

L'OBJECTION VISUELLE

— Nicole Brenez

Nous appellerons « objection visuelle » les modes d'actualisation pratique et plastique d'un travail critique au cinéma. Issu de réflexions collectives menées dans le cadre de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, et plus particulièrement des Journées d'études organisées par Les Trois Lumières (association des doctorants et chercheurs en études cinématographiques) à l'Institut national d'histoire de l'art, ce recueil s'attache à trois des dimensions de l'objection visuelle dont l'histoire du cinéma aura manifesté l'importance et la fertilité esthétique : l'objection visuelle dans le champ de l'iconographie ; l'objection visuelle aux prises avec les déterminations matérielles d'un médium et la normalisation de ses usages ; l'objection visuelle comme mise en perspective, relativisation, voire refus des outils, moyens et postulats techniques. Indiquons à grands traits certaines des questions, des notions et des initiatives qui président aux monographies, panoramas ou études de cas composant notre ouvrage.

L'objection visuelle dans le champ de l'iconographie

Au terme d'une recherche sur le traitement du lumpenprolétariat dans l'histoire des cinémas d'avant-garde, nous concluons : « Là où le motif se raidit et se fige en évidence, là où il passe pour un donné, le cinéma en tant qu'entreprise hétéroscopique peut se mettre au travail et déceler en lui les traits d'approximation, de simplification, voire de falsification. Peut alors être considérée comme recherche critique toute entreprise visuelle ayant pour

objet de reconfigurer, voire de pulvériser un motif, c'est-à-dire, notamment, d'en observer l'installation, l'assise et le rôle dans le répertoire visuel social¹. »

Les analystes d'images de la seconde moitié du xx^e siècle ont outillé le travail critique en matière de motif grâce, notamment, à la notion de « figural », introduite dans le vocabulaire de l'esthétique fondamentale par celui qui fut peut-être le seul philosophe (au sens disciplinaire et professionnel de ce terme) à avoir pris en charge le cinéma du point de vue de sa dimension expérimentale : Jean-François Lyotard, auteur d'un texte radical, « L'Acinéma », rédigé en 1972 et paru en 1973². Retournons au contexte et aux origines de cette notion aujourd'hui usuelle. Avec Dominique Avron, Claudine Eizykman et Guy Fihman, membres d'une équipe de recherche à l'université Paris 8 de Vincennes (nommée à ses débuts, en 1969, « Centre universitaire expérimental de Vincennes »), Jean-François Lyotard cosigne un film : *L'Autre Scène* (1974, 6', nb, 16 mm), prolongement artistique de « L'Acinéma », dont on trouve trace aussi dans le pamphlet de Dominique Avron et Jean-Bernard Brunet contre la colonisation visuelle du monde par la caméra occidentale, *Yaa Boè* (1975, 12', coul., 16 mm)³. Non sans avoir rappelé qu'en anglais l'adjectif *figural* constitue un simple synonyme de *figurative*, revenons aux fondements de la notion élaborée par Lyotard : « Le figuratif n'est qu'un cas particulier du figural. [...] Le terme "figuratif" indique la possibilité de dériver l'objet pictural à partir de son modèle "réel" par une translation continue. La trace sur le tableau figuratif est une trace non-arbitraire. La figurativité est donc une propriété relative au rapport de l'objet plastique avec ce qu'il représente. Elle disparaît si le tableau n'a plus pour fonction de représenter, s'il est lui-même l'objet⁴. » Par opposition au figuratif, le figural signifie donc pour Lyotard la disposition de l'image à se réfléchir elle-même, à travailler sur

1. Nicole BRENEZ, *Traitement du lumpenprolétariat dans le cinéma d'avant-garde*, Paris, Séguier, 2006, p. 77.

2. Première publication in Dominique NOGUEZ (dir.), *Cinéma. Théorie, lectures*, numéro spécial de la *Revue d'esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973. Sur les rapports entre Lyotard et le cinéma, voir Claudine EIZYKMAN et Guy FIHMAN, « L'œil de Lyotard, de l'Acinéma au Postmoderne », in Claude AMEY, Jean-Paul OLIVE (dir.), *À partir de Jean-François Lyotard*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 119-148. Sur « L'Acinéma », voir Jean-Michel DURAFOUR, *Jean-François Lyotard. Questions au cinéma. Ce que le cinéma se figure*, PUF, « Interventions philosophiques », Paris, 2009 (à paraître).

3. Voir Dominique AVRON, « Arrivée d'une caméra en territoire animiste » (1979), et Dominique AVRON et Jean-Bernard BRUNET, « *Yaa Boè* », in Nicole BRENEZ, Christian LEBRAT, *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris/Milan, Cinémathèque française/Mazzotta, 2001, p. 343-346.

4. Jean-François LYOTARD, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 211.

ses propres composantes. De fait, le terme de « figural » résume les propositions de la théorie immanente selon leur noyau kantien initial, c'est-à-dire la critique en tant que conscience réfléchissante.

Lyotard trouve dans les écrits de Paul Klee une source pour la construction de son concept et cite cette proposition extraite de *La Pensée créatrice* (1922) : « Comme le corps humain, la figure (*Bild*) a aussi un squelette, des muscles, une peau. On peut parler d'une anatomie propre de la figure. Une figure ayant pour objet un "nu humain" doit être disposée (*gestalten*), non pas selon l'anatomie humaine, mais selon l'anatomie figurale (*bildanatomisch*⁵). » Une traduction « non-lyotardienne » du même texte de Paul Klee se présente ainsi : « Comme l'être humain, le tableau possède un squelette, des muscles et une peau. On peut parler d'une anatomie particulière au tableau. Un tableau dont le sujet est "homme nu" ne doit pas être construit selon l'anatomie humaine, mais selon l'anatomie du tableau⁶. » On voit que Lyotard transpose le terme de *Bild*, qui chez Paul Klee signifie exclusivement *tableau* et *image*, en *figure* et *figural*. Pourtant, la terminologie de Paul Klee est elle-même délibérée et rigoureuse, puisque Klee établit une équivalence entre l'organisme vivant et une organicité possible du tableau sous le terme, non pas de *Figur*, mais de *Gestalt*, qui signifie *forme*⁷. En quoi la torsion terminologique imprimée à Klee par Lyotard, qui ne se livre pas à une trahison mais à une radicalisation, importe-t-elle ?

