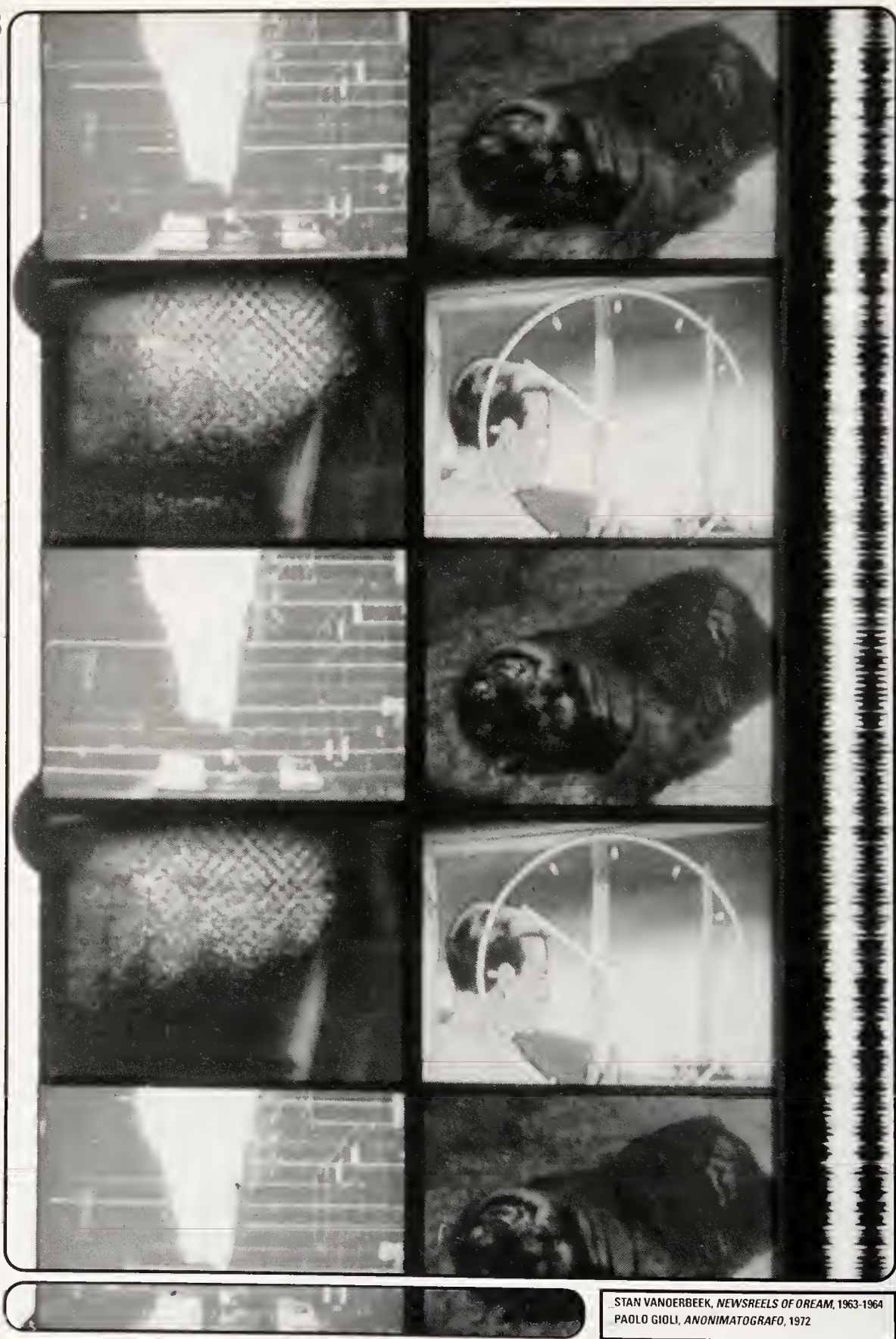
BRUCE CONNER, *A MOVIE*, 1958. MICHAEL BRYNNTRUP, *ALL YOU CAN EAT*, 1993



CECILE FONTAINE, *LION LIGHT*, 1996
MICHAEL BRYNNTRUP, *ALL YOU CAN EAT*, 1993

- _Id., *Plunderphonic*, CD Mystery Lab, 1989.//
_Id., *Elektrax*, CD Elektra/onesuch, 1990.//
_Id., *Discosphere*, ReR Megacap, JOCD, 1991.//
_Nam June Paik, *Du cheval à Christo et autres écrits*, Bruxelles, Lebeer Hoosmann, 1993.//
_Artavazd Pelechian, « Montage à contrepoint ou la théorie de la distance », *Trafic*, n° 2, 1992.//
_Stephen Perkins, « Plagiarism : the bastard child », *Retrofuturism*, n° 16.//
_James Peterson, *Dreams of Chaos, Visions of Order : Understanding the American Avant-garde Cinema*, Detroit, Wayne State University Press, 1993.//
_Revue et corrigée, Grenoble, 1989- //
_Sharon Sandusky, « The archaeology of redemption : toward archival film », *Millennium Film Journal*, n° 26, 1993, p. 3-29.//
_Vivian Sobchack, « Nostalgia for a digital object, regrets on the quickening of quicktime », *Millennium Film Journal*, n° 34, New York, automne 1999.//
_Ines Sommer, « Eine räuberische Geschichte der Filmbilder : von Cornell bis Rosenblatt », *Found Footage. Film aus gefundenem Material*, Vienne, Stadtkino, 1991, programme du Stadtkino n° 198, 1^{er}-9 juin 1991.//
_Elisabeth Sussman (dir.), *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time : the Situationist International 1957-1962*, Boston, Cambridge, Londres, ICA, MIT Press, 1989.//
