

PRATIQUES DE L'OBSOLESCENCE

CONTROVERSE 1 : L'OBSOLESCENCE ET LA SPÉCIFICITÉ DU MÉDIUM

« Pas de système sans résidus. »⁵⁴

L'obsolescence désigne en général le fait pour un objet de tomber en désuétude, d'être soumis à une péremption et un vieillissement lui faisant perdre toute valeur. On indique par là une évolution conduisant à la disparition ou à la dépréciation d'un objet souvent dues au progrès technique. Nous souhaiterions l'attacher à des pratiques artistiques contemporaines qui, bien que diverses, procèdent selon une logique d'inversion du continuum historique, mettant au centre de leurs démarches des objets ou des événements « déclassés » de l'histoire et leur offrant ainsi une « seconde vie ». Là où l'obsolescence désigne ordinairement l'invalidation historique, nous l'utiliserons ici comme un outil de relance et de requalification.

Les objets artistiques retenus dans cette seconde partie sont les produits d'un double mouvement : celui d'une « enquête technique » et d'une « enquête rétroactive ». Ce que l'on qualifie d'enquête technique concerne l'usage que font certains artistes contemporains d'un médium obsolète : dans notre cas le film Super-8, la caméra 16 mm, ou encore l'usage de pellicules des premiers temps du cinéma, médiums analogiques qui, à l'ère du numérique, subissent une importante mise à l'écart. L'usage qu'en font les artistes est cependant un usage « avisé » : il ne s'agit pas pour eux d'un geste gratuit mais bien nécessaire, qui dénote un intérêt éclairé pour ces technologies disparaissantes, leur histoire, leur modalités de fonctionnement. Dans leur cas, la technique correspond à l'engagement d'une conscience réfléchie sur l'image.

L'« enquête rétroactive » qu'ils mènent par ailleurs se concentre sur un certain type de récits, d'objets ou d'événements appartenant au passé et autour desquels ils orchestrent un « retour en images ». Ce retour peut prendre différentes formes, mais

54. Theodor W. Adorno, « Réflexions sur Kafka », in *Prismes. Critique de la culture et société*, Paris, Payot, 1986, p.227.

on peut établir qu'il s'agit à chaque fois d'extraire d'une surface historique entendue comme homogène des éléments récalcitrants ou oubliés.

Ce que l'on nommera dans cette partie « pratiques de l'obsolescence » cherche à désigner le mouvement double inscrit dans ces démarches, à savoir l'usage d'une technique désuète et la mise à l'étude de contenus historiquement paradoxaux. Comment penser cette adéquation entre « la forme » et « le fond » qui aboutit à une requalification de l'un et l'autre aspect ? Le retour en arrière qui est amorcé dans ces objets, et qui se joue bien à deux niveaux, produit en dernière instance une relance positive et critique qui combat activement l'idée de « progrès de l'histoire » : comment remettre en circulation ce qui s'offre à nos regards comme des résidus⁵⁵ ? Les « pratiques obsolescentes » pourraient ainsi se comprendre comme la prise en charge, par des artistes, des aspérités réprimées du réel. La logique de l'inversion prend ici un tour pragmatique, puisqu'il s'agit de donner forme à des objets paradoxaux dont la condamnation semble avoir déjà été formulée. Entre des « manières de faire » (l'enquête technique) et des remises en récit (enquêtes rétroactives) se déploie une ligne historique alternative, moins axée sur l'avancée de l'histoire que sur ses permanents effets de récursivité. L'obsolescence permettrait ainsi d'ouvrir une brèche dans les récits historiques, dans les modèles de pensée et dans les hiérarchies culturelles, une brèche logée en l'occurrence dans des modes de fabrication des images. En insistant sur la sédimentation et la stratification, plutôt que sur la hiérarchisation, les artistes offrent une vision de l'archive qui, mise au travail dans le présent, gagne en effectivité. Dans le mouvement dialectique fragile que pointe l'archive (ce qui est voué à disparaître / ce qui résiste à la disparition), l'obsolescence s'arrime au second terme, déployant un espace de résistance (technique et narratif) au sein de l'art contemporain.

« *This essay is about looking back* »⁵⁶

Dans le cadre de l'histoire de l'art, la question de l'obsolescence s'inscrit dans le vaste débat, impossible à rendre dans sa totalité, qui a occupé la critique d'art américaine

55. Ce type de questionnement se rattache à un héritage critique précis, celui de Walter Benjamin et d'Aby Warburg, tel que Georges Didi-Huberman a pu le mettre en lumière. On songe ici à l'expression de « réalité négative » : « [...] cela même qui, dans une culture, apparaît comme un rebut, chose hors d'âge ou hors d'usage », in *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2002, p.59. Ce sont ces « réalités négatives » qui nous intéressent.

56. Rosalind Krauss, « Reinventing the Medium », in *Critical Inquiry*, n°25, Hiver 1999, p.289.

depuis les années 1970 lorsque celle-ci a dû prendre le relais de Clement Greenberg. La revue *October* dans son ensemble s'est affirmée comme l'espace d'une discussion ininterrompue avec le théoricien du modernisme. Au sein des différents points de discussion alors entamés, l'un d'entre eux semble pour nous primordial, puisque c'est à travers lui que la question de l'obsolescence refait surface, comme on le verra plus loin, en 2002: il s'agit bien entendu du *médium*. Point focal de la distinction entre modernisme et postmodernisme, la prise en charge de sa définition dans le champ de l'art correspond à l'établissement par ce dernier d'un vaste espace de controverses, dont il nous semble que l'obsolescence pourrait incarner le dernier avatar. Dans les deux grands récits-phares du XX^e siècle, le modernisme et le postmodernisme, la question du médium se lit finalement moins comme un point de rupture que comme un outil de relance des questions essentielles qui traversent la critique d'art au XX^e siècle. En ce sens, elle est déjà étroitement liée à la façon dont on cherchera à rendre compte, dans ce travail, de l'obsolescence: une remise en circulation de récits – et donc de techniques, promis à la disparition.

Depuis 1979, Rosalind Krauss a proposé différents récits de la façon dont il était possible de théoriser le passage du modernisme au postmodernisme. Malgré les difficultés qu'elle soulève⁵⁷, la question du médium figure en bonne place dans ces textes qui explicitent la rupture historique en question. Il est à chaque fois question des modalités d'émancipation dont ont fait preuve les artistes, à différents moments de l'histoire, pour se dégager des idées de spécificité du médium, telle qu'elle est définie dès le début du XX^e siècle: une spécificité attachée à une essence propre de l'art et désengagée de tout ce qui pouvait se produire à l'extérieur de ce cadre qui en assurait la légitimité. Dès lors, l'histoire de la construction postmoderne pourrait se lire comme une entreprise d'accompagnement d'un phénomène « perversif »: celui de la pénétration progressive d'une extériorité dans l'art⁵⁸. Les termes de Rosalind Krauss sont clairs à cet égard: « champ élargi », « logique disruptive », hétérogénéité des supports, déracinement, hybridation... À travers l'étude de pratiques artistiques

57. La théoricienne ne dit-elle pas dans l'introduction de son ouvrage *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*: « Au début, je pensais pouvoir tout simplement tirer un trait sur le mot 'médium', l'enterrer comme tant de déchets critiques toxiques, et m'en détourner pour pénétrer un monde de liberté lexicale. Le 'médium' semblait trop contaminé, trop idéologique, trop dogmatique, trop chargé discursivement. », New York, Thames & Hudson, 1999, p.5. Ma traduction.

58. Cet argument est également développé par Rosalind Krauss lorsqu'elle évoque les liens entre la « post-medium condition » et le post-structuralisme, *Idem.*, p.32.

précises, la théoricienne a finalement proposé l'idée de « post-medium condition » pour définir la période actuelle, qui aurait pour prémisse les années 1960 et 1970.

L'analyse du médium dans la seconde partie du XX^e siècle ferait ainsi office de symptôme. Puisque ce dernier est censé garantir, à la fois à la production artistique et à la réception critique, un socle commun de discussion à partir de la reconnaissance de données et de conventions communes, sa mise en question à partir des années 1960 reflète effectivement un mouvement d'affranchissement commun aux artistes et aux théoriciens de l'art. Il semble bien qu'à partir de cette époque la frontière entre critique et production artistique se soit faite plus mince. Rosalind Krauss le souligne à juste titre : l'art conceptuel aura de ce point de vue signé la fin des lignes de démarcation. L'art est depuis lors un espace de mise en équivalence du régime artistique et du discours critique.