Pour Paul Klee, l'entreprise esthétique consiste à organiser entièrement la représentation. L'œuvre s'ordonne à des modèles biologiques – la croissance des végétaux, la circulation du sang –, elle ne prend sens qu'à rendre visible la cohérence organique, non pas comme résultat, apparence finale de la créature (silhouette végétale, animale ou humaine), mais comme genèse, comme devenir, comme rythme vital. Le tableau a pour tâche de rendre compte de processus naturels, l'œil dévore et possède un estomac, l'œuvre jaillit comme du sperme. Lyotard réinterprète cet organicisme intégral en termes formalistes : l'objet du tableau n'est plus le rythme vital mais le tableau lui-même ; et la représentation n'accède à la « forme figurale » que lorsque

5. *Ibid.*, p. 411-412.

6. Paul KLEE, *La Pensée créatrice. Écrits sur l'art*, vol. 1, trad. par Jürg Spiller, Paris, Dessain et Tolra, 1980, p. 449.

7. « Figure (*Gestalt*) = être vivant. Forme (*Form*) = nature morte », note de Paul Klee, en français dans le texte, *ibid.*, p. 17.

cette réflexivité s'exacerbe en activité déconstructive. « Du surréalisme au courant abstrait lyrique américain d'après-guerre, il y a précisément le renversement de l'*image* figurale [encore thématique] en *forme* figurale, l'activité déconstructive cesse de ne s'attaquer qu'aux silhouettes visibles et d'y surimprimer des contours visionnaires, elle s'en prend à l'espace même de la mise en scène, au tracé régulateur, au ressort de l'œil⁸. » Lyotard, en quelque sorte, transpose la réflexivité kantienne en termes de déconstruction moderne (en passant, bien sûr, par le formalisme, le constructivisme et l'art analytique russes, rappelons cette belle définition du peintre Pavel Filonov : « Une œuvre d'art est tout geste de travail réalisé avec le maximum de tension du faire analytique⁹ »). La référence de Lyotard à Paul Klee permet de penser la dimension organique et, plus précisément, érotique de cette entreprise, dans la mesure où tous deux renvoient ultimement la *Bildanatomie* au travail du désir. Klee note ainsi : « L'interne infini. Jusqu'à l'énigme du noyau, jusqu'au point chargé d'énergie, une sorte de bilan de l'infini (le causal). Comparaison inspirée de la nature : la graine de semence. L'externe est fini, c'est-à-dire aboutissement des forces motrices, limite des répercussions dictées par le causal. On peut également l'appeler vrai, neutre ou réel. On peut également dire : érotique – logique. Éros – Logos¹⁰. » Lyotard, sur la base des concepts freudiens de principe de plaisir et de figurabilité, vectorise la construction réflexive pour la mettre au service d'une représentation critique du pulsionnel. La notion de « figuralité » lui permet d'articuler ses deux pôles de référence, la déconstruction formaliste et la figurabilité freudienne : « Tels sont donc les modes fondamentaux de la connivence que le désir noue avec la figuralité : transgression de l'objet, transgression de la forme, transgression de l'espace¹¹. » L'article que, deux ans après *Discours, figure*, il consacre au cinéma systématisera plus encore une telle idée : « Voilà que c'est la pellicule, les mouvements, les éclairages, les mises au point, qui vont se refuser à produire l'image reconnaissable d'une victime ou d'un modèle immobile, et prendre sur eux, sans plus le laisser au corps fantasmé, le prix de l'agitation

8. Jean-François LYOTARD, *Discours, figure*, op. cit., p. 278.

9. Pavel FILONOV, « Ideology of Analytical Art » (1930), in John E. BOWLT (ed.), *Russian Art of the Avant-Garde : Theory and Criticism 1902-1934*, New York, The Viking Press, 1976, p. 236.

10. Paul KLEE, « Histoire naturelle infinie » (1923), in *Écrits sur l'art*, vol. 2, trad. par Jürg Spiller, Paris, Dessain et Tolra, 1980, p. 149.

11. Jean-François LYOTARD, *Discours, figure*, op. cit., p. 279.

et de la dépense pulsionnelles. La pellicule (pour la peinture, la toile) se fait corps fantasmé¹². »

L'initiative figurale ne consiste pas seulement et pas fondamentalement à substituer un modèle à un autre (par exemple, passer du vitalisme au constructivisme), il ne s'agit là que d'une modalité historique possible. Le figural apparaît à la faveur d'une rupture ou d'une reconfiguration qui met en cause les réflexes acquis en matière d'organisation symbolique. Une telle reconfiguration peut intervenir en plusieurs sites : le traitement des motifs, la logique figurative, l'horizon esthétique, les fonctions mêmes de la représentation. À ce titre, l'initiative figurale est toujours réfléchissante, au sens où « toute invention est une critique » (Michel Butor¹³), mais pas nécessairement réflexive, puisque la critique ne porte pas forcément, de façon immédiate, sur ses propres composantes. Par différence avec Lyotard, qui transformait l'organicisme structurant de Klee en déconstructivisme pulsionnel, si l'on se place du point de vue du corpus cinématographique, ainsi que s'y emploient les contributeurs de ce recueil, la critique des images (au sens précisé par le « figural » de Lyotard) ne se subordonne à aucun modèle, quel qu'il soit, organique, psychique ou économique. Il faudrait envisager à cet égard, au moins en pointillés, une sortie possible de la sphère d'influence kantienne (en tant qu'elle continue de structurer notre imaginaire critique) : que l'œuvre puisse ne s'ordonner à aucune nécessité, que sa légitimité n'obéisse à aucune régulation, pas plus interne qu'externe. L'une des caractéristiques, en effet, de l'œuvre critique consiste à ne pas reconduire le monde tel qu'il est, à ne pas le proroger mais à le créer : l'œuvre occasionne une nouvelle configuration symbolique que l'ancienne ne peut reconnaître, de sorte que ce qui travaille en elle d'irrecevable nous indique à la fois les limites de l'organisation antécédente, et la déchirure ou le déplacement qu'elle y exerce. Rien n'est plus utile à l'histoire des formes que son étude, car l'œuvre critique fertilise une discontinuité d'ordre herméneutique.

