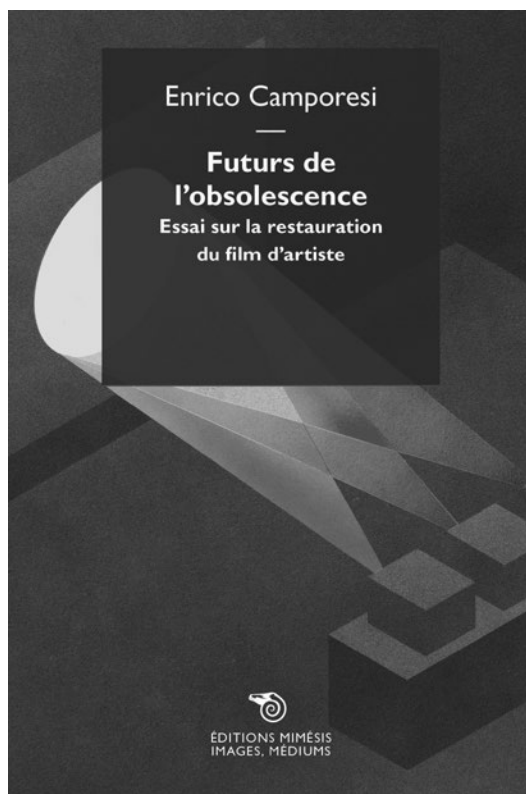


Futurs de l'obsolescence : Essai sur la restauration du film d'artiste

Cécile Dazord

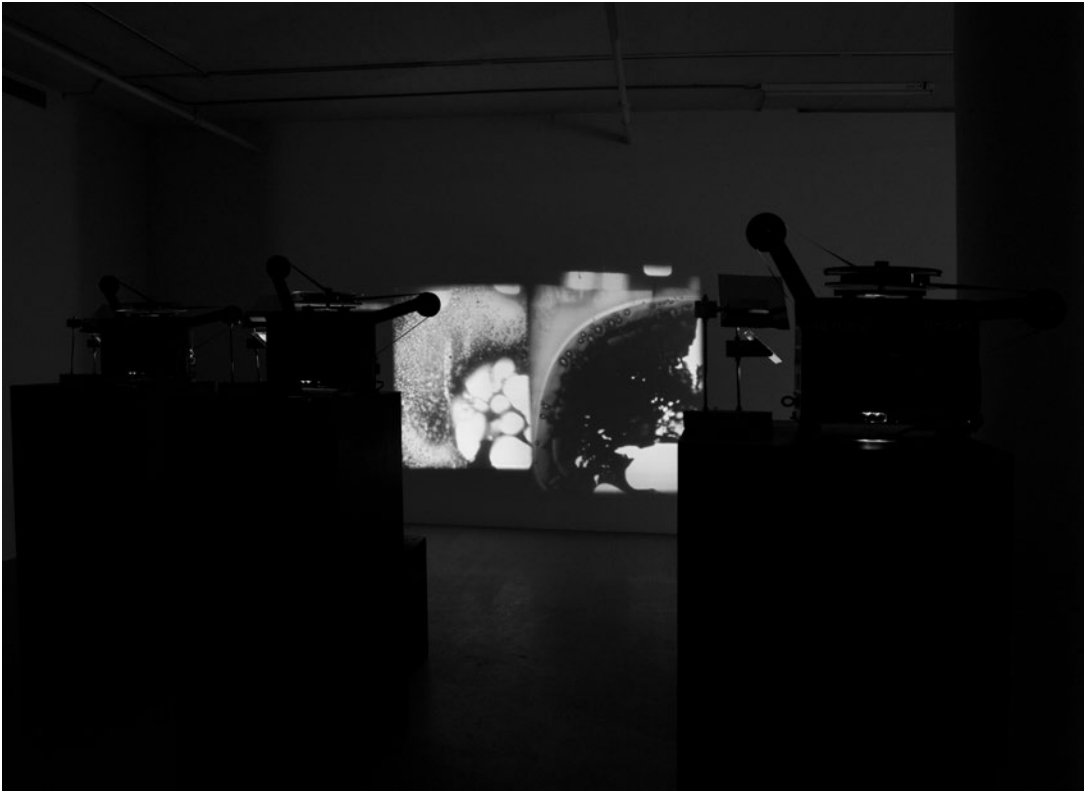
Cécile Dazord est conservatrice du patrimoine. De 2001 à 2006, elle est chargée des collections contemporaines au Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg. En 2006, elle entre au Centre de recherches et de restauration des musées de France (Paris) où elle développe un programme d'étude sur les phénomènes d'obsolescence technologique ou sur l'impact de l'évolution des techniques sur la conservation des œuvres contemporaines. En disponibilité depuis septembre 2019, elle travaille actuellement à l'édition française de *La fine dell'avanguardia* de Cesare Brandi.