L'entreprise de Rosalind Krauss, notamment dans son ouvrage *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition* (1999), vise cependant à rétablir un champ discursif capable d'adresser la question du médium depuis les années 1960 jusqu'à la période actuelle. Pour contrer une vision de l'art qui choisirait de lire son évolution sur le mode de l'hybridation généralisée, l'auteur explore les voies d'une « spécificité différentielle », permettant de relancer l'idée de médium depuis sa « réinvention » par certains artistes (tels que Marcel Broodthaers, James Coleman ou William Kentridge). Une spécificité dès lors décrite selon le régime de l'agrégatif. Ce que Rosalind Krauss nomme « condition différentielle » s'attache à prendre acte d'une non-convergence entre l'œuvre et son support, insistant sur la donnée « non réductiviste » et non moderniste du problème. La différenciation permettrait de se détacher de toute entreprise normative. Pour interpréter selon elle cette ère post-médium, il « suffit » de prendre acte de la diversité des pratiques, des différences mises en œuvre dans le recours aux supports, de façon à affiner les positions modernistes. Il s'agit donc d'ouvrir le discours critique à un élargissement des pratiques décelé depuis la fin des années 1960. Plutôt qu'une économie « mixte », celle de l'hybridation et du mélange indistinct, chercher plutôt à faire apparaître les différences et les nuances – les complexités.

Que faire de cette ultime « mise en récit » de l'idée de médium ? Ainsi que Rosalind Krauss l'avait diagnostiqué dans un essai bien antérieur à cet ouvrage, consacré à la grille dans l'art moderne, ce dernier pourrait être défini par sa « volonté de silence

[...] son hostilité envers la littérature, le récit, et le discours»⁵⁹. La postmodernité se définirait, dans un esprit de rupture, comme potentiel réagencement des discours et des récits – ce que, pour nous, figure l'idée d'obsolescence. Il nous apparaît que les «lignes différentielles» établies par Rosalind Krauss ont pour but d'établir des points de vue, au sein de l'histoire de l'art: des moments, des figures, des pratiques qui permettront tout simplement de «faire l'histoire» au sens propre. L'obsolescence nous semble être l'un de ces points de vue en ce qu'elle incarne un point de résistance temporelle⁶⁰: profondément liée à l'idée d'une pratique – au sens technique du terme, elle est le résidu d'expériences antérieures que l'on tente de remettre en scène. En ce sens, elle est un pur opérateur – à la fois technique et rétrospectif – de récit.

Remise en jeu par l'art contemporain

En 2002, la revue *October* décidait, pour son centième numéro, de consacrer ce dernier à la notion d'obsolescence. Par le biais d'un questionnaire adressé à un nombre important d'artistes internationaux, il s'agissait de creuser une question régulièrement traitée par les fondateurs de la revue. En donnant la parole à des artistes, *October* ne choisissait pas de leur laisser le monopole d'une réponse, mais bien au contraire d'élargir un débat, d'exposer les multiples ramifications d'une notion qui se confond avec la façon dont il s'agit de concevoir les pratiques artistiques et leur recours à la technique. En partant du principe benjaminien que l'expérience de l'obsolescence dégage un potentiel libérateur, offrant un point de vue extérieur à la marche totalisante des techniques et de leur évolution, la revue proposait une expérience critique proche de ce que l'étude de cette notion convoque quasi naturellement: une façon de déplacer les lignes de forces traditionnelles qui fondent l'esthétique et l'histoire de l'art. Un déplacement qui engage tout autant les récits historiques que les pratiques

59. Rosalind Krauss, «Grilles», in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p.93.

60. Tous les textes de Rosalind Krauss qui portent sur la question du médium, et donc sur l'obsolescence, sont tributaires des réflexions benjaminienes. Dans l'attention que Walter Benjamin portait aux technologies naissantes et à leur rapide déclin, l'obsolescence apparaît comme un moment de libération, par lequel l'objet échappe enfin aux lois de production. Le pouvoir rédempteur que Walter Benjamin confère à l'obsolescence explique l'archéologie rétrospective que ses textes engagent et sur laquelle les dernières pages de ce chapitre reviennent. Dans son ouvrage sur Walter Benjamin, Catherine Perret écrit: «Le phénomène originaire est caractérisé par son obsolescence, marqué par la trace visible de son historicité. Et comme s'il tirait de sa ruine même la puissance de son attrait, la faculté de pouvoir à nouveau être investi, de pouvoir à nouveau signifier, il s'incarne dans des formes mortes et pourtant vivantes, surannées et pourtant belles», in *Walter Benjamin. Sans destin*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007, p.57. C'est cette capacité de «pouvoir à nouveau signifier» qui retient ici notre attention.

artistiques et qui, dans le nouveau parcours qu'il amorce, établit un « site de résistance » critique.

La question de l'obsolescence se pose de façon évidente face aux installations filmiques qui prennent pour objet le cinéma des premiers temps⁶¹. Si l'usage de pellicules 16 mm ou Super-8 signale également l'intérêt des artistes pour les techniques obsolètes, l'usage de « films trouvés » demeure un exemple désormais canonique de cette question. Héritières des théories que l'on vient d'esquisser, les œuvres et les artistes récents qui partagent cet intérêt pour les technologies obsolètes partagent aussi des « manières de faire » et une volonté de faire émerger les coulisses des objets filmiques qu'ils travaillent. Ces deux axes de recherche – historique et technique – permettent d'envisager une lecture de ces pièces qui échappe à la visée nostalgique dans laquelle on a parfois cherché à les cantonner. L'archive à laquelle il sera fait allusion est une archive « active », « avisée », pensante. Les « pratiques obsolètes » contemporaines correspondent à des gestes spécifiques d'archivage de matériaux, et donc de contenus, passés, qu'il s'agit de remettre en scène.

En mettant au cœur de leurs pratiques des pellicules de films primitifs ou en faisant usage du 16 mm ou du Super-8, les artistes pourraient donner le sentiment de réactiver la piste d'une spécificité du médium que l'on croyait oubliée, ou du moins atténuée. Comment prolonger les avancées théoriques formulées entre autres par Rosalind Krauss dont nous venons de rendre compte ?

Il semble dans un premier temps que les artistes, à partir de l'intérêt technique qui les guide vers ces pratiques révolues, travaillent activement à les « contextualiser ». S'il faut bien en effet reconnaître la présence proliférante de projecteurs 16 ou 35 mm dans les espaces d'exposition, les dispositifs conçus par les artistes ne se limitent pas à la seule exposition d'une pellicule. Il s'agit pour eux d'engager un travail archéologique qui empêcherait justement de ne voir dans leur démarche qu'une simple réexposition. L'enquête en question, qui se situe bien souvent en amont de l'œuvre finie, entreprend de cerner et de documenter une époque, un événement, un lieu rendu saillant par le film trouvé ou travaillé. Ce travail « d'augmentation » informe et sculpte le matériel premier, il correspond à l'exposition des conditions de lisibilité et d'historicisation de l'objet comme du médium choisi. Cette simple idée s'oppose

61. On citera ici le travail de Fiona Tan, de Stan Douglas, de Gustav Deutsch...

déjà à la vision essentialiste d'un Greenberg : le cinéma ne serait pas un absolu situé hors du temps mais permettrait d'assembler des matériaux hétérogènes historiquement contingents. Les textes de Rosalind Krauss que nous avons mentionnés témoignent de cet éloignement de la thèse essentialiste. Sa démarche n'insiste cependant pas assez sur l'incroyable capacité du médium filmique à se transformer au cours du temps, à s'attacher à de nouveaux territoires, une mobilité qui oblige aussi à modifier nos réflexes critiques. *A Voyage on the North Sea* traite d'artistes qui, selon l'auteur, réinventent ou réarticulent l'idée de médium. Nous aimerions déplacer légèrement la question. Dans le cas des installations qui nous intéressent, le médium ne correspond plus à l'épineuse énigme du lien entre une œuvre et son support ou encore à celle d'une « spécificité différentielle ». En dépliant, comme on le verra plus loin, le support filmique, les artistes procèdent effectivement à l'éviction de l'autonomie moderniste. Le « dehors » du support devient la seule trame à partir de laquelle de nouveaux récits sont produits ou générés. Ce décentrage correspond à un déplacement important que le discours critique doit réussir à prendre en compte : le dispositif de l'installation est le lieu d'une mise en rapport des temporalités. Machine à remonter le temps, l'installation ne travaille pas seulement à mettre en péril l'autonomie du médium, elle fait le récit de cette délinéarisation. Histoire des techniques, contexte historique : les installations construites autour du film sont cumulatives. Le retour en arrière et en images orchestré par ces œuvres est bien l'outil d'un affranchissement critique.