Sur la base du panorama établi par Vincent Deville, « Attaquer la figuration », nous verrons d'abord comment certains auteurs d'importance majeure ont renouvelé le traitement de motifs à l'importance stratégique

12. Jean-François LYOTARD, « L'acinéma », in Dominique NOGUEZ (dir.), *Cinéma. Théorie, lectures*, op. cit. p. 367.

13. Michel BUTOR, « La critique et l'invention », in *Répertoire III*, Paris, Éditions de Minuit, 1968, p. 7.

dans l'histoire des représentations : Stan Brakhage celui de nature (analyse de Kévin Cappelli) ; John Gianvito celui d'histoire (analyse de Federico Rossin) ; Ange Leccia celui de moi (analyse de Vincent Deville). Puis, sur l'un des motifs les plus massivement traité qui soit, le corps féminin, Gloria Morano, Hélène Fleckinger, Yekhan Pinarligil décrivent d'intéressantes initiatives visuelles conduites en cinéma, en vidéo, et au moyen d'articulations avec la performance. Philippe Grandrieux, Jayce Salloum, Laura Waddington, Hamé, artistes soucieux de remonter aux déterminations de leur pratique, exposent certains des principes qui structurent leur vision critique du monde et du rôle qu'y joue le travail des images : parfois au moyen d'une phrase-éclair, à la manière de Philippe Grandrieux ; parfois au moyen d'un manifeste, diagnostic clairvoyant et remèdes visionnaires, à la manière de Hamé.

L'objection visuelle au principe de l'invention formelle

La forme générique et pourtant à ce jour peu identifiée de l'objection visuelle est bien sûr le pamphlet. Qu'il relève de la fiction, du documentaire, de l'essai, du poème ou de la chanson, qu'il procède à un travail de rétrospection critique ou s'élève dans l'urgence de la contre-information immédiate, que sa véhémence se montre lyrique ou emportée, le pamphlet visuel possède quelques caractéristiques structurantes : il réfute d'autres images ; il invente sa propre logique d'argumentation, de sorte qu'il apparaît comme un laboratoire formel du cinéma ; envers et contre tout, il sauvegarde des idéaux de vérité, vérité de la souffrance subjective et vérité des faits historiques, dont le siècle dernier a très dramatiquement et concrètement cultivé le discrédit. Le pamphlet cinématographique suppose donc d'inscrire le travail des images dans une perspective d'argumentation à vocation contestataire. D'où de nombreuses possibilités et questions esthétiques : en quoi un complexe d'images et de sons fait-il argument ? Qu'argumente-t-il ? Comment ? Que remet-il en question, en mouvement ? Dans l'économie de la démonstration, quelles sont les parts respectives de l'image et du son ? Peut-il exister des formes instituées de l'essai pamphlétaire, ou s'agit-il là d'une contradiction dans les termes ?

Parmi les chefs-d'œuvre de l'argumentation visuelle, qui souvent recourent à un carton introductif puis laissent toute la place à l'image, voire se

délestent du verbe jusqu'à se priver de titre, citons *Marseille Vieux-Port* (László Moholy-Nagy, 1929), *À propos de Nice* (Jean Vigo, 1930), *Color Cry* (Len Lye, 1953), *J'ai huit ans* (Yann Le Masson, 1961), *Prison* (Robert Lapoujade, 1962), *Pestilent City* (Peter Emanuel Goldman, 1965), *Ciné-Tract n° 1968* (Jean-Luc Godard/Gérard Fromanger, 1968), *Le Rouge* (Gérard Fromanger, 1968-1970), *Crossroads* (Bruce Conner, 1976), *Le Géant* (Michael Klier, 1984), *Kali Film* (Wilhelm et Birgit Hein, 1988) – tradition cinématographique aujourd'hui brillamment relevée par les pamphlets visuels de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi en Italie, Robert Fenz et Travis Wilkerson aux États-Unis, Antoine Page en France...

À l'opposé, certains essais se consacrent aux rapports dialectiques, parallèles, discrepantes entre le son, le mot et l'image. Outre les célèbres essais de Jean-Luc Godard, Chris Marker, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, Marcel Hanoun, Jean-Daniel Pollet, Agnès Varda, citons ceux d'Isidore Isou, Gil Wolman, Maurice Lemaître, Guy Debord, René Viénet, des groupes Cinématique et Dziga Vertov, de Christian Boltanski, Jean Eustache (pour *Odette Robert*, 1971), Gisèle et Luc Rapp-Meichler, Michel Desrois, Jayce Saloum, Bernard Cerf, Sabine Massenet, Hélène Deschamps... Le corpus est immense et remonte au moins à 1913, avec un film en montage parallèle de la coopérative anarchiste « Le Cinéma du Peuple » : *L'Hiver, plaisir des riches, souffrance des pauvres*.

Une autre solution consiste à exalter simultanément les propriétés signifiantes des trois modes d'expression et les harmoniser en un ensemble argumentatif qui équivaut à des poèmes pamphlétaires ou descriptifs aussi inventifs dans les dimensions de la sensation que dans celles de la raison. C'est le cas des chefs-d'œuvre de Santiago Alvarez (*Now, 79 printemps...*), René Vautier (en particulier *Le Glas*, 1970), Fernando Solanas (*L'Heure des brasiers*, 1967), Glauber Rocha, des Newsreel, et des Groupes Medvedkine, Pierre Clémenti, Carole Roussopoulos (un continent formel à elle seule), Bruno Muel, Omar Amiralay, Tobias Engel, Melvin Van Peebles (*Sweetback*, 1971), de *Ixe* (1980) et tous les irrésistibles petits poèmes pamphlétaires récents de Lionel Soukaz, du Video-Art Tokyo, d'Erik Gandini (*Surplus. Terrorized Into Being Consumers*, 2004), de tout l'œuvre d'Augustin Gimel, Mounir Fatmi, Zoulikha Bouabdellah. Il existe aussi des diamants solitaires, comme *Rien que les heures* (Alberto Cavalcanti, 1926), *Ali au pays des merveilles* (Djouhra Abouda et Alain Bonnamy, 1975), *Au bon peuple portugais* (Rui Simoès, 1980), *Stridura* (Ange Leccia, 1980), *Marocaine à deux dimensions* (Brahim

Bachiri, 2002), *Chic Point* (Sharif Waked, 2003)... Ce vaste corpus, audacieux, brillant et trop méconnu, porte à leur comble d'élégance les puissances démonstratives propres au cinéma.