_Peter Szendy, *Musica practica*, Paris, L'Harmattan, 1997.//
_Id., *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, à paraître en janvier 2001.//
_James Tenney, « Collage n° 1 » (Blue Suede, 1961), *Musicworks MW34 et Selected Works 1961-69*, CD Artifact recordings, FP001/ART1007, 1992.//
_Id., « Viet Flakes » (1967), *Musicworks MW56 CD*, 1993.//
_Terre Thaemlitz : <http://www.comatonse.com/thaemlitz> //
_Id., livret de *Couture Cosmetique, Transgendered electroacoustique symptomatic of the beed for a cultural make over (or... what's behind all that foundation)*, Caipirinha Productions, CAI - 2002-2, 1997.//
_Id., livret de *Means from an End*, Mille Plateaux, MPD44, 1998.//
_David Toop, *Sonic Boom, The Art of Sound*, Londres, Hayward Gallery, 2000.//
_Margrit Tröhler, « Filme aus gefundenem Material - Filme gegen das Vergessen », *Filmbulletin*, n° 183, avril 1992, p. 50-59.//
_Richard Trythall, notes pour *Omaggio a Jerry Lee Lewis*, ReR Megacorp, 1991, sur le CD de compilation CMCM.//
_William Wees (dir.), *Recycled Images, The Art and Politics of Found Footage Films*, New York, Anthology Film Archives, 1993.//
_The Wire, Londres, 1984- //
_Gil J Wolman et Guy Debord, « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues*, n° 8, 1956.//
_Matthew Yokobosky (dir.), *Raphael Montañez Ortiz, Early Destruction 1957-67*, New York, Whitney Museum, 1996.