Comment caractériser la période actuelle qui opère indubitablement un retour au médium, tout en s'en émancipant malgré tout ? Il faudrait aujourd'hui comprendre le médium comme un objet transportable, communicable, exportable. L'installation filmique se présente dès lors comme un champ d'application dans lequel les informations contenues par l'objet filmique lui-même sont mises à plat. Désormais récepteur, conservateur et émetteur d'informations, celui-ci peut être compris comme une structure situable historiquement puis soumise à un certain nombre de transformations. Dans le geste artistique qui vise à réutiliser une pellicule du cinéma des premiers temps se logerait ainsi un espace de dialogue complexe entre ce tissu historique initial et sa remise en circulation par les artistes. Ceux-ci « travaillent » au sens propre la pellicule (remontage, travail de conservation, « mise en installation ») : un ensemble de gestes qui procèdent de la sélection, du choix, de la séparation. Puis ils en font « l'archéologie » : rétablissent un contexte de production, de réception. Font

remonter à la surface des récits oubliés. L'installation – source d'inscription de ces différentes manipulations – devient dès lors un « site mobile » dans lequel il n'est pas certain que la question du médium soit toujours aussi centrale. Si la notion d'obsolescence nous semble pouvoir, non pas remplacer, mais nuancer celle-ci, c'est parce, comme nous avons tenté de le montrer, dans ces différents mouvements de transformation et de conservation se joue une opération de décentrage, d'interaction. Le médium filmique n'est pas la seule donnée sur laquelle il nous soit donné de réfléchir : il nous faut désormais intégrer la somme entière des opérations d'archivage que contiennent les installations en question. Il y a désormais plusieurs centres. Face à ces objets a priori reconducteurs de la prégnance du médium dans l'art contemporain, une réaction spontanée se contenterait d'analyser la recherche du point fixe, historiquement repérable, que serait le film initial. Or le travail d'archivage nous en détourne. Mené par des artistes qui ne se contentent pas de situer dans le temps un point d'origine (le film comme support), il définit au contraire ici un champ d'expérience dans lequel on ne doit pas chercher à établir de référence originelle toute puissante. Ce que le travail à partir du médium filmique semble établir, c'est une mise en mouvement qui

« élabore un type de pensée dé-centrée, [...] où l'essentiel n'est pas de se frayer un chemin vers un ancrage supposé, et toujours présupposé, quel qu'il soit, mais de se poser la question du chemin lui-même, du transfert et du transport. »⁶²

Questions de transfert et de transport : en un sens, les deux œuvres étudiées dans les pages qui suivent, celle de Tacita Dean et celle de Matthew Buckingham se confrontent à une matérialité, celle de la pellicule, dont il faut effectivement admettre les transformations passées et à venir. Chez Matthew Buckingham, la pellicule filmique est soumise à un geste d'expertise quasi-historiographique : en mettant la main sur un ensemble de films réalisés dans les années 1920, l'artiste orchestre un véritable travail de reconstitution. Qui est l'auteur de ces films ? Comment les restaurer ? Dans quel contexte historique, sociologique ont-ils été réalisés ? Autant de questions que le récit de la voix-off prend en charge, pour mieux démonter l'attendu narratif : l'enquête piétine plus qu'elle ne délivre de clés de lecture. Le mystère qui

62. Michel Serres, *Hermès II. L'Interférence*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p.144-145.

entoure ces objets demeurera entier. L'installation de Matthew Buckingham choisit de travailler avec cette part d'opacité qui est inhérente au médium filmique, comme à l'idée même d'enquête ou de recherche. L'obsolescence n'est cependant pas traitée avec une résignation nostalgique mais au contraire comme le moteur véritable du travail artistique : c'est elle qui irrigue la recherche autant que le rendu final. De son côté, Tacita Dean se confronte peut-être encore plus directement à la disparition du médium filmique. *Kodak* est réalisé dans l'usine du même nom située en France, juste avant la fermeture de celle-ci. Comment faire face à la mort programmée de l'analogique, par ailleurs seul support utilisé par l'artiste pour réaliser ses propres films ? Dans un geste qui tente de ressusciter ce qui semble a priori perdu, c'est toute sa pratique que Tacita Dean met en suspend dans *Kodak*. Les deux œuvres associées dans cette seconde partie de chapitre partagent ainsi une posture de résistance : face au temps dans le cas de Matthew Buckingham, face aux développements technologiques dans celui de Tacita Dean. De façon très différente, chaque projet invite les artistes à réfléchir leur propre pratique, voire leur propre croyance dans le médium filmique. L'obsolescence intervient ainsi comme le moyen de faire face à une réalité mais de proposer, déjà, la relance plastique ou historiographique capable de palier à ce qui se pose d'abord comme la fin d'une histoire.

I. B. 1. EXPERTISER LE CINÉMA DES PREMIERS TEMPS : MATTHEW BUCKINGHAM,
SITUATION LEADING TO A STORY, 1999

« Un soir, en sortant du *Weaverly Cinema* à New York, je remontais la sixième avenue et tournais à droite dans la huitième rue. Juste au croisement avec la cinquième avenue, en face d'un parking ouvert toute la nuit, je remarquais une petite boîte sur le trottoir à côté de débris. Elle contenait quatre pellicules 16 mm. Je ramassais la boîte et l'emmenais chez moi. À l'intérieur, chaque film était marqué au feutre d'un simple mot : 'Jardin', 'Pérou', 'Garage' et 'Guadalajara'... »⁶³

Les premiers mots de la voix-off nous l'indiquent : *Situation Leading to a Story* a été réalisé par Matthew Buckingham à partir de films 16 mm trouvés dans la rue à New York, et dont le remontage a donné lieu à une installation⁶⁴. La structure visuelle du film est aisée à décrire, il s'agit du bout à bout des quatre pellicules 16 mm silencieuses et dont chacune porte un titre : « Garden », « Peru », « Garage » et « Guadalajara ». La première est filmée dans le jardin d'une maison bourgeoise en 1926 dans le New Jersey. Les différents membres de la famille vaquent à des occupations diverses : tir à l'arc, golf, sortie de voiture, pose devant la caméra, femmes au jardin. La seconde pellicule, « Peru », qui date de 1924, est tournée de façon plus professionnelle. Elle comporte quelques cartons, dont un titre : « Building a cable tramway in the Andes mountains ». À l'image : sommets enneigés, mules que l'on dresse, que l'on charge de bois, paysans péruviens, lamas, immense chantier, béton que l'on fait couler, tours que l'on construit. La troisième pellicule, datée de 1933, revient au *home movie*. On y voit la construction d'un garage dans le jardin de la maison de famille, celle aperçue dans le premier film. La dernière pellicule, que Matthew Buckingham n'est pas parvenu à dater, comporte quelques plans tournés lors d'une corrida.

Si les images du film se limitent à une « simple » reprise des images originales, la voix-off déroule un récit complexe, mélange de digressions et de contenus informatifs, rendant compte de l'enquête réalisée par l'artiste au sujet de ces pellicules trouvées.

63. Extrait de la voix-off. Il s'agira à chaque fois de ma traduction.

64. Le critique Mark Godfrey donne une description de l'installation elle-même : « Le spectateur entre dans une première salle recouverte de moquette. Il s'attend à voir un film, mais il se trouve face à deux haut-parleurs et à un projecteur, qui pointe, à travers un trou dans le mur, vers un autre espace. La bande sonore est audible depuis cette première pièce, mais pour voir l'image, le spectateur doit se déplacer, longer un mur, trouver une autre porte d'entrée, et pénétrer dans un second espace recouvert de moquette. Une fois dedans, il / elle peut voir le film, émis par le projecteur et occupant le coin inférieur de la paroi du fond. », « The Artist as Historian », in *October*, n°120, Printemps 2007, p.158. Ma traduction.