Pour les cinéastes essayistes, tels Godard, les Straub, Pasolini ou les Meichler, les puissances du cinéma n'en finiront pas d'être explorées, approfondies, déployées. Alors, mentionnons cette ligne pure et secrète qui court tout au long de l'histoire du cinéma et travaille plus particulièrement le minimalisme de la factographie. On en trouverait l'art poétique au début de *Las Hurdes* (Buñuel, 1932), « essai cinématographique de géographie humaine ». Elle passe par *La Marche de la faim*, d'I. M. Daniel (1935), *Aubervilliers*, d'Élie Lotar (1945), *Afrique 50*, de René Vautier, *Feria*, de Marcel Hanoun (1961), *l'Essai de reconstitution des quarante-six jours qui précédèrent la mort de Françoise Guiniou*, de Christian Boltanski (1971), *La Forme d'une ville*, de Pasolini (1974), *Trop tôt, trop tard*, des Straub (1981), elle se prolonge aujourd'hui avec les films élémentaires et sériels de Sothean Nhieim, de Stratis Vouyoucas ou de Yoav Shamir, dans lesquels le cinéma se dépouille autant qu'il peut pour faire au réel l'hommage de sa complexité.

Le pamphlet transgresse aussi la division entre les trois cinémas instituée par ses meilleurs défenseurs, Octavio Getino et Fernando Solanas. Ceux-ci ont distingué le « premier cinéma », c'est-à-dire le cinéma industriel, le « deuxième cinéma », c'est-à-dire le cinéma d'auteur, simple « aile gauchisante du système, amélioration de ses produits culturels », pour promouvoir un « tiers cinéma » authentiquement révolutionnaire, un cinéma de libération, un cinéma-guérilla de destruction mais aussi de « construction d'une réalité palpitante et pleine de vie », capable de déterminer un nouveau rapport au spectateur¹⁴. On trouvera en effet des pamphlets sans concession dans le cinéma industriel, éventuellement nés d'un détournement de l'appareil de production par des cinéastes agissant à la manière de pirates de l'air détournant un avion (ce fut le cas notamment en 1997 pour *Starship Troopers*, de Paul Verhoeven), geste artistique qui réclame une grande dextérité ; ou même financés et diffusés par la télévision (ainsi *Le Profit et rien d'autre*, méditation radicale de Raoul Peck sur la mondialisation, produit en 2000 par une chaîne publique française). Dans le champ du cinéma d'auteur, certains réalisateurs

14. Fernando SOLANAS, Octavio GETINO, « Vers un troisième cinéma » (1968), reproduit in « Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde », *CinémAction*, n° 101, 4^e trimestre 2001, p. 96-114.

passèrent maîtres dans l'art de réinvestir les genres populaires par l'essai polémique : Tod Browning, Douglas Sirk, Rainer Werner Fassbinder, Nagisa Oshima, Abel Ferrara ... Tous les genres se prêtent à la subversion pamphlétaire, les plus favorables (détournements de films de commande par Georges Franju, par exemple, ou aujourd'hui le clip) comme les moins propices : que l'on pense à Koji Wakamatsu et ses Pink Movies, dont les protagonistes récitent les tracts de l'Armée rouge japonaise, ou aux films pornographiques anarchistes de Jean-Pierre Bouyxou.

Dans le champ du cinéma industriel, mentionnons quelques cas de films subversifs destinés aux adolescents, appartenant donc à ce pan stratégique du cinéma qui devrait au contraire assurer la conformation sociale la plus ajustée : *THX 1137* (1971), essai visionnaire de Georges Lucas sur la société de contrôle ; *The Anderson Tapes*, de Sidney Lumet (1971), sur le quadrillage policier de la vie quotidienne ; *Dead of Night*, de Bob Clark (1974) et *Homecoming*, de Joe Dante (2005), où les mort-vivants, fantômes devenus cannibales des soldats tombés dans les guerres impérialistes (Vietnam, Irak ...) et rapatriés sur le territoire américain, incarnent littéralement le slogan activiste « Bring the War Home » ; la trilogie des *Night / Dawn / Land of the Dead* de George Romero (1978-2005), où la figure du zombie fournit une allégorie à la souffrance des opprimés ; *They Live* (1988), pamphlet anarchiste de John Carpenter sur la société de consommation ; *Society* (1989), traité paranoïde de Brian Yuzna sur la lutte des classes ; *Battle Royale* (2000), cartographie par Kinji Fukasaku des différentes solutions politiques envisageables dans le cadre d'une dictature figurée par une île dystopique, relève contemporaine du chef-d'œuvre pessimiste de Peter Watkins, *The Gladiators* (1969) ; *Breaking News*, de Johnny To (2004), sur la collusion poussée jusqu'à l'équivalence entre police et médias. Ces films aussi radicaux politiquement qu'inventifs formellement, conçus pour être populaires, visant une efficacité dans l'espace public, de tels « blocs libérateurs¹⁵ » nous montrent quel formidable levier d'émancipation aurait pu constituer le cinéma.

Les études ici réunies pointent la pluralité des sites d'investigation critique ouverts par les artistes, remontant de façon polémique aux déterminations artistiques et historiques de leur travail. Leurs initiatives en matière d'objection visuelle commencent par questionner et contester les déterminations techniques et les fondements plastiques apparemment les plus

15. Selon l'expression du vidéaste Maxime Samel, lettre à l'auteur, 14 août 2006.

définitionnels : recherche de la stéréoscopie en régime de planéité, selon la quête permanente, conduite à l'échelle de toute une œuvre par Ken Jacobs, cette fois réfléchi sous l'égide de Paul Cézanne ; configurations multiples qui redéployent entièrement le principe même du plan, par David Pellecuer ; reconsidération des normes visuelles de la mise au point face à la massivité des initiatives en matière de flou, par Bidhan Jacobs ; reconsidération et déchaînement des rapports entre l'image et la musique dans le cinéma australien, par Adrian Martin ; propositions polémiques observées dans des cinématographies encore très méconnues, l'Argentine d'après la dictature par Gabriela Trujillo, le Mexique à l'ère du numérique par Angélica Cuevas Portilla ; invention par Angela Ricci Lucchi et Yervant Gianikian d'un rapport critique à l'archive visuelle, dont le cinéaste Sylvain George déploie et fait résonner les enjeux politiques.