S'inscrivant pleinement dans le sillage des travaux consacrés à la théorie et à la méthodologie de la restauration du cinéma dans le contexte bolognais, Enrico Camporesi reprend à son compte le double héritage de la restauration du film identifié par Michele Canossa, à savoir la philologie et la restauration des beaux-arts. Ce cadre préliminaire posé, l'auteur constate, références à l'appui (sont notamment cités : Mary Lea Bandy, «Another cinema must be saved» – 1995 et Ross Lipman, «Problems of independent film preservation» – 1996), le peu de travaux dédiés au cinéma expérimental dans une perspective de conservation et de restauration. L'objectif affiché de sa démarche est, en conséquence, l'élaboration d'un cadre méthodologique approprié pour cette filmographie qu'il considère comme occupant une place à part dans le champ du cinéma ou à la charnière entre cinéma et art contemporain. Enrico Camporesi relève et déplore le manque de dialogue entre les deux disciplines et, comme pour étayer le bien-fondé d'une coopération sur le terrain de la restauration entre cinéma et art contemporain, rappelle que tous deux sont également absents de la *Teoria del restauro* de Cesare Brandi, voire explicitement discrédités par le même auteur dans un essai moins connu (réédité en Italie en 2008 mais non traduit à ce jour) : *La fine dell'avanguardia*.



À partir de ces prémisses, l'ouvrage s'organise en quatre sections : *Le film comme texte*, *Le lieu et l'événement*, *L'image et la matière*, *Le futur n'est que l'obsolète à l'envers*.

La première section, *Le film comme texte*, reprend et décline méthodiquement un certain nombre de concepts clés empruntés à la philologie, et notamment à Umberto Eco par la théorie de la restauration du cinéma, afin de les décliner et les éprouver dans le contexte particulier du cinéma expérimental. Reprenant le distinguo classique entre original et copie ou type et occurrence, Enrico Camporesi réaffirme la position hybride tenue par le film cinématographique entre unicité et sérialité ; à quoi s'ajoute, dans le cas particulier du cinéma expérimental, défini à ce stade par l'auteur comme «le lieu par excellence de toutes les textualités instables et ouvertes» (p. 50), une dimension non normée, non standard, à la fois caractéristique et hautement problématique. L'auteur esquisse alors une typologie susceptible de rendre compte de ce qu'il désigne comme «instabilité» – plus communément nommée «variabilité» dans les champs des *media studies* ou *time-based media*,



3rd Degree (Paul Sharits, 1982), installation pour 3 projecteurs (16mm, couleur, son, durée indéfinie). Vue d'installation, Greene Naftali, New York, 23 novembre 2011 – 14 janvier 2012.

qu'il n'ignore pas et cite par ailleurs. À partir d'exemples d'œuvres complexes de Jack Smith, Carole Schneeman ou Bruce Conner, décrites avec précision et clarté (une gageure), il propose ainsi de distinguer les variantes (qui diffèrent au niveau du texte ou du contenu), les versions (au niveau du dispositif techniques) et les variations (au niveau mode de présentation) – typologie qui mène à un second distinguo en matière de conservation et de restauration entre la reconstruction (qui concerne le texte) et la reconstitution (le dispositif). L'objectif est de proposer un mode de conservation dynamique, susceptible de respecter la dimension variable des œuvres.

La section suivante, *Le lieu et l'événement*, malgré le titre qui suggère des œuvres liées à un contexte spatio-temporel donné, aborde tout autant voire plus précisément, des œuvres liées à un dispositif technique spécifique – *medium ou technology-based* – à travers des exemples précis et judicieusement choisis d'œuvres d'Anthony McCall, Morgan Fisher, Joseph Cornell, Christina Rubin. Enrico Camporesi insiste sur la nécessité de croiser différentes sources : écrits critiques sur

l'œuvre de l'artiste, informations émanant de collaborateurs, vues d'installations, contextes de présentation. On ne peut que saluer cette affirmation de la nécessité de diversifier les sources – à rebours de la tentation, souvent forte dans le domaine de la création contemporaine, de se cantonner à l'intention artistique. Plus fondamentalement, il s'agit d'affirmer que la restauration est un geste éminemment critique et non pas « uniquement technique » – ce que Brandi lui-même, du reste, énonce dès les premières pages de *Teoria del restauro*. Il y a paradoxalement, dans cet appel à transcender la technique ou à articuler critique et technique, théorie et pratique, une dichotomie persistante entre l'une et l'autre dimension qui traversent l'ensemble de l'ouvrage et empêchent en définitive de penser la restauration et, en amont, la création comme gestes non seulement critiques, mais également éminemment techniques...