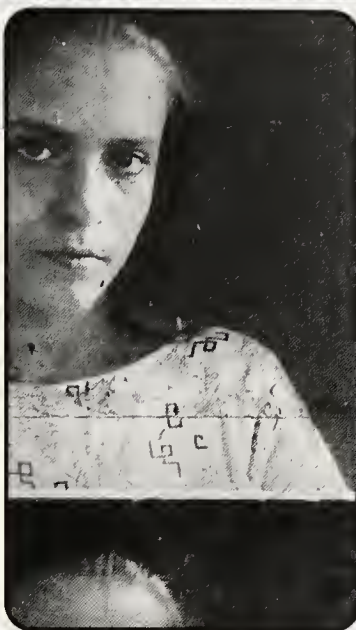
STAN VANORBEK, *NEWSREELS OF DREAM*, 1963-1964
PAOLO GIOLI, *ANIMATOGRFO*, 1972

YANN BEAUVAIS

Cinéaste, critique, cofondateur avec Miles McKane de Light Cone (structure de diffusion du cinéma expérimental) en 1982. Programmateur de Scratch Projections fondée en 1983, et de l'American Center de 1994 à 1996. Il organise des manifestations sur le cinéma expérimental en France et à l'étranger. Il a publié entre autres : *Musique film* avec Deke Dusinberre (1986), *Mot : dites, image* avec Miles McKane (1988), *Défilé de cadre décadre* (1993-1995), *Found Footage* (1995), *Poussières d'images* (1998), *Scratch Book* avec Jean-Damien Collin (1999).

JEAN-MICHEL BOUHOURS

Cinéaste, conservateur au Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, fondateur de la Paris Films Coop. Il est directeur d'ouvrages sur le cinéma, dont *L'Âge d'or*, numéro hors série des *Cahiers du Musée national d'art moderne* (1993), *Le Je filmé* avec Yann Beauvais (1995), *Man Ray* avec Patrick de Haas (1997), *L'Art du mouvement* (1997). Il a également édité *Métaphores et vision* de Stan Brakhage (1992), *L'Écriture du service* de Hollis Frampton (1999) et *Len Lye* (2000). Il a procédé à la restauration de *L'Âge d'or* de Luis Buñuel, et de l'intégrale des films de Man Ray.



MARIE DE BRUGEROLLE

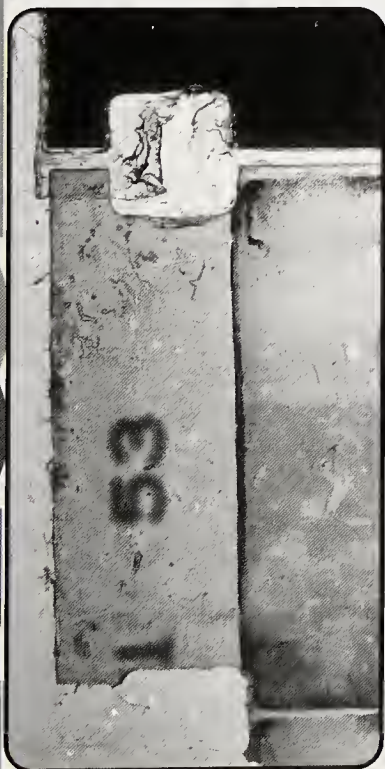
Historienne de l'art et commissaire d'expositions. Elle a collaboré au Centre Pompidou-Mnam (« Hors limites l'art et la vie », 1994, entre autres) puis au MoMA de New York (Rétrospective Bruce Nauman « Inside/Out », 1995) puis au Cnac-Magasin de Grenoble (rétrospective Allen Ruppersberg, premières expositions de Mariko Mori, Alex Bag, « and gravity » hommage à Bas Jan Ader, Guy de Cointet et Wolfgang Stoerchle avec Paul McCarthy). Elle est actuellement commissaire de l'exposition internationale « Intime nature » et rédactrice en chef adjointe de la revue *Mouvement*.

DENIS CHEVALIER

Responsable de l'association PPT (Ploum Ploum Tralala), de la revue d'artistes *Episodic*, dont il est cofondateur. Il s'occupe d'édition et de distribution de projets d'artistes, et de programmation transdisciplinaire. Il met en œuvre des projets musicaux (*mix* pour *SilenTV*, travail pour des films et bandes vidéo, dispositifs particuliers). Il est également cofondateur de la revue de cinéma *L'Armateur*.