Une voix-off qui commente ce que l'artiste découvre, mais qui ne peut être entendue selon les critères classiques du documentaire : s'il s'agit bien de mener une démarche d'investigation, celle-ci demeure « empêchée » et ralentie par le mystère que contiennent de porter les images. *Situation Leading to a Story* nous confie bien une histoire mais le film et son installation affirment une sorte de négativité : les images du cinéma des premiers temps résistent à leur « documentarisation ». La voix-off est d'ailleurs l'appareil de cette infortune, assumant intégralement les manques et les incertitudes de la recherche que mène l'artiste. Matthew Buckingham met en scène un principe de non-réconciliation des temporalités. La modalité de l'enquête n'est donc pas à entendre comme un processus téléologique. Sa mise en scène et en récit, à ce point « coupée » des images – jamais la voix-off ne commente au bon moment ce que l'on voit à l'image – témoignent d'une unité définitivement passée. La pratique de l'obsolescence se loge pour nous à ce point critique : le fait de remettre en scène des pellicules trouvées expose une forme d'historicité amnésique :

« J'essaie de trouver des connections entre les quatre films. Je me demande s'ils sont liés les uns aux autres par les personnes qui y sont filmées. Ma tentative pour apprendre le français à l'école fut plus ou moins un échec. Cependant, certains mots du vocabulaire me sont restés. *Maintenant* est l'un d'entre eux. Il est dérivé du latin *manu tenere*, supporter ou maintenir, qui vient de *manus*, la main et *tenere*, tenir. *Maintenant* : tenir dans la main. Je me demande de qui il s'agit. Celui qui tenait la camera à l'époque, dans le film, enregistrant le moment présent. »⁶⁵

Il n'est sans doute pas anodin que le film de Matthew Buckingham soit placé sous le signe de l'accident. Depuis la découverte des films dans une poubelle de New York jusqu'à la façon dont l'enquête est menée, le spectateur ne peut retenir de l'ensemble du récit qu'une sorte de linéarité constamment troublée par le hasard et l'inachèvement. Aucune nécessité ne conduit la narration. Une brisure interne à la voix-off l'empêche d'advenir à une juste conjonction avec l'image. Cette brisure est fidèle à ce qui a conduit le processus de réalisation de l'œuvre, à savoir l'enquête comme propension à l'erreur. L'accident et le hasard qui la conduisent inversent ainsi ses modalités courantes et conduisent à une lecture renversée de l'histoire. Le matériel filmique trouvé ne peut être à l'origine d'une enquête « réussie ». En faisant du désarroi le moteur de son récit, l'artiste impose au film et à sa « reconstitution »

65. Extrait de la voix-off.

une économie négative, incapable de maintenir l'intégrité du « fini » ou du « réalisé ». Et si un récit des origines, celles qui pourraient être constituées par des réservoirs d'images, devait se faire jour dans le travail d'autopsie oblique que propose Buckingham, c'est celui d'une origine rendue définitivement opaque.

Enquête technique, la « leçon de choses »

L'entreprise de Matthew Buckingham dans *Situation Leading to a Story* s'apparente à une sorte d'enquête technique menée à partir des images. L'investigation que l'artiste engage ne se limite pas à retrouver les membres de la famille à qui ont appartenu ces films, ou encore ce qui connecte les fragments de films les uns aux autres. Dans la stratégie textuelle qu'il met en place et qui accompagne le défilement des images, les digressions sur sa vie personnelle sont mises en relation avec une autre strate de récit, que l'on pourrait tenter de qualifier de « manuel techno-historique ». L'écriture de la voix-off fonctionne de façon dispersive, on l'a vu, mais aussi selon une logique informative et additionnelle. Il s'agit pour l'artiste de transmettre un certain nombre d'informations sur le contexte de réalisation des ces films qui prennent un tour « technique ». Cet aspect du récit, qui ne peut être entendu de façon parodique, contient sans doute le sens de ce que nous avons appelé « pratiques obsolètes ». Le fait que Matthew Buckingham prenne au sérieux cette pellicule 16 mm et choisisse d'en documenter tous les aspects (sociologiques, historiques, économiques) nous suggère que c'est dans la « re-technicisation » du médium filmique que se trouve l'explication de l'intérêt contemporain pour l'obsolescence⁶⁶. Importance du « destin technique » des images : ce critère semble en effet guider la façon dont Matthew Buckingham s'empare des films trouvés. Un destin technique qui transforme la définition du médium que pourrait engager une telle recherche. Il ne s'agirait plus de penser celui-ci dans les termes modernistes de pureté et d'auto-réflexivité, ni dans les termes postmodernes de pluralité et d'hybridation des supports, mais dans le prolongement, voire même le dépassement de ce qu'affirme Rosalind Krauss : s'il y a bien une « post-medium condition », celle-ci correspond à l'ouverture d'un espace discursif capable de rendre compte de la mobilité et de la transversalité de l'idée

66. Que cette re-technicisation prenne la forme d'une méthode discursive ne doit pas étonner : elle est sans doute l'héritière des stratégies discursives développées par l'art conceptuel, qui demeure pour le travail de Matthew Buckingham un horizon permanent.

même de médium. Un espace discursif que l'œuvre prend en charge.

L'histoire des médiums a toujours mis en avant une prise en compte de la technique, une mise en avant de la question du support, mêlée à une réflexion sur les conventions de l'art. Dans la pratique obsolescente qui vise à exhumer une pellicule 16 mm des années 1920, c'est la technique qui prend la première place, qui est opératrice de récits. La pellicule 16 mm – objet de l'enquête de Matthew Buckingham – devient entre ses mains à la fois matérielle et signifiante. C'est la matérialité même du support qui lui confère du sens⁶⁷. Au sein de l'enquête technique menée par l'artiste, tout élément est matière à récit, à une leçon de choses. Ce qui renforce ce sentiment est à lire dans la structure même du film : les digressions et les détours qu'il met en œuvre pour « tourner autour » de son objet, pour mettre en lumière sa possible genèse, sont à l'opposé d'une ligne droite. Si l'installation de Matthew Buckingham est labyrinthique à sa manière, et à différents niveaux, c'est parce qu'elle tente de « techniciser » son objet, le soumettant à un ensemble de médiations, de transformations et de traductions, au sens où l'entend Bruno Latour :

« [...] une opération de traduction ne signifie pas seulement que l'on passe d'un vocabulaire à un autre, d'un mot français à un mot anglais par exemple, comme s'il s'agissait de deux langues indépendantes. Ce dont je veux rendre compte quand je parle de 'traduction', c'est de déplacement, de dérive, d'invention, de médiation, de la création d'un lien qui n'existait pas auparavant et qui, avec plus ou moins d'intensité, modifie les deux termes originels. »⁶⁸

C'est ainsi que la voix-off nous conduit à travers les méandres d'un travail de recherche comprenant le travail de restauration entrepris par l'artiste :

« Les films originaux sont très délicats et fragiles. En ouvrant les boîtes, j'ai détecté une légère odeur âcre que j'ai pris pour un signe de détérioration, peut-être le syndrome du vinaigre. Les films ont probablement été tournés à la vitesse du cinéma muet, 16 images par seconde. Projeté à la vitesse du son, qui est de 24 images par seconde, le mouvement semble très rapide. J'ai fait une copie du film pour la conserver et aussi la ralentir un peu. Plus tard, je me suis demandé si je ne l'avais pas trop ralentie. »⁶⁹

67. Sur cette question du rapport entre matérialité, sens et objet, on peut se reporter à l'introduction signée par Lorraine Daston de l'ouvrage collectif *Things that Talk. Object Lessons from Art and Science*, New York, Zone Books, 2004.

68. Bruno Latour, *L'Espoir de Pandore. Pour une version réaliste de l'activité scientifique*, Paris, La Découverte, 2001, p.188.

69. Extrait de la voix-off.

Un travail de datation des pellicules trouvées :

« En 1916, Eastman Kodak commença à inscrire des dates codées sur les pellicules fabriquées. En regardant de près l'émulsion noire le long de la bordure du film intitulé 'Jardin', j'ai trouvé un petit triangle clair imprimé à côté d'un cercle clair entre les trous dentelés. Cette combinaison de formes indiquait que la pellicule datait de 1926. »⁷⁰

Mais aussi une réflexion sur l'amateurisme que Kodak et ses inventions rendent possible :

« La première camera Kodak, le Modèle A, fut créée en 1922, cinq ans avant l'automobile de Henry Ford qui porte d'ailleurs le même nom. Elle était vendue comme un élément d'un ensemble complet qui comptait un trépied, un projecteur, un écran et une colleuse le tout pour 325 dollars, 70 dollars de moins que le Modèle A de Ford. Malgré ce prix relativement élevé, on comptait, six ans après que l'on ait introduit cette nouvelle caméra, 500.000 cinéastes amateurs aux Etats-Unis. Comme guide et inspirateur pour ces nouveaux fans, Kodak publia un ouvrage intitulé *Comment faire de bons films*. »⁷¹

Les considérations techniques relatives aux débuts du cinéma amateur se lient par ailleurs à une autre histoire, plus longuement développée et plus politique, celle qui occupe le troisième film. Matthew Buckingham développe dans la voix-off l'histoire de la Cerro de Pasco Copper Corporation (CPC) depuis 1901 jusqu'à la nationalisation de l'entreprise en 1974 par le gouvernement péruvien. L'exploitation des mineurs, le développement de l'économie ultra-libérale de l'entreprise, son rapport au territoire péruvien : un long passage du texte fait le récit transversal (socio-économique, politique, historique) de cet épisode peu connu de l'histoire.