L'objection visuelle comme mise en perspective des déterminations techniques

« La société E.A.T.¹⁶, présidée à New York par Billy Klüver et Robert Rauschenberg, qui se propose selon eux de “catalyser l'inévitable participation active de l'industrie, de la technologie et des arts”, et qui “assume la responsabilité du développement de la collaboration effective des artistes et des ingénieurs”, définit exactement le rôle que la société capitaliste entend faire jouer aux idées et aux formes de l'avant-garde artistique d'Occident. Le contrôle qu'elle exerce est d'autant plus grand que les techniques utilisées par les artistes sont plus complexes, et le danger auquel elle les expose devient celui d'une définitive aliénation. S'ils le savent, rien n'est perdu ; sinon, tout peut l'être, et l'art deviendra l'instrument idéologique de la répression. » Ainsi Alain Jouffroy analyse-t-il les consignes qui pèsent sur les relations entre art et technique dans son discours *L'Abolition de l'art* en septembre 1967¹⁷.

Au cours des décennies 1990 et 2000, les cinéastes ont vécu une situation singulière et passionnante : ils pouvaient puiser à volonté dans plus d'une centaine d'années de matériel argentique, vidéographique et numérique, et

16. Experiment in Art and Technology, fondée en 1966.

17. Alain JOUFFROY, *L'Abolition de l'art*, Genève, Éditions Claude Givaudan, 1968, p. 7-8.

trouvaient à leur disposition un nombre croissant d'outils pour transférer, hybrider, tresser les supports d'images. Simultanément, l'industrie technicienne démantelait des pans entiers de l'arsenal argentique et vidéographique. Symptôme d'un problème brûlant, en raison de l'accélération du *turn-over* technologique : désormais de plus en plus d'artistes refusent de subordonner leur travail aux parcs de matériel imposés. L'industrie produit des objets, mais elle produit surtout des présupposés : là où elle nous convie instamment, voire nous contraint à utiliser sans cesse les derniers outils en date, à adopter de nouveaux formats et à suivre de nouveaux standards, certains cinéastes, vidéastes et plasticiens se rebellent et pratiquent la désobéissance technique, qui devient un courant esthétique en soi. Dans la tradition croisée des lettristes (inventant les pratiques du *low tech* et surtout du *no tech* avant la lettre) et de *La Région centrale* (1970) de Michael Snow (pour lequel il faudrait avancer le terme de *single tech* : pas une machine célibataire qui serait l'œuvre même, mais une machine à utilisation unique et qui à elle seule brise les protocoles et postulats d'une discipline), les contrevenants se déroberent aux directives technologiques de multiples façons : soit en inventant leurs propres outils, soit en renouant avec des instruments anciens, soit en détournant les circuits et les consignes. À l'instar de Peter Kubelka déclarant illégitime toute projection des films Lumière par un autre appareil que leur propre caméra-projecteur, tout au long de l'histoire du cinéma des artistes ont créé non seulement leur propre parc, mais aussi leur propre logique et leur propre temporalité technique. Mélancoliques, asynchrones ou en avance, ils nous permettent dans tous les cas de relativiser, localiser et critiquer les impératifs industriels.

Prenons un exemple : la tradition française du cinéma élargi, en tant qu'elle place, déplace, redéfinit ou brise les instruments et vecteurs matériels de la création. Bien entendu, il existe d'autres pratiques et tendances dans l'histoire du cinéma élargi, mais tenons-nous-en aux objections issues d'initiatives matérielles. Il s'agit d'amplifier les propriétés du dispositif en travaillant à partir des instruments et données concrètes propres à la machinerie cinématographique et à sa complexité technique. Sans nous attarder ici sur les différentes installations inventées à la Station physiologique par Étienne-Jules Marey et ses assistants¹⁸, et qui, pourtant, programment une grande

18. Voir la magistrale monographie de Laurent MANNONI, *Étienne-Jules Marey. La mémoire de l'œil*, Paris/Milan, Cinémathèque française/Mazzotta, 1999.

part des recherches expérimentales (scientifiques aussi bien que plastiques), mentionnons quelques jalons.

1896-1900. « Le petit écran des cinémas me paraissait insuffisant pour mettre en valeur tout le parti que l'on pouvait tirer de la nouvelle invention¹⁹. » Raoul Grimoin-Sanson conçoit le Cinéorama pour l'Exposition universelle. Le public est supposé prendre place dans la nacelle d'un ballon, au centre d'un écran circulaire à 360° sur lequel dix projecteurs synchronisés envoient des images qui auront été filmées partout dans le monde (Barcelone, le désert tunisien, Nice, Paris, Bruxelles...), puis teintées en couleurs. Plus que l'effectivité d'une telle projection circulaire, contestée aujourd'hui par les historiens, importent évidemment le projet de Grimoin-Sanson et son ambition esthétique : aussitôt installé par les frères Lumière un système de projection efficace, qui allait constituer le standard en matière de production et de diffusion, naît son inverse – la recherche d'une expansion maximale en termes à la fois technologiques et quasi métaphysiques. « L'illusion de la réalité arrive à être complète ou, pour mieux dire, c'est la réalité elle-même qui se trouve ressuscitée complète et vivante autour du spectateur placé ainsi au centre même de l'action²⁰. »

1899. Georges Monca, le futur auteur de *Rigadin peintre cubiste* (1912), prend l'initiative d'insérer une projection dans un spectacle théâtral. C'est la naissance d'une longue tradition, illustrée notamment en URSS par Eisenstein, en Allemagne par Piscator et Gropius, en France par René Clair et Francis Picabia, avec *Relâche* (1924).

1930. Au cours du Bal blanc de Man Ray, fête créée pour le comte et la comtesse Pecci-Blunt, les invités viennent vêtus en blanc, et sur leurs corps dansants ainsi transformés en écrans mobiles, Man Ray et Lee Miller projettent des films colorisés de Méliès.

1951-1952. Cinq films prennent d'assaut les formes classiques, en voie de calcification accélérée : *Traité de bave et d'éternité*, d'Isidore Isou, *L'Anticoncept*, de Gil J Wolman, *Hurlements en faveur de Sade*, de Guy-Ernest Debord, *Tambours du jugement premier*, de François Dufrêne, et *Le film a-t-il déjà commencé ?*, de Maurice Lemaître. Fétichisation des rebuts et de l'envers du cinéma (Isou), *flicker* noir et blanc projeté sur un ballon-sonde (Wolman),

19. Raoul GRIMOIN-SANSON, *Le Film de ma vie*, Paris, Éditions Henry Parville, 1926, p. 88.

20. Prospectus publicitaire pour le Ballon Cinéorama, 1900, in Jacques DESLANDES et Jacques RICHARD, *Histoire comparée du cinéma*, t. II, Paris, Casterman, 1968, p. 49.