SAMUEL BIANCHINI

Artiste et théoricien. Il est membre des laboratoires Creca (Centre de recherches d'esthétique du cinéma et des arts audiovisuels, université Paris 1) et Cedric (Centre de recherche en Informatique du CNAM). Il enseigne à l'École nationale supérieure d'art de Nancy, au Master multimédia de l'École nationale supérieure de création industrielle, et à l'université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne). Il prépare actuellement une thèse en arts plastiques sur la question du montage confronté aux technologies numériques, sous la direction d'Anne-Marie Duguet.



LEV MANOVICH

Lev Manovich est artiste, théoricien et critique des nouveaux médias. Il est l'auteur de *The Language of New Media* (The MIT Press, 2000) et de *Tekstura : Russian Essays on Visual Culture* (Chicago University Press, 1993), ainsi que de plus de cinquante articles traduits dans de nombreuses langues et publiés dans vingt pays. Il prépare actuellement un nouveau livre dont le titre provisoire est « Info-aesthetics ». Lev Manovich est professeur associé au Département des arts visuels de l'université de Californie à San Diego. Ses textes et ses œuvres sont disponibles sur le site www.manovich.net.



PETER SZENDY

Peter Szendy est maître de conférences en musicologie à l'université Marc-Bloch de Strasbourg et conseiller éditorial à l'Ircam. Il est l'auteur de *Musica practica* (L'Harmattan, 1997) et de *Écoute. Une histoire de nos oreilles* (Minuit, à paraître en janvier 2001).



MARTIN ARNOLD, *PIECE TOUCHÉE*, 1989

LES CITATIONS SONT DE /////////////// JOHN OSWALD P.003 /////////////// MICHEL VIVANT P.005 /////////////// LAURENT
GIL J.WOLMAN P.012 /////////////// CRITICAL ART ENSEMBLE P.027 /////////////// KARL MARX P.039 /////////////// GUY DE
WALTER BENJAMIN P.071 /////////////// KPFA RADIO P.073 /////////////// CHRISTOPH GIRARDET P.086 /////////////// TERRER
BURROUGHS P.119-121 /////////////// LAURENT P.120 /////////////// CHRISTIAN MARCLAY P.138-140 /////////////// (C
TERRE THAEMLITZ P.144-146-14B /////////////// JOHN OSWALD P.149 /////////////// LE CODE DE LA PROPRIÉTÉ INTELL



CONTREFAÇON _ CODE DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE

**/ ART. L. 335-2 : TOUTE ÉDITION O'ÉCRITS, DE COMPOSITION MUSICALE, DE DESSIN, DE PEINTURE OU DE TOUTE
AUTRE PRODUCTION, IMPRIMÉE OU GRAVÉE EN ENTIER OU EN PARTIE, AU MÉPRIS DES LOIS ET RÈGLEMENTS
RELATIFS À LA PROPRIÉTÉ DES AUTEURS, EST UNE CONTREFAÇON ; ET TOUTE CONTREFAÇON EST UN DÉLIT.
/ ART. L. 335-3 : EST ÉGALEMENT UN DÉLIT DE CONTREFAÇON TOUTE REPRODUCTION, REPRÉSENTATION OU
DIFFUSION, A PAR QUELQUE MOYEN QUE CE SOIT, D'UNE ŒUVRE DE L'ESPRIT EN VIOLATION DES DROITS DE
L'AUTEUR, TELS QU'ILS SONT DÉFINIS ET RÉGLEMENTÉS PAR LA LOI.**