La troisième section, *Image et matière*, revisite après Canosa plusieurs notions tirées de Brandi dans le contexte du film expérimental, en s'appuyant notamment sur des œuvres de Sharits et Kubelka. Enrico Camporesi reprend à

son compte la remarque de l'historien du cinéma bolognais selon laquelle la distinction entre image et matière convient parfaitement au film. Il poursuit en envisageant, à travers un entretien entre Peter Kubelka et Jean-Claude Lebensztejn autour d'*Arnulf Rainer*, à l'occasion d'une discussion sur le blanc et le silence (comme absence radicale de couleur ou de son ou, au contraire, comme manifestation irréductible, d'un bruit de fond, d'une couleur résiduelle), la notion de patine. On songe immanquablement à *Zen for film* de Nam June Paik ou *4'33* de John Cage, qui auraient permis à l'auteur de jeter la passerelle qu'il appelle de ses vœux entre arts plastiques et cinéma expérimental.

La dernière section, *Futurs de l'obsolescence*, est la moins fournie. La notion même d'obsolescence n'est pas précisément définie. Symptomatiquement, les exemples sont moins précis et moins développés.

La conclusion, eu égard au projet de doter la restauration des films expérimentaux d'un cadre théorique, est quelque peu décevante puisqu'elle renvoie purement et simplement la question de l'obsolescence dans le camp des artistes – alors même que dans la première section de l'ouvrage (p. 97) l'auteur évoquait la difficulté de concilier une approche philologique et critique avec le respect de l'intention artistique.

Le livre achevé, on ne peut manquer de s'étonner de l'absence d'état des lieux sur la formation des restaurateurs de films (le cinéma ne figurant pas à ce jour parmi les spécialités des restaurateurs du patrimoine) et de réflexion sur ce que pourrait être une formation à la restauration du film expérimental.

Plus généralement, enfin, en se cantonnant pour aborder la problématique de l'obsolescence technologique à un genre – le film expérimental – l'auteur passe à côté de la possibilité de raccrocher les problématiques inhérentes à la conservation du film, dont le cinéma expérimental ne constitue qu'un cas limite, au profond changement de paradigme induit par l'intégration croissante, tout au long du XXe siècle, dans les œuvres d'art et dans le champ patrimonial, d'objet produits industriellement et en série et produisant eux-mêmes éventuellement

un fonctionnement machinique que l'obsolescence rend difficile à maintenir. Alors que l'usure physique des matériaux constituait jusque-là le cœur de cible de la conservation restauration, les responsables de collections sont confrontés, avec ce type d'artefacts, à l'évolution des systèmes techniques et à l'arrêt de la production de certains produits qui, sans pour autant être usés ou défectueux deviennent pour ainsi dire anachroniques, n'ont plus leur place et ne fonctionnent plus dans un environnement technique renouvelé. Outre les technologies de l'image et du son, le problème se pose également, dans le champ de l'art contemporain, pour les sources lumineuses ou pour le mouvement motorisé électroifié (il suffit de songer aux œuvres produites dans le contexte de l'art optique et cinétique). Depuis les années 2000, de nombreuses initiatives ont vu le jour dans le champ de l'art contemporain, en France et ailleurs (constitution de réseaux internationaux, organisation de colloques, publications). De fait, la problématique de l'obsolescence du film gagnerait à être envisagée dans ce contexte, qu'elle ne peut que contribuer à enrichir par ailleurs.

Enrico Camporesi, *Futurs de l'obsolescence : Essai sur la Restauration du film d'artiste*. Editions Mimésis, Paris, 2018. 312p., French. Illus. ISBN: 9788869761072

en

Futurs de l'obsolescence (Futures of Obsolescence) is a publication that developed out of the author's doctoral thesis (defended in 2016 in front of Michele Canosa and Philippe Dubois). It approaches film restoration with the ambition – explicitly stated in the introduction – of developing a specific theoretical approach for the restoration of experimental film. Based on examples of individual works, the author revisits experimental cinema through the dual prism of philology and restoration theory.

es

La publicación *Futurs de l'obsolescence* (Futuros de la obsolescencia) es el resultado de la tesis doctoral de la autora defendida en 2016 bajo la dirección de Michele Canosa y Philippe Dubois. Aborda la restauración de películas con la ambición -explícita en la introducción- de desarrollar un enfoque teórico específico para la restauración de películas experimentales. A partir de ejemplos de obras concretas, la autora revisa el cine experimental a través del doble prisma de la filología y de la teoría de la restauración.