« désorganisation terroriste du discréditant²¹ » (Debord), suppression du film au profit de la séance (Brau), transformation de la séance en ce qui ne s'appelait pas encore le happening (Lemaître), on résumera leur propos grâce à une phrase des *Hurlements* de Debord : « J'ai détruit le cinéma, parce que c'était plus facile que de tuer les passants. » Sans leur énergie critique, le cinéma serait resté à jamais « l'art le plus en retard » (carton du film de Lemaître *Films imaginaires*, 1985).

Au même titre que la démultiplication ou la suppression des instruments, un autre usage s'avère immédiatement déductible du dispositif : le déplacement. Le lettrisme inscrit ses recherches dans une telle logique, Isidore Isou lui donne un nom : le « syncinéma ». Il s'agit de combiner le dispositif cinématographique avec des éléments vivants : l'auteur doit être présent, l'audience participer, le film s'interrompre... Le lettrisme opère une réintégration critique de la présence vivante dans la représentation, selon laquelle l'œuvre n'est plus le film mais la séance. La phase suivante sera le cinéma supertemporel, lorsque le film lui-même n'est plus déjà donné en amont de la séance mais que le public doit le réaliser, au moyen d'éléments ou d'indications fournis par l'auteur. Les deux premières occurrences de cinéma supertemporel eurent lieu en 1952, avec *Le Film supertemporel ou la Salle des idiots* et *Film-Débat*. Depuis, le mouvement lettriste a inventé des centaines de protocoles, qui consistent à projeter des films partout sauf sur un écran blanc, ou à organiser des séances, mais qui soient tout sauf une simple projection d'images en mouvement.

Un texte à la fois enthousiaste et burlesque de Marc'O offre la parodie des propositions lettristes au moment même de leur émergence : « Première manifestation d'un cinéma nucléaire – Diagramme, O. du cinéma », publié dans *Ion* en avril 1952 (revue lettriste dirigée par Marc'O sous son nom, Marc-Gilbert Guillaumin)²². Marc'O y suggère la réinvention (« le bouleversement ») de chacun des paramètres cinématographiques concrets, la salle, la cabine de projection, la température, l'écran, les fauteuils, l'atmosphère à l'intérieur mais aussi à l'extérieur de la salle... avec pour perspective de déplacer surtout « l'élément récepteur », autrement appelé « le spectateur en soi ». Marc'O propose donc l'invention, successivement, du cinéma-aquarium

21. Guy-Ernest DEBORD, « Prolégomènes à tout cinéma futur », *Ion*, n° 1, avril 1952, rééd. par Jean-Paul Rocher, Paris, 1999, p. 217.

22. *Ibid.*, p. 235-284.

(on place un aquarium plein de poissons entre l'écran et les spectateurs), du cinéma électoral (qui « fait intervenir le spectateur en tant que principe essentiel de mise en scène »), du cinéma travelling (les sièges voyagent en cours de projection), du cinéma nautique sportif (qui « introduit le sport en tant que premier principe de mise en scène »), du cinéma manège (salle circulaire mouvante avec huit projecteurs – où Marc'O renoue avec le grand projet de Grimoin-Sanson) ...

En ce qui concerne le dit « appareil récepteur » (le spectateur), il doit lui aussi être préparé et modifié. Sur un mode critique toujours burlesque, Marc'O énumère quelques exemples pratiques : « le spectateur saoulé ou drogué », le spectateur « brouillé par des lunettes déformantes », le spectateur dont on change les lunettes toutes les trente secondes, le spectateur au bord de l'indigestion et suspendu la tête en bas, le spectateur « excité par l'absorption d'excitants », chauffé sur un siège jusqu'à la torture, gelé sur un bloc de glace ...

On voit que de telles propositions anticipent largement sur ce que la culture contestataire des années 1960 prendra, elle, très au sérieux (de même que les surréalistes et, à leur suite, toutes les avant-gardes doctrinaires, qui avaient lu littéralement les propositions parodiques de Lautréamont, en particulier le célèbre : « La poésie doit être faite non par un mais par tous »). En ce qui concerne Marc'O, sa « chaîne de bouleversements » ne s'arrêtera plus et, à titre d'anecdote, rappelons qu'en 1967, lors de la représentation théâtrale des *Idoles* au Bilboquet, il offrira deux places gratuites à tout spectateur entrant dans la salle à moto²³.

À la fin des années 1960, les initiatives plastiques en matière de dispositif cinématographique se déchainent. Citons, parmi bien d'autres :

1968. Christian Boltanski présente *La Vie impossible de Christian Boltanski* au Ranelagh. Le public découvre des images fixes en entrant dans de larges boîtes montées sur roues, de sorte que tout bouge, sauf les images.

1968-2000. Jean-Pierre Bouyxou laisse travailler un film intitulé *Graphyty*. Il s'agit d'un film colorisé et tatoué de divers graffitis classiques (petits pendus,

23. « La prochaine pièce de Marc'O, *Les Idoles*, risque de faire grand bruit à Saint-Germain-des-Prés. D'abord parce que tous les spectateurs qui, vendredi soir, pénétreront dans le théâtre, rue Saint-Benoît, en moto, auront droit à deux places gratuites. Ensuite parce que *Les Idoles*, pièce engagée, doit constituer selon les propres termes de son auteur "la plus grande entreprise de déboulonnage d'idoles de notre époque". » (ANONYME, *Paris-Presse L'Intransigeant*, jeudi 5 mai 1966). Merci à Marc'O de nous avoir communiqué ce document.

symboles sexuels, interjections diverses du type « mort aux flics ») et modernes (« ce film n'est pas dédié à la mémoire d'André Bazin »). Film en expansion perpétuelle en même temps que *readydestroyed*, poème anarchiste, libidinal et libérateur, *Graphyty* intègre avec jubilation ses interruptions incessantes pour cause de déchirure dans le projecteur ou de descente de commando fasciste dans la salle. (Restauré en 2000, le film voit alors sa durée aléatoire – une heure à son apogée – se fixer une fois pour toutes à vingt minutes).