Inventions techniques, pratiques sociologiques, histoire d'une époque, mise à plat d'un contexte, toutes ces données ajoutées à celles, plus personnelles, que l'artiste tisse avec la trame globalisante : la constitution de la voix-off démontre, en démultipliant les approches, l'importance de l'idée de médiation dans notre rapport au réel, qui ne peut être direct. Réseaux de transformations, associations d'idées, vases communicants : *Situation Leading to a Story* ne propose curieusement pas d'histoire au sens propre, mais plutôt une chaîne de données déconnectées des images auxquelles elles se rapportent, démontrant au passage l'impossibilité du commentaire comme

70. *Ibid.*

71. *Ibid.*

de la narration :

« Le récit est une chaîne d'événements dont les relations de cause à effet se produisent dans le temps et l'espace. L'intrigue d'un récit est choisie parmi les événements d'une histoire qui, à leur tour, ont été sélectionnés à partir de l'expérience, ordonnant le temps et supprimant la contingence. Mais dans les films de famille une minute est vraiment une minute, il n'y a ni condensation ou ordonnancement du temps, pas de sélection de l'intrigue à partir d'un récit, juste quelques moments ultra-quotidiens, des activités banales effectuées uniquement parce qu'il y a une caméra qui est là pour les enregistrer. La famille, dans ses jeux de plein-air ou dans ses promenades, affiche une maladresse familière, la conscience de se constituer elle-même au moment où elle pose pour un film qui n'a pas d'histoire. »⁷²

L'installation dans son ensemble consacre donc une forme d'enquête singulière, délocalisée et délestée du poids de son nécessaire aboutissement. Elle insiste tout particulièrement sur la dimension « projective » du regard qui découvre et s'attarde sur des images liées à la construction d'une intimité. Si la voix-off se présente comme une tentative de documentariser les images trouvées, ses digressions presque excessives pointent également la dimension fantasmatique qui travaille en sous-main le projet de Buckingham : l'impossible reconstruction.

*Conclusion : « To Scan a Ghost »*⁷³

On a souvent établi la parenté entre la pratique du *found footage* et l'idée d'une image-résidu, voire détrit⁷⁴. C'est d'ailleurs ce qui permet d'engager une lecture du *found footage* qui le situe clairement du côté des marges des médias culturels, transformant n'importe quel support visuel (séries B, génériques de films, publicités) en véritables documents. *Situation Leading to a Story* est évidemment rattachable à cette histoire, aujourd'hui largement traitée, et qui développe une vision alternative de la culture visuelle et des différentes façons dont elle est « archivable ». Les images recyclées induisent un sens profond de ce qui est déjà arrivé, de ce qui a déjà été regardé, créant une position pour le spectateur nécessairement historique ou historienne. Ainsi que l'écrit Emeric de Lastens :

72. *Ibid.*

73. Ce titre reprend celui qu'a donné Tom Gunning à un texte consacré aux photographies spirites : « To Scan a Ghost: The Ontology of Mediated Vision », in *Grey Room*, Hiver 2007, pp.94-127. Cette idée de fantôme convient au projet de Matthew Buckingham, qui évoque lui-même, dans la voix-off, le fantôme de Sleepy Hollow.

74. À ce sujet, on peut consulter entre autres : *Monter, Sampler. L'Échantillonnage généralisé*, sous la direction de Yann Beauvais et Jean-Michel Bouhours, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2000 et Catherine Russell, *Experimental ethnography. The work of Film in the Age of Video*, Durham, Duke University Press, 1999.

« Sous toutes ses formes, la reprise des images du cinématographe signifie leur redescription, assignée à un regard second qui les creuse, les renomme, les relie à d'autres agencements de récits et de figures que ceux qui les motivèrent [...]. Toute reprise réflexive, en tant que critique esthétique et symptomatologie historique, tend à requalifier l'image en souvenir voilé, en murmure proféré dans une langue oubliée. C'est toujours à une construction instable que le cinéaste archiviste travaille, soit à l'intersection de son imaginaire esthétique, du discours de l'Histoire et de l'énigme muette d'une image arrachée de son sol, de ses effets et liaisons, contemplée comme icône lointaine de l'Autrefois. »⁷⁵

En trouvant ces films au coin d'une rue new-yorkaise, Matthew Buckingham s'inscrit bien dans la tradition avant-gardiste qui s'interrogeait sur le mode de sélection des chef d'œuvres dans l'histoire⁷⁶ et sur les façons de faire revivre ce qui était destiné à être oublié. Il n'est cependant pas certain que ce soit la veine critique et radicale de cette pratique du *found footage* qui guide ici l'artiste, mais plutôt la volonté de refuser toute transparence à la culture, comprise au sens large. Cette hypothèse d'opacité, mise au travail dans l'inadéquation entre texte et image, semble plus contemporaine, tournée vers la délicate enquête relative à la lisibilité des images.

75. Emeric de Lastens, « Destin des images survivantes. Notes sur quelques voyages à travers l'histoire du cinéma », in *Cinergon* n°16, « Prismes », 2003, p.18.

76. C'est une question que soulève l'artiste Peter Tscherkassky dans son texte « Témoins de la nouveauté » traduit et publié dans *Cinergon*, *Ibid.*

I. B. 2. CHRONIQUE D'UNE DISPARITION : TACITA DEAN, KODAK, 2006.

« des mâts / fluorescents / chatoyent / frissonnent / s'éclipsent / de monuments / indistincts / de / sur / et / à partir de / l'art »⁷⁷

La question de l'obsolescence est abordée très frontalement par l'artiste britannique Tacita Dean, qui en fait l'objet de ses réflexions écrites autant que de ses films. Si dans son cas il ne s'agit pas de réutiliser des pellicules trouvées et vieilles, la majeure partie de son travail s'est attachée, en ce qui concerne la réalisation de films, à l'usage du 16 mm comme seul médium de référence. Comme les œuvres évoquées dans le cadre de cette réflexion sur l'obsolescence, Tacita Dean elle aussi maintient un équilibre constant entre le recours technique au 16 mm, qui nous occupera principalement, et les sujets de ses films : enquêtes visuelles, principalement silencieuses, menées à propos de lieux, de personnages ou d'événements à la fois mythiques, oubliés et quasi-invisibles. Là aussi, l'adéquation entre une pratique artistique récurrente et les sujets traités, plus que de proposer un regard uniquement nostalgique sur les éléments rejetés de l'histoire, dresse au contraire un catalogue précis, aux coordonnées quasi-scientifiques, des territoires qu'il reste à parcourir. L'économie très singulière de son travail, qui s'élabore en général à l'occasion de voyages plus ou moins lointains (les films comme carnets de bord), se situe dans les franges de l'art : un inframince qui concerne les récits articulés, les images réalisées, la pratique mise en œuvre. Peu spectaculaire, le travail de Tacita Dean rejoint en cela sa conception de l'obsolescence : ce qui démarre un récit ou qui permet à une technique de résister au temps est imperceptible à l'œil humain.

Dans son film *Kodak* (2006) Tacita Dean filme les derniers instants de l'usine Kodak de Chalon-sur-Saône en France, qui a incarné, au moment de sa construction en

77. Texte de Dan Flavin écrit en 1961, initialement publié dans *Dan Flavin, fluorescent light, etc. from Dan Flavin / lumière fluorescentes, etc. par Dan Flavin*, cat. expo. Ottawa, National Gallery of Canada, et Vancouver, Vancouver Art Gallery, 1969, p.118. Cité par Tiffany Bell, « La Lumière fluorescente comme art », in *Dan Flavin, une rétrospective*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2006, p.112.

1961, la pointe avancée de la technologie. Au moment de sa fermeture, l'usine telle que Tacita Dean la découvre n'est plus utilisée que pour fabriquer des surfaces sensibles pour la radiographie. On ne peut trouver meilleure illustration de l'idée d'obsolescence telle que nous tentons de la développer que dans ce film où l'adéquation entre médium (l'analogique), lieu en future déshérence (l'usine) et leur « mise en image » par la caméra 16 mm de l'artiste semble millimétrée.

Physicalité d'un support

. L'analogique

Dans le texte rédigé par l'artiste au sujet de *Kodak*, celle-ci explique son attachement à l'analogique. Tout le film peut ainsi être lu comme un hommage à ce dernier, directement menacé par la fermeture de l'usine, que Tacita Dean interprète comme une victoire du numérique. Sa pratique filmique, attachée au 16 mm et au plan fixe, travaille à un rendu du réel dans toute sa matérialité. L'analogique serait ainsi le médium descriptif par excellence, capable de donner une représentation d'un objet sans travestir le moment de transition entre l'objet réel et sa reproduction. Selon l'acceptation de Tacita Dean, l'analogique fournit, non pas une transcription ni une translation, mais un équivalent de l'objet reproduit. Ce qui la séduit dans l'analogique correspond donc à une forme de fidélité dans la reproduction, une fidélité incarnée fortement par une opération de matérialisation dans une forme concrète. Ainsi, les téléphones, les aiguilles d'une montre, l'écriture, le dessin, la pensée elle-même sont analogiques, lorsqu'elles s'incarnent dans des espaces d'inscription concrets. Mais par-dessus tout, Tacita Dean note la continuité du signal analogique, là où le digital se présente comme fracturé et irrégulier⁷⁸. Son tournage de l'usine Kodak peut être saisi comme un rendu de cette extrême régularité de l'analogique, que rien ne peut mieux venir incarner que la marche des machines fabriquant la pellicule.