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES//
PEGGY AHWESH/LIGHT CONE /////////////// P.075,079//
COURTESY AIR DE PARIS /////////////// P.019 (H.),027 (H.),034 (H.D.),051 (B.),053 (H.),055 (B.),066,093,103 (H.),105,109,138,/
MARTIN ARNOLD/LIGHT CONE/////////////// P.064,111 (B.)//
CRAIG BALOWIN /////////////// P.005,008 (H.),031 (H.),033 (B.),073 (H.,M.),102 (M.),135 //
GIANFRANCO BARUCHELLO /////////////// P.084 //
GIANFRANCO BARUCHELLO ET ALBERTO GRIFI /////////////// P.083,145 //
YANN BEAUVAIS ET VIVIAN OSTROVSKY/LIGHT CONE /////////////// P.012 (H.),022 //
PATRICK BOKANOWSKI/LIGHT CONE /////////////// 2^E DE COUVERTURE, P.024 //
DIETMAR BREHM/LIGHT CONE /////////////// P.059 //
MICHAEL BRYNNTRUP/LIGHT CONE/////////////// P.008 (B.),153,155,157 //
JEAN-CLAUDE BUSTROS/LIGHT CONE /////////////// P.033 (H.) //
CAHIERS DU CINÉMA/////////////// P.131 //
CLAUDE CLDSKY COPRODUCTION CENTRE POUR L'IMAGE CONTEMPORAINE, GENÈVE, COLLECTION FRAC PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR //
COURTESY BRUCE CONNER AND CANYON CINEMA, SAN FRANCISCO. PHOTO : WALKER ART CENTER //
SANDRA DAVIS/LIGHT CONE/////////////// P.067//
COPYRIGHT VIOLATION SQUAD /////////////// P.015//
COURTESY ALICE DEBORD /////////////// P.139//
ALAIN OECLERCQ/COURTESY CHEZ VALENTIN /////////////// P.049 (G.)//
PETER OELPEUT/LIGHT CONE/////////////// P.073 (B.),120 (B.)//
GUSTAV DEUTSCH/LIGHT CONE /////////////// P.012 (B.),063,089//
FRÉDÉRIQUE DEVAUX/LIGHT CONE /////////////// P.090//
DANIEL EISENBERG/LIGHT CONE/////////////// P.040//
ELECTRONIC ARTS INTERMIX/////////////// 1^{RE} DE COUVERTURE (H.), P.034 (B.),035,081 //
PAOLO GIOLI /////////////// P.098,099 (M.),100 (M. ET D.),115,159//
CHRISTOPH GIRARDET /////////////// P.042 (H.),043,044,045 (B.),141,151 (H.)//
JOHAN GRIMONPREZ /////////////// P.068,134 (H.)//
MIKE HOOLBOOM/LIGHT CONE /////////////// P.038 (B.),039 (B.)//
COURTESY ICOND.ORG /////////////// P.007//
THOMAS KÖNER/////////////// P.016,061,062 //
LIGHT CONE /////////////// 1^{RE} DE COUVERTURE (B.), P.009,013 (B.),018,021 (B.),025,029 (B.),031 (H.G.,B.),036,038
(H.),039 (H.),041,042 (B.),051 (H.),053 (B.),055 (H.),068-069,070,075 (G. ET D.),077 (B.),
104,107,118 (B.D.),127 (H.G.),133,134 (B.),137 (D.),149,150 (B.),151 (G.M.,G.B.),156,160
LIGHT CONE/JEFF GUESS/////////////// P.014,017,049 (D.),077 (H.D.),086,087,091,092 (G.),094,097 (M.),099 (H.G.),114,117,
120 (H.G.),125,136,151 (B.D.),158 //
CHRISTIAN MARCLAY /////////////// P.045 (H.),057,065,103 (M.),121 //
MILES KINGSLEY MCKANE/LIGHT CDNE /////////////// P.101//
CENTRE POMPIDOU, MNAM /////////////// P.006,008 (B.G.),013 (H.),023 (B.),080,085,088,096,113,118 (G. ET H.D.),119,122,129,147//
RAPHAEL MONTAÑEZ ORTIZ /////////////// P.095,112,137 //
MATTHIAS MÜLLER/LIGHT CONE /////////////// P.021 (H.),127 (M.) //
ILPPD POHJOLA/LIGHT CONE /////////////// P.123//
JAY ROSENBLATT /////////////// P.099 (B.),127 (D.H. ET B.)//
KEITH SANBORN /////////////// P.002,003,011,019 (B.),025 (B.),027 (B.),029 (H.),034 (G.,M.D.),060,111 (H.),150 (B.)//
PAUL SHARITS/LIGHT CONE/////////////// P.127 (H.G.)//
KIRK TOUGAS/LIGHT CONE /////////////// P.023 (H.)//
PETER TSCHERKASSKY/LIGHT CONE/////////////// P.010 //
WESTDEUTSCHER RUNOFUNK KÖLN /////////////// P.071//
© ADAGP, PARIS 2000 : MARTIN ARNOLD, MICHAEL BRYNNTRUP, MAURICE LE MAITRE, ANTONI MUNTADAS, WOLF VOSTELL
JOSEPH CORNELL : © THE JOSEPH ANO ROBERT CORNELL MEMORIAL FOUNDATION, ADAGP, PARIS 2000/VAGA, N.Y., 2000
DROITS RÉSERVÉS POUR LES AUTRES ARTISTES REPRÉSENTÉS