1971. Michel Bulteau réalise *Main Line*, onirique poème visuel sur l'héroïne, qu'admira beaucoup Henri Michaux. Au cours d'une projection, Patrick Geoffroy, le protagoniste du film, se prélève du sang au moyen d'une seringue et en asperge l'écran.

1978. Giovanni Martedi entame une série intitulée *MD* (« Matérialisme dialectique »). Le faisceau du projecteur, chargé de pellicule trouvée, est projeté sur un miroir tournant sur une perceuse électrique. Le miroir éparpille ainsi des éclats d'images partout dans l'espace tandis que la perceuse, fidèle à sa fonction, fragmente ce qu'en face d'elle le projecteur cherchait à synthétiser. On peut y voir une version violente du *Film abstrait n° 1* de Valie Export (1967-1968).

De très nombreux autres artistes explorent cette voie, autrefois considérée comme marginale et désormais dominante, depuis l'avènement des installations et environnements vidéo. Bien souvent, on s'aperçoit rétrospectivement que le devenir des arts s'est joué dans ce qui fut, au présent, vécu comme périphérique, si ce n'est ignoré comme extravagant. La proposition lettriste sur le syncinéma, qui consiste simplement à respecter la nature de dispositif hétérogène caractérisant le cinéma et à l'enrichir de multiples croisements disciplinaires, notamment avec le spectacle vivant, est aujourd'hui devenue une évidence institutionnelle. Dans les musées, désormais, on accroche les films comme des tableaux ; dans les galeries, la vidéo pétrit les films comme un matériau naturel ; dans les films eux-mêmes, les supports argentiques et numériques, les formats (8, 16, 35 mm...) et les textures s'empilent comme autant de couches et de sous-couches produisant de nouvelles textures, de nouvelles plasticités. Sur ce dernier point, certains films magistraux appartiennent autant à l'histoire de la vidéo qu'à celle du cinéma : *Sombre* (Philippe Grandrieux, 1998), *Île de beauté* et *Gold* (Ange Leccia et Dominique Gonzalez-Foerster, 1996 et 2000), *Il n'y a rien de plus inutile qu'un organe* (Augustin Gimel, 1999), *My Room le Grand Canal* (Anne-Sophie Brabant et Pierre Gerboux, 2002), *High* (Othello Vilgard, 2000), *Samourai* (Johanna

Vaude, 2002), les *Histoire(s) du Cinéma* (1988-2006) et la fin de *Éloge de l'amour* (Godard, 2001) ... Les tournages deviennent des expositions (ainsi Philippe Jacq, en 2001, invite-t-il les visiteurs du Frac des Pays de Loire à regarder le plateau de son film *Ophélie et Marat*), le film se prête à des versions installées comme à des versions projetées (Chantal Akerman, *D'Est*, 1995), une entreprise de cinéma se parachève en dispositif se dérochant à toute catégorisation (projet godardien des *Collages de France*, qui deviendra *Voyages en utopie*²⁴) ... Pendant trente ans, une œuvre a travaillé sur la ligne de crête des hybridations disciplinaires : celle de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, cinéastes, vidéastes et plasticiennes. Leurs films, installations, performances, organisés en de grands cycles apparentés bien plus à des fresques architecturales qu'à des épisodes ou chapitres (*Tétralogie corporelle*, 1975-1979, *Cycle de l'Unheimliche*, 1977-1982, *Cycle des Hermaphrodites*, 1982-1990, *Cycle de l'Ange*, toujours en cours ...), articulent l'ensemble des instruments artistiques en de subtiles configurations mises au service d'une recherche approfondie sur le corps, et plus particulièrement le corps féminin. Dans la logique de ces propositions, au tournant du millénaire, le cinéma, en perpétuelle exportation de lui-même, est devenu un échangeur disciplinaire, il a envahi les autres arts et accueille toutes les greffes plastiques. Avec le cinéma en effet, le support ne fait pas loi : des chronophotographies d'Étienne-Jules Marey aux installations multimédia de Chris Marker (en particulier *Silent Movie*, 1995), le cinématographique ne se subordonne pas plus à la projection qu'au celluloïd, mais à l'art d'organiser ou de désorganiser des composantes, au montage donc, pris en son sens le plus ample. Au début du XXI^e siècle, il y avait plus de commerce cinématographique dans *Aveugle*, de Régis Cotentin (2000), *Pulsar*, de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki (2001), ou dans les films de Tony Cokes, qui sont tous en vidéo, que dans la plupart des films projetés en argentique dans des salles commerciales. D'art impur, le cinéma est-il devenu dissolu ? S'agit-il d'un âge de platine répondant à l'âge d'or de ces années 1920 qui se terminèrent par le Bal blanc, maquette de nos fêtes d'images ? S'agit-il d'un bouquet final avant la dévoration de l'argentique par le numérique ? Le cinéma léguera-t-il plus à l'imaginaire collectif qu'une iconographie industrielle ? Peut-être léguera-t-il autant les instruments et les exemples d'un art du mouvement que certains principes du « mouvement

24. Voir Raymond BELLOUR, *L'Entre-Images*, Paris, La Différence, 1990, et *L'Entre-Images 2*, Paris, POL, 1999, ainsi que Dominique PAÏNI, *Le Temps exposé*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2002.

de l'art », selon le terme d'Eisenstein. L'œuvre des grands cinéastes, de René Vautier à Lionel Soukaz, de Jean Rouch à Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, de Robert Bresson à Christian Boltanski, permet de vérifier cette pensée de Theodor Adorno : « Le cinéma élargit le champ de l'art²⁵ ».

Dans cette perspective, les artistes Peter Tscherkassky et Jérôme Schlo-moff exposent leur conception d'un art fondé sur le minimalisme radical de leur dispositif matériel respectif, dont ils tirent des effets aussi inattendus que somptueux ; la cinéaste Johanna Vaude propose une taxinomie des initiatives en matière d'hybridation technologique ; au rebours des discours technophiles sans mémoire, le plasticien Hugo Verlinde articule les possibilités du numérique aux traditions du cinéma expérimental ; l'artiste numérique Jacques Perconte décrit sa pratique fondée sur la remise en cause des codes et des usages des langages informatiques ; Gabrielle Reiner rend compte de la persistance contemporaine des inventions stylistiques en noir et blanc, au moment de la condamnation de celui-ci par la technologie numérique ; Émilie Houssa interroge la façon dont, en Italie, des regroupements de cinéastes ont pris acte de la généralisation des petites caméras vidéo, et s'en sont servi de façon collective, organisée et réfléchie contre les médias de masse ; le cinéaste Lech Kowalski rend compte des principes qui structurent l'une des entreprises d'images contemporaines les plus radicales à tous égards, celle de l'expérience intitulée *Camera War*, conduite de septembre 2008 à septembre 2009, qui porta à son comble les puissances critiques de l'objection visuelle, puisqu'elle s'attaqua simultanément aux modes de fabrication, de production, de figuration, de narrativité, de circulation, de réception et de commentaire des images.

