

# LE CINÉMA

## UNE THÉORIE DE LA RESTAURATION POUR LES FILMS D'AVANT-GARDE

Avec *Futurs de l'obsolescence, essai sur la restauration du film d'artiste* (Éditions Mimésis), Enrico Camporesi<sup>1</sup> prend acte du fait que depuis une trentaine d'années, le film expérimental et le cinéma d'artiste sont non seulement programmés, vus, critiqués, expertisés mais également restaurés. Conjointement à cette dernière opération, ces œuvres suscitent des protocoles singuliers au sein même de la théorie de la restauration. Il faut préciser, d'entrée de jeu, que ce ne sont pas l'esthétique ou l'histoire du film expérimental qui forment l'armature et le sujet du livre comme dans la plupart des ouvrages antérieurs, mais bel et bien la théorie de la restauration appliquée à ce type d'œuvres.

La restauration et la transmission ne sont plus aujourd'hui de simples pratiques artisanales, elles jouissent, dans le domaine des arts, d'une légitimation certaine depuis la publication de la *Théorie de la restauration* de Cesare Brandi (1963), livre auquel l'auteur se réfère constamment, pour en signaler les avancées mais également en dépasser les enjeux en formulant ses propres réflexions sur la « reconstruction » du film expérimental et d'artiste. L'essayiste embrasse un corpus qui couvre deux décennies, de 1962 à 1982, principalement — mais pas exclusivement — au sein de la production états-unienne. 1962 est l'année où est fondée la Film-Makers' Cooperative de New York par Jonas Mekas, structure qui permet la constitution d'un véritable milieu de création et de diffusion de ce cinéma. Un cinéma qui se veut *autonome*, ni lié au cinéma industriel, ni rattaché aux arts plastiques comme l'avaient été les premières avant-gardes filmiques des années vingt.

---

1. Enrico Camporesi est responsable de la recherche et de la documentation au service de la collection des films du MNAM-Centre Pompidou.

Le tournant des années soixante et soixante-dix marque une rupture (les livres de Dominique Noguez et de P. Adams Sitney s'arrêtent à peu près à ce moment-là<sup>2</sup>) avec l'évolution de plus en plus radicale de cette production qui suscite l'égrènement d'un certain nombre d'« écoles » (film graphique, personnel, structurel). Aux démarches extrêmes du musicien Tony Conrad (*The Flicker*, 1966) et de Michael Snow (*La Région centrale*, 1971) succèdent, aux États-Unis, une production proche du cinéma essayiste avec un retour de la parole (les films de la chorégraphe Yvonne Rainer) et l'hybridation des pratiques cinématographiques avec la performance qui se rattache à l'Expanded Cinema (le *cinéma élargi*)<sup>3</sup>.

Enrico Camporesi s'exprime dans un temps qui est la posthistoire de ces stratégies de légitimation et opte pour des choix qu'on pourrait juger aléatoires. Mais l'histoire du cinéma expérimental n'est pas son propos. Parmi les deux catégories de cinéastes convoquées, il y a d'abord ceux qui relèvent du cinéma underground : Jack Smith (la figure cardinale), Barbara Rubin (réalisatrice d'un seul film achevé, *Christmas on Earth*, 1963, projeté sur deux écrans, qui en fit une figure de légende), Carolee Schneemann (auteure d'une autobiographie filmée sur divers supports et matériaux : *Fuses*, 1967 ; *Plomb Line*, 1971 ; *Kitch's Last Meal*, 1978). Ces cinéastes donnent des films fascinants par leur relation à l'inachevé, à la lacune, et par leur souci de reprendre constamment leurs films (le cas de Jack Smith est le plus révélateur) : ces « incertitudes » esthétiques sont liées aux hésitations et secousses existentielles qui marquent leurs vies respectives. L'autre « clan » concerne des cinéastes dits structurels (ou en marge de ce courant dans le cas de Bruce Conner) : Paul Sharits, Peter Kubelka, Anthony McCall, Morgan Fisher... Ce sont des créateurs qui établissent des protocoles, des partitions théoriques en vue de l'élaboration de leurs œuvres.