Le geste descriptif, à la fois simple et radical, de Tacita Dean, consiste à suivre le passage de la pellicule dans les différentes machines de l'usine. Sans aucune explication ou commentaire, nous sommes plongés dans un univers à la stabilité implacable. Mesure des gestes, rythmique des machines, constance des outils : l'usine est un espace clos sur lui-même, dont les règles de fonctionnement, si elles ne nous sont

78. Dans le catalogue de son exposition *Tacita Dean : Analogue*, Bâle, Schaulager, 2006, un texte de l'artiste revient sur son attachement pour le support analogique.

pas explicitées, sont néanmoins données en représentation (tableaux de chiffres, tables de commande...). Les derniers plans du film, qui montrent des espaces abandonnés, des bureaux vides, des machines à l'arrêt, incarnent cependant une mort en images. Si l'analogique est un signal continu, Tacita Dean fait lentement évoluer son film vers une rupture de cette continuité, la fin de la chaîne régulière des machines et des hommes, en ne filmant que les effets d'un événement dont nous ne saurons rien. Si l'usine et l'analogique incarnent tous deux une continuité, une chaîne de la reproductibilité et de la représentation, un espace double de conservation et de transformation, *Kodak* se termine sur l'interruption de la chaîne, la disparition des hommes et l'abandon des machines.

Pourtant, le film maintient lui aussi une constance, une obstination à traiter de l'avant et de l'après de la même manière, obligeant à l'interpréter comme une boucle plutôt que comme un cheminement vers une fin inéluctable. Le traitement de la couleur et du noir et blanc par la pellicule 16 mm va d'ailleurs dans ce sens. Les premiers plans du film sont en effet tournés en noir et blanc. La couleur ne fait son apparition que dans le septième plan, à la deuxième minute. Une fois la couleur établie, elle est cependant encore contrebalancée par quelques plans en noir et blanc avant de ne s'établir définitivement qu'à la dixième minute. Elle revient à la fin du film, lors des derniers plans de l'usine « vides », et continue d'être intercalée à certains plans en couleur. Nous reviendrons plus loin sur cette idée que le film de Tacita Dean traite fondamentalement de la lumière et de la couleur. Il est important de noter que celle-ci s'installe progressivement tout au long du film et n'est jamais considérée par l'artiste comme définitivement acquise. Cet effet de boucle (du point de vue de l'usage du noir et blanc et de la couleur, le début et la fin du film sont indissociables) qui homogénéise le film dans une incertitude chromatique, est aussi l'affirmation d'un travail récursif de l'histoire. Le noir et blanc et la couleur cohabitent, de même que l'on peut envisager une cohabitation de l'analogique et du numérique. La constance est donc en dernière instance incarnée par la pellicule, capable de faire tenir ensemble les disparités chromatiques, les multiples extensions de la chaîne de production, et plus encore ce que nous avons nommé plus haut les « existences paradoxales », telles que l'usine Kodak et sa fermeture l'incarnent. La physicalité du support d'enregistrement du film fonctionne, à plus d'un titre, comme le principe stabilisateur de son déroulement.

. *Le « détail pictural »*

La caméra de Tacita Dean se pose dans l'usine comme elle observerait un laboratoire au travail. On l'a déjà noté, l'enchaînement des plans répond à la mécanisation du travail et aux différentes étapes franchies par le cheminement de la pellicule. Cette régularité informe intégralement le film. Cependant, l'invention de l'artiste consiste à interroger cette régularité elle-même : le film ne peut être vu comme la mise en place d'un regard totalisant sur le fonctionnement d'une usine. Filmée comme un espace autarcique, impossible à rétablir dans sa continuité, l'usine fait l'effet d'une gigantesque machine dont la lumière naturelle est exclue. Aux plans larges, qui cependant ne restituent aucune géographie cohérente de l'ensemble, répondent des plans beaucoup plus serrés de la pellicule en traitement. Ce sont ces plans qui rompent avec la distance industrielle, séquencée et géométrique de l'usine, qui introduisent de la contradiction dans un régime visuel uniforme. Une contradiction qui a pour but de ressaisir l'objet même de l'enquête de Tacita Dean – la pellicule. Un phénomène d'extraction qui met en lumière ce dernier – au sens propre – comme la pierre précieuse que le dispositif général à la fois polit et occulte, montre et cache. Le montage de Tacita Dean, entre plans larges et plans serrés, revient à jouer de la transparence et de l'opacité, ce qui ne fait que redoubler, une fois encore, l'enjeu même du film. Sa structure permet donc à deux récits de se développer, l'un concernant la description de l'usine et son fonctionnement interne, et l'autre – décrochement immédiat du premier – insistant sur la formation d'éléments purement abstraits. Le film permet aux deux conceptions de se maintenir, il joue comme espace de stabilisation.

Aux plans larges des machines au travail répondent donc des plans de purs détails, dans lesquels il ne nous est donné de reconnaître qu'une surface lumineuse, parfois incroyablement colorée, mouvante, celle de la pellicule. Rendues presque vivantes par le mouvement des machines, ces surfaces ondulent, miroitent, changent de couleur. Dans son ouvrage sur le détail, l'historien d'art Daniel Arasse accorde quelques pages à ce qu'il nomme le « détail pictural », qu'il oppose au « détail iconique » qui fait image, qui reproduit ce qu'il représente. Le « détail pictural », quant à lui, ne donne à voir que la matière de la peinture. « Quel est le statut de ce que je vois quand, au sein de l'image, je vois quelque chose qui ne fait pas image ? »⁷⁹, s'interroge Daniel

79. Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Champs Flammarion, 1996, p.274.

Arasse :

« Isolé du tableau et de sa logique représentative, le détail pictural donne à voir la matière imageante en gestation, comme si elle ne s'était pas encore métamorphosée pour devenir transparente à ce qu'elle reproduit, prendre sa forme achevée – un embryon qui serait, en puissance, virtuellement, l'image. »⁸⁰

S'appuyant sur les conclusions de Louis Marin relatives à l'opacité de la peinture, Daniel Arasse insiste ainsi sur la dimension réflexive dès lors portée par l'image lorsque celle-ci fait obstacle à la représentation. Une dimension réflexive qui nous laisse aux prises avec la représentation d'une métamorphose en marche. Dans notre cas, il semble que les détails ici lumineux – et non plus picturaux, de Tacita Dean, s'installent justement dans la transparence tout en refusant de se laisser reconnaître. Rien ne peut plus advenir que cet état de la lumière et de la couleur, peut-être encore au travail, mais qui ne se conclura sur aucune plus-value représentative. Si ces détails lumineux rompent bien avec le continuum de la mise en image de l'usine au travail, ils ne portent aucun « avenir » représentationnel. Ce sont de pures abstractions lumineuses qui insistent effectivement sur la matérialité d'un support spécifique, le film. La lisibilité de l'image – sa reconnaissance, est bien troublée par un excès de visibilité de la matière. Ces plans fascinent justement par leur étonnante distance avec toutes les formes connues, évoquent un monde sans objets.

Ces détails « enrayent » virtuellement la machine du film. Leur existence même engage une lecture parallèle, arrimée à ces plans microscopiques. Ils ouvrent le champ à un espace non repérable, non géométrisable, mais peut-être tout autant scientifique. Une bascule vers l'abstraction qui conduit à mettre en avant non plus la matérialité des processus industriels, mais celle de la pellicule, lieu d'investigation permanent de Tacita Dean depuis ses premiers films. Les plans abstraits auraient donc cette fonction de stopper pour un moment la séquence industrielle pour s'intéresser à ce qui la mobilise, pour faire retour sur la spécificité du médium traité dans l'usine Kodak⁸¹.