Un feu d'artifice final nous est offert par le plasticien, cinéaste et vidéaste Ange Leccia, dont il est question à de nombreuses reprises dans cet ouvrage, et qui intervient ici en laissant s'exprimer les images elles-mêmes. La série *Still True. Captures 1982-2009* trace un parcours éloquent dans les textures, les supports, les hybridations, les modes descriptifs et les modes de prises en charge de l'image simultanément comme vecteur, matériau et élaboration psychique. Toujours à partir de protocoles minimaux, avec, de préférence, les instruments d'enregistrement les plus simples offerts par l'époque, Ange

25. Theodor W. ADORNO, *L'Art et les Arts* (1966), trad. par Jean Lauxerois, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 73.

Leccia n'a cessé de ramener le geste artistique à sa pure nécessité affective : attester le charme incomparable et sidérant d'un corps, la puissance attractive d'une lumière, la charge sentimentale d'une chanson. Quand l'histoire collective surgit frontalement, c'est sous les auspices de la violence : *Stridura* (1980, 16 mm), *True Romance* (2004, vidéo), *Mutinerie générale* (2009, numérique), trois chefs-d'œuvre du pamphlet visuel. *Still True* signifie d'abord « toujours vrai », renvoyant par là à la dimension de souvenirs qui autorise Ange Leccia à monter puis montrer une image, puisque celle-ci ne nous parvient qu'après avoir été longuement conservée par l'artiste dans ses archives privées. Ce qui reste vrai, c'est alors le caractère intact de l'émotion qui avait déterminé l'existence même de l'image. Mais *Still True*, cela signifie aussi « vraie image fixe », par opposition à la délicieuse incertitude liée au statut immatériel des photogrammes et, pire encore, des vidéogrammes défilant en régime normal d'usage. Grâce à son exceptionnelle richesse plastique, textuelle, figurative, la sélection qu'opère *Still True* dans quatre décennies de films possède une vertu critique immédiate : elle localise *de facto* les usages courants et prescrits des instruments d'enregistrement et de diffusion analogiques – la pellicule argentique, les formats de bande magnétique, les écrans cathodiques, les outils numériques. Il ne s'agit pas d'un rapport entre usages dominants et friches plastiques inexploitées, mais de deux conceptions radicalement différentes de l'enregistrement : d'un côté, l'enregistrement usuel, qui travaille le flux et l'effacement (le magnétique et le numérique s'annoncent comme de grands désastres mémoriels) ; de l'autre, un travail qui procède par préservation (le premier réflexe consiste, non pas à montrer, mais à ranger et enfouir, donc à muer l'image en souvenir), thésaurisation, puis retrouvailles, montage et éventuellement surimpression. La rupture franche entre ces deux conceptions se manifeste le mieux dans leur rapport respectif à l'un des gestes massifs du XXI^e siècle, le transfert : là où, depuis les années 1960, le discours technophile exige le transfert des données d'un support à l'autre avec suppression systématique des sources ou encodages premiers, l'art d'Ange Leccia consiste à conserver, surimprimer et fertiliser mutuellement les spécificités des supports, outils et stylistiques d'enregistrement et de diffusion. À ce titre, *Perfect Day* (2008) constitue un monument, dans tous les sens de ce terme, à commencer par celui de « document », le *Denkmal* cher à Hans Tietze²⁶.

26. Hans TIETZE, *Die Methode der Kunstgeschichte* (« Méthode pour l'histoire de l'art »), Leipzig, Verlag von E.A. Seeman, 1913.

D'une méthode à l'autre, il s'agit de rien moins que du rapport au temps, à l'histoire et à l'existence, qui se marque donc chez Ange Leccia, au rebours des logiques industrielles de la disparition, par un ensemble de pratiques de la fidélité.

À l'automne 1970, à Londres, paraissait le n° 2 de la revue *Afterimage*, intitulé « Avant Garde Film ». C'est avec cette initiative que souhaite renouer et dialoguer la nôtre, c'est en fonction d'elle que nous avons conçu les chapitres de ce recueil collectif, pour souligner le caractère aujourd'hui structurant de la diversité des gestes artistiques et la problématisation générale de la question du film, au sens, tout à la fois, du subjectile argentique et vidéographique, et du dispositif-cinéma qui informe les instruments numériques. Au sommaire du numéro d'*Afterimage* se côtoyaient les réflexions de cinéastes et d'historiens. Les études sur Philippe Garrel ou Andy Warhol, les textes des analystes P. Adams Sitney ou Simon Hartog alternaient avec les contributions des cinéastes Ken Jacobs et Stephen Dwoskin, qui depuis n'ont cessé d'inventer le cinéma, la vidéo et l'installation, et que nous retrouvons ici même. Dirigée par Simon Field et Peter Sainsbury, la revue *Afterimage* était produite par un poète simultanément cinéaste et romancier, dont l'œuvre exceptionnelle traverse les formes et les disciplines, dont l'énergie critique et l'intuition historique actualisent toujours les valeurs au nom de quoi un artiste peut exister et lutter contre la domination et le renoncement. Cet artiste longtemps oublié et depuis 2006 célébré partout dans le monde, grâce à l'initiative des historiens et programmeurs Paul Cronin (au Royaume-Uni) et Michael Chaiken (aux États-Unis), est Peter Whitehead, magistral inventeur, coauteur d'un film, *Daddy*, avec Niki de Saint Phalle (1973), explorateur désormais du numérique et des ressources créatives offertes par l'existence des réseaux électroniques. À lui la parole, à lui l'image, à lui le commencement.

— **Nicole Brenez**

*Maître de conférences à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne,
programmatrice à la Cinémathèque française.*