QUE VOTRE DERNIER FILM SOIT VRAIMENT LE DERNIER.

MONTERSAMPLER

MARNOLDCBALDWINGBARUCHELLOybeAUVAIS
SBIANCHINIJ-MBOUHOURSMDERUGEROLLE
CCAPOVOLTDCHEVALIERACHILDCCLOSKYBCONNER
AMCORNUCFONTAINEJGUESSDGORDONTKÖNER
MLEMAÏTREL MANOVICHCMARCLAYMMÜLLER
JNOETINGERORTIZJOSWALDSREICHKSANBORN
PSZENDY

CINÉMA MUSIQUE

QUINZE VINGT & UN

Scratch_Centre Pompidou



© ÉDITIONS DU CENTRE POMPIDOU, PARIS, 2000
© SCRATCH PROJECTION, PARIS
N° ÉDITEUR_1148
ISBN_2-84426-071-3 /// FO 4129-00-XI
DÉPÔT LÉGAL NOVEMBRE 2000
140 F

Titel: Monter / sampler: 1 Ocha
Autor: Hrsg.: Beauvais, Yann
Art.: 466262 ISBN: 2-84426-071-
Acquisitions Department, Pete
KdNr.: 676610 Auf.Nr.: 146678
Lief.: 86567,
000243 18.04.2006 25,00
A05-5477
APT Versand: POST



1^{re} DE COUV. MUNTADAS, WARNINGS, 1988
FRÉDÉRIC CHARPENTIER, THE DOG STAR MAN HAS
A TOO BIG FLAMING COCK FOR THE SHEBA QUEEN, 1991
4^e DE COUV. BRICE DELLSPERGER, PHOTOGRAPHIE
DE PLATEAU DE BODY DOUBLE (X), 2000, JEAN-LUC VERNA
EN ZIMMER

DROIT DE CITATION_ CODE DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE, ART. L. 122-5 :
28. DANS LA COMPARAISON ENTRE L'ŒUVRE CITANTE ET L'ŒUVRE CITÉE, LES CITATIONS NE PEUVENT REPRÉSENTER UN QUART DE L'ŒUVRE DEUXIÈME QUI LES INTÈGRE.
38. IL EST DE PRINCIPE QUE LES CITATIONS NE SONT LICITES QUE SI ELLES SERVENT À ÉCLAIRER OU ÉTAYER UNE DISCUSSION, UN DÉVELOPPEMENT OU UNE ARGUMENTATION FORMANT LA MATIÈRE PRINCIPALE DE L'OUVRAGE LUI-MÊME.