Contrairement à la restauration des films de fiction où l'on recherche la meilleure copie, le montage le plus fiable, les intentions de l'auteur afin de restaurer « à l'identique » l'œuvre de référence, la restauration du film d'artiste, de par son instabilité même, la polysémie de ses versions, le mélange des formats (Super 8, 16 mm, argentique, vidéo, numérique) oblige à modifier la pratique, à chercher une méthodologie d'avant-garde pour la restauration : dans ce cadre, l'œuvre et les artistes deviennent des interlocuteurs de choix.

2. Dominique Noguez, *Une renaissance du cinéma. Le cinéma « underground » américain, 1962-1969*, Méridiens / Klincksieck, Paris, 1985 ; rééd. Paris Expérimental, « Classiques de l'avant-garde », 2002 ; P. Adams Sitney, *Visionary Film : The American Avant-Garde, 1943-1973*, Oxford University Press, 1974 ; trad. de Pip Chodorov et Christian Lebrat, *Le Cinéma visionnaire : l'avant-garde américaine*, Paris Expérimental, « Classiques de l'avant-garde », 2002.

3. Cette pratique est légitimée à cette époque : Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, E.P. Dutton & Co., Inc., NY, 1970.

Il s'agit donc, dans le prolongement des études sur la restauration, d'établir d'abord le film comme texte : « Il n'est pas rare de trouver des textes qui n'accèdent jamais à la stabilité, ni à une unité ou intégralité. Par ailleurs, le cas des films inachevés, incomplets ou fragmentaires, n'est pas toujours, dans ce domaine, le produit d'accidents "extérieurs" au texte. Bien au contraire, ils s'inscrivent souvent dans des démarches poétiques programmatiques et définies. » Il faut prendre en compte, ensuite, le lieu et l'événement, et réfléchir sur la dichotomie entre image et matière. Ces œuvres ne pouvaient parvenir jusqu'à nous telles qu'elles ont été conçues, car les matériaux utilisés sont arrivés, progressivement et à tour de rôle, à l'obsolescence. *Kitch's Last Meal*, tourné en Super 8, format qui permettait la création d'images inédites et poétiquement instables, a dû d'abord être transféré en 16 millimètres puis en vidéo et en numérique, après la disparition des divers supports. En 1973, quand Anthony McCall conçoit son film-sculpture *Line Describing a Cone*, où il montre un cône de lumière matérialisé par la projection d'un faisceau lumineux dans une salle enfumée, nous sommes à une époque où le public a le droit de griller une cigarette dans les musées et les cinémas. Lorsque ce fut interdit, l'auteur dut prévoir une machine fumigène, puis finalement trouver un compromis avec une version numérique différente de l'original mais qui permet à l'œuvre d'exister tout de même. « L'activité de restauration, lorsqu'elle prend en compte le moment de la présentation, s'avère être une entreprise d'interprétation. » Enrico Camporesi termine son livre en insistant sur l'apport décisif du « curateur » qui est plus qu'un conservateur. « Le terme de "curator" en anglais prend en compte les deux activités (la conservation des œuvres aussi bien que leur exposition) mais son spectre sémantique s'amplifie encore au point d'inclure n'importe quel type d'opération qui convoque des choix d'organisation ou de sélection. »

Un exemple concret clôt ce livre indispensable qui illustre en son domaine la nécessité d'interpréter, sous peine de laisser échapper les œuvres filmiques. En 2006 et 2007, le conservateur-curateur chargé de la collection des films au Musée national d'Art moderne, Philippe-Alain Michaud, organise sous le titre *Le mouvement des images* une exposition qui mêle des films projetés sur les cimaises, des peintures et des sculptures. Cet événement a connu une fréquentation exceptionnelle. La présentation de ces films en numérique (donc forcément réinterprétés) justifie, par contre-coup, la restauration et la conservation des originaux dans le musée.