80. *Idem.*, p.275

81. Sur cette fonction « révélatrice » de l'abstraction, on songe à cette phrase d'Hubert Damisch : « La peinture peut-elle, en elle-même, constituer le sujet du tableau et jusqu'à définir un genre...? Question d'apparence éminemment 'moderne', puisqu'elle revient à demander si la peinture peut se réfléchir dans son opération, et jusqu'à se prendre elle-même pour objet, dans sa forme même. Ce que notre siècle a nommé abstraction nous inciterait à y répondre par l'affirmative. » (in *L'Origine de la perspective*, Paris, Champs Flammarion, 1987, p.245). Elle est

Couleur, lumière

C'est bien la pellicule comme surface transparente ou colorée, en tout cas lumineuse, qui intéresse Tacita Dean, la pellicule permettant des variations infinies aux configurations abstraites, parfois presque aquatiques. On pourrait lire dans cette mise en avant de la matérialité de la pellicule un retour aux principes essentialistes greenbergiens. Cependant, une fois encore, il semble délicat de ne prendre en considération que ces seuls plans abstraits. Le film de Tacita Dean insiste sur le dialogue qu'il instaure entre ceux-ci et le reste du film : la « contextualisation visuelle », même sommaire et elliptique, de l'usine. S'il faut prendre en compte ces plans énigmatique, c'est parce qu'ils contaminent justement le reste du montage, deviennent le principe organisationnel du film. Selon une logique de vases communicants, les plans de l'usine sont en réalité « informés » par cette structure latente, quasi souterraine, de l'abstraction. On ne peut donc percevoir l'existence de ces « détails lumineux » sans leur contrepoint industriel, élargi : l'un et l'autre sont formellement liés et démentent la thèse essentialiste. Les plans tournés par Tacita Dean indiquent tout autant l'importance du médium filmique que la métamorphose de ce dernier en sculpture lumineuse, installation fluorescente. Ces plans insistent donc sur la capacité de déplacement de la spécificité cinématographique, sa tendance à devenir autre qu'elle n'est, à absorber d'autres formes, à s'incarner dans d'autres agencements visuels. Dans l'usine Kodak, filmée par Tacita Dean, *tout* est événement lumineux : de la pellicule elle-même à l'éclairage des couloirs, en passant par l'utilisation de néons rouges, verts, jaunes, l'utilisation de lampes-torches par le personnel, jusqu'à l'aspect du moindre panneau indicatif. L'usine est l'extension des propriétés formelles de la pellicule.

Avant de nous attarder sur cet espace si spécifique pour l'histoire de l'art qu'est l'usine, il faut insister sur cette idée d'environnement lumineux. Les différentes avant-gardes du XX^e siècle ont fait de la lumière et de la couleur des matériaux expérimentaux, qu'on peut tenter de rassembler sous l'égide d'un affranchissement de la logique représentative et figurative⁸². La couleur et la lumière ne sont plus des propriétés

citée par Luc Vancheri dans son ouvrage *Film, forme, théorie*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.15.

82. À ce sujet, Malcolm Le Grice écrit : « En art, on ne peut plus poser la question de la couleur sans faire référence à l'évolution historique de l'abstraction. La forme abstraite des arts visuels à dimension temporelle – cinéma, vidéo, ou techniques numériques – s'inscrit esthétiquement dans le prolongement de la tradition de l'abstraction en peinture, qui débuta avec l'impressionnisme. », « L'abstraction chromatique. Peinture – Film – Vidéo – Image numérique », in *Poétique de la couleur. Anthologie*, Paris, Auditorium du Louvre, Institut de l'image,

intrinsèques des objets représentés mais des éléments séparables, désenclavés. Un exemple canonique de ce mouvement d'affranchissement serait celui des monochromes réalisés par Rodtchenko en 1921, à propos desquels Benjamin H.D. Buchloh écrit :

« Le triptyque de Rodtchenko des *Couleurs pures. Rouge, Jaune, Bleu*, 1921, est la première œuvre qui non seulement supprime les fonctions dénotatives de la couleur, mais la libère également de toutes les associations spirituelles, émotionnelles et psychologiques, des analogies avec les accords de musique, et de la signification transcendante en général. Ainsi, avec l'introduction par Rodtchenko du monochrome, on assiste non seulement à l'abolition de la composition relationnelle mais, plus important encore, à l'abandon des attributions classiques de la 'signification' de la couleur en faveur de sa pure matérialité. »⁸³

Ce geste qui matérialise la couleur est celui qui guide tout autant les expériences de Moholy-Nagy ou d'Albers avant de conduire aux réalisations des années 1960, depuis les tubes fluorescents de Flavin jusqu'aux films de Paul Sharits, si préoccupés par la couleur⁸⁴. Ce que ces tentatives partagent, par-delà les différences – importantes – entre les médiums utilisés, c'est une certaine confiance dans la couleur et sa luminosité qui permettent justement de développer les qualités latentes de ces supports. Un développement qui ne va pas forcément dans le sens puriste d'une autonomie absolue du médium, mais bien plutôt dans le sens d'un élargissement de ses propriétés. Ce que pointe Tacita Dean dans son film, c'est plutôt la « luxuriance voluptueuse »⁸⁵ du matériau, que l'histoire des manipulations abstraites de la couleur et de la lumière permet également d'élaborer. Ainsi que le développe par exemple Yve-Alain Bois dans son article « L'inflexion » consacré à Donald Judd, il est possible d'opérer une lecture du travail de ce dernier selon des données qui insistent sur la sensualité des matières comme apport à la « factualité » de l'œuvre. Manière de lier le

1995, p.14.

83. Benjamin H.D. Buchloh, « The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde », in *October*, n°37, Été 1986, p.43-44. Ma traduction.

84. Dans un texte intitulé « Figment », Yann Beauvais écrit : « Avec *Ray Gun Virus*, Paul Sharits ne parle plus de film abstrait quand bien même le film consiste en une succession stroboscopique de photogrammes de couleur pure, accompagnée du son des perforations. Il va même jusqu'à dire qu'il est question 'd'un récit de couleurs'. », in *Paul Sharits*, sous la direction de Yann Beauvais, Dijon, Les Presses du réel, 2007, p.9. Sur les rapports entre cinéma expérimental et usage de la couleur, on peut lire le texte de Nicole Brenez, « Couleur critique. Expériences chromatiques dans le cinéma contemporain », in *De la couleur en cinéma*, sous la direction de Jacques Aumont, Paris, Cinémathèque française, 1995, pp. 156-176.

85. L'expression est d'Yve-Alain Bois dans son article « L'inflexion » consacré à Donald Judd et publié en 1991 dans un catalogue d'exposition à la Galerie Lelong à Paris.

jeu des sens et celui de l'abstraction dans un même geste, qui, curieusement, est peu utilisé pour qualifier les réalisations minimalistes⁸⁶. Dans un texte tardif publié en 1993, Donald Judd revient pourtant lui-même sur l'histoire de la couleur, sa force, et la lie fortement à celle de l'abstraction :

« Plus que la prétendue forme, plus que les formes, la couleur est la force dominante. Rétrospectivement, et seulement ainsi, l'expansion de la couleur se poursuit logiquement jusque dans les années soixante et trouve son aboutissement dans les œuvres de Pollock, Newman, Still et Rothko. Le besoin de couleur, la signification de ce besoin, sont les principales causes de la destruction de la peinture figurative antérieure, en Europe comme en Asie. [...] La couleur est une sensation immédiate, un phénomène, et conduit par là jusqu'aux travaux de Flavin, Bell et Irvin. »⁸⁷

La lecture du minimalisme qui se dégage de ces lignes, très récentes, insisterait donc bien plus sur la contingence des perceptions et des sens telle qu'elle se déploie dans l'espace et le temps que sur des essences formelles qu'il s'agirait, conceptuellement et préalablement, d'établir. L'idée d'une expérience, faite au travers de la lumière et des couleurs, prend ici le pas sur l'implacabilité essentialiste que l'on a pu attribuer au minimalisme. Par ailleurs, et le texte de Donald Judd insiste sur cet aspect, ces travaux réalisés par le biais d'une pensée spécifique sur la couleur engagent un rapport tout aussi spécifique à l'espace, alliance (couleur/lumière/espace) dont on peut dire qu'elle fait partie des gestes majeurs entérinés par le minimalisme. « La couleur, écrit Donald Judd, pour exister, devait se manifester dans l'espace. »⁸⁸ Cette phrase pourrait parfaitement commenter les plans de Tacita Dean tournés dans l'usine Kodak, qui apparaît bien comme un lieu de commentaire pour une histoire des liens entre couleur, lumière et espace environnant.

L'usine

Les couleurs minimalistes relèvent d'un nouveau régime qui pénètre par ce biais le monde de l'art, celui de l'industrie. En ce sens, il n'est pas anodin que le film de Tacita

86. À ce sujet, on peut lire le texte de Dietmar Elger, « Introduction (to Don Judd, colorist) », qui explique: « Dans le contexte de la réception de l'art minimal, qui était avant tout préoccupée par les questions touchant à la réduction des formes, à l'absence de composition et à la présence de la matière, la question de la couleur et des effets de couleur a été largement négligée pendant longtemps. La façon dont la couleur l'emporte sur l'objet par des attributs lyriques et atmosphériques ne semblait guère appropriée au langage rigoureux de l'art minimal. », in *Donald Judd Colorist*, catalogue d'exposition, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2000, p.11. Ma traduction.

87. Donald Judd, « De la couleur en général et du rouge et noir en particulier », in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°50, Hiver 1994, p.85.

88. *Idem.*, p.93.

Dean soit tourné dans une usine. Au regard de l'histoire de l'art, le choix de ce lieu pour filmer le déclin d'un procédé si ancré dans le XX^e siècle – l'analogique, ne peut avoir été fait au hasard par l'artiste. On sait à quel point l'usine et la production artistique ont trouvé, dans les avant-gardes du début du XX^e siècle, différents « terrains d'entente » visuels. Ces lieux de dialogue relevaient de deux registres complémentaires : d'une part il s'agissait de comprendre l'usine comme un espace de création à part entière, moteur de la modernité, capable en ce sens de mobiliser un regard et une production artistique. Le meilleur exemple en serait les films ou les reportages photographiques menés par les constructivistes dans les usines soviétiques. D'autre part, et quasiment à la même époque, l'usine fascine les artistes qui, prêts à opérer un certain nombre de conversions – importantes – dans leurs pratiques, « miment » la procédure industrielle pour produire leurs oeuvres⁸⁹. Ce geste, qui « mécanise » la production artistique et installe à ce sujet tout le début du XX^e siècle dans une solide controverse, connaîtra une immense notoriété. Dans les deux cas, l'usine incarne une image de référence permettant de mettre à nu ce qui autrefois était maintenu caché : les modes de production et de réalisation eux-mêmes. La notion de « *faktura* » qui a accompagné la révolution russe témoigne dans ce cadre de la prise en compte, par les artistes, de la matérialité de l'art qu'ils souhaitent produire, un art non plus confiné dans les ateliers⁹⁰, mais au contraire capable d'emboîter le pas aux progrès du monde moderne⁹¹. Ce que l'on a nommé dans les années qui suivirent

89. Dans la préface à la récente réédition de l'ouvrage de László Moholy-Nagy, *Peinture, Photographie, Film* (Paris, Gallimard, 2006), rédigée par Dominique Baqué, intitulée « Écritures de la lumière », on trouve cette anecdote : « En 1922, Moholy-Nagy commande par téléphone cinq tableaux en porcelaine émaillée à une usine d'enseignes. Il a devant les yeux les échantillons de couleurs de l'usine et esquisse ses peintures sur du papier millimétré. À l'autre bout du fil, le fabricant, qui a devant lui une feuille identique, inscrit les formes dictées par Moholy-Nagy dans les cases correspondant à leur position. [...] L'enjeu d'une telle expérience semble clair : d'une part, rendre hommage à l'univers mécanique et technologique qui avait séduit Moholy-Nagy dès son arrivée à Berlin ; d'autre part, et en écho aux thèses ultérieures de Walter Benjamin, prouver qu'à l'âge industriel les clivages art / non-art, artisanat / production mécanisée, ne sont plus pertinents, et qu'il est temps de procéder à un véritable remaniement conceptuel. »

90. À mi-chemin entre l'atelier que l'on laisse de côté et l'usine, les artistes de l'Inkhuk (l'Institut de culture artistique fondé en 1920 à Moscou), promeuvent l'idée d'un travail artistique élaboré en « laboratoire », analogue à la dynamique spécifique de la recherche scientifique. Cf Maria Gough, *The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution*, Berkeley, University of California Press, 2005, p.160.

91. Dans un texte important sur cette notion, Benjamin H.D. Buchloh développe : « Tout à fait à l'encontre de la notion de *fattura* ou de *facture*, où la facture magistrale de la main de l'artiste spiritualise la 'simple' matérialité de la production picturale et où la main devient en même temps un substitut de la signature qui authentifie, voire sa totalisation [...], le nouvel intérêt pour la *faktura* de la part de l'avant-garde soviétique souligne précisément le caractère mécanique, la matérialité et l'anonymat des procédures picturales à partir du point de vue du positivisme empirico-critique. Ainsi se trouvent à la fois démythifiées et invalidées toute prétention à une transcendance et à une spiritualité authentiques dans l'exécution d'une œuvre picturale [...] », in « Faktura et factographie », in *Essais historiques I. Art Moderne*, Villeurbanne, Art édition, 1992, note n°6, p.124.

« factographie » correspond à l'établissement d'une pratique esthétique préoccupée, comme l'indique l'étymologie du terme, par « l'inscription des faits ». Ces « faits » enregistrés, reproduits, n'étant pas situés hors du temps, mais bien arrimés à des phénomènes eux-mêmes engagés dans différentes procédures culturelles :

« Cherchant à réagencer les codes symboliques du langage et de l'art aux nouvelles configurations sociales et aux forces de production apparues dans la période post-révolutionnaire, les factographes futuristes répondaient à la demande d'un langage nouveau qui ne désignerait pas uniquement les objets de la modernité socialiste, mais qui serait également capable de donner une expression aux nouvelles relations humaines, aux institutions et aux principes idéologiques qui avaient vu le jour dans le sillage de 1917. »⁹²

Rejetant les belles lettres et les beaux arts, les « factographes » s'appuient sur la science et l'industrie pour construire non pas un espace de pensée parallèle au monde en plein développement, mais au contraire une pratique coordonnée aux transformations extérieures.

Il est intéressant de saisir, dans ce contexte, le geste de Tacita Dean. Car le fait de filmer une usine en fonctionnement ne peut se comprendre que comme l'écho lointain de ces pratiques avant-gardistes⁹³. L'artiste cherche elle aussi à « démonter les procédures »⁹⁴ en les exposant à nos regards : la précision technique des plans, l'attention aux gestes du personnel, l'importance accordée aux machines, leur envergure, leur complexité insistent sur l'aspect mécaniste du film. Reste bien entendu que Tacita Dean ne mène que des récits anti-héroïques, et entreprend bien souvent l'histoire des vaincus, qu'elle pressent et imagine dans l'usine Kodak. Son film ne peut donc s'identifier pleinement aux entreprises glorieuses et confiantes du début du XX^e siècle. Ceci dit, il semble trop facile de n'y voir qu'un contrepoint forcément nostalgique. L'usine Kodak offre en réalité un point de vue sur l'histoire de l'art du XX^e siècle, entendue comme débitrice d'une histoire des techniques. Là encore, l'obsolescence joue son rôle d'« instance critique » à partir de laquelle il nous est permis de redéployer un ensemble de faits et d'événements.

92. Devin Fore, « Introduction », in *October*, Vol. 118, Numéro Spécial *Soviet Factography*, Automne 2006, p.7. Ma traduction.

93. Sur les liens entre industrie, usine et production artistique, on peut également se reporter au texte de Devin Fore, « The Operative Word in Soviet Factography », in *October*, Vol. 118, *op.cit.*, ainsi qu'à l'ouvrage de Maria Gough, *The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution*, *op.cit.*

94. L'expression est de Roman Jakobson au sujet de la « faktura », citée par Buchloh in « Faktura et factographie », in *Essais historiques I. Art Moderne*, *op.cit.*

Conclusion

Le film de Tacita Dean commente deux grandes orientations des années 1960, clairement héritées des avant-gardes : celle qui vise à établir spatialement l'expérience d'une perception lumineuse et celle qui conduit à une production désormais sérielle de l'art. La question de l'héritage moderniste est ainsi très directement posée, selon des termes finalement pragmatiques : il s'agirait de déterminer ce que l'on peut aujourd'hui en « faire », bien plus que d'en élaborer, formellement, la nécrologie. Si l'espace autarcique de l'usine invite effectivement à le penser comme un tombeau privé de lumière naturelle et coupé du monde extérieur, la façon dont Tacita Dean le filme invite à une lecture plus complexe. Du point de vue de l'abstraction, le film nous permet d'établir la façon dont celle-ci demeure reliée à une logique référentielle, les plans abstraits dialoguant avec ceux, plus larges, décrivant l'usine, extension formelle de la pellicule. L'abstraction ne peut ainsi être considérée comme le point ultime d'un développement, elle n'existe que dans un dialogue permanent avec des données représentationnelles. D'autre part, la sérialité et la répétition, qui sont au cœur de l'opération mnémonique initiée par Tacita Dean, ne sont pas pour autant traitées « en roue libre » : les derniers plans du film voient l'usine à l'arrêt, les machines stoppées. Le geste – important – de Tacita Dean vise donc à maintenir ensemble ces grands paradigmes de la modernité que sont l'abstraction, la sérialité, la répétition et la logique référentielle sans trancher définitivement. En dernière instance, c'est l'insistance à filmer des modes de production qui fait de *Kodak* un film « archéologique », mettant à nu, mais surtout « en mouvement » différentes strates et passerelles de l'histoire de l'art. C'est ainsi, du moins, que peut être combattue la dimension mortifère de l'obsolescence : si celle-ci sert d'outil de relance au sein d'une structure repérée d'altération, alors la dynamique critique demeure productive.