

LE FILM DE RECYCLAGE DANS LE CINÉMA EXPÉRIMENTAL FRANÇAIS

Gilles LYON-CAEN

Dans le cinéma expérimental français existe un courant fort et autonome : le film de recyclage. Qu'est-ce que le film de recyclage ? Certains artistes, ou cinéastes, pratiquent le sound et le found footage, c'est-à-dire qu'ils réutilisent, recyclent des matériaux préexistants (sons et images). On a coutume de joindre hâtivement le cinéma de found footage au geste de recyclage et, depuis quelque temps, au geste de reprise. Il faudra se demander quelle est la spécificité, s'il en existe une, du film de recyclage, considéré ici tantôt comme pratique, tantôt comme geste.

Nous irons contre l'idée que le recyclage participe d'une mode de l'échantillonnage généralisé. L'exercice de recyclage appelle sans doute aujourd'hui à une prise en considération théorique. Qu'est-ce qu'un geste de cinéaste expérimental ? Que signifie-t-il, quand et comment s'articule-t-il ? Le recyclage a trait à une histoire des formes actuelles. On connaît les variations pratiques du geste de recyclage : déplacer (Johanna Vaude), décoller (Cécile Fontaine, Yves-Marie Mahé), analyser (Othello Vilgard), creuser l'image (Vincent Deville, David Matarasso), contester (Christophe Karabache), enluminer (Stéfani de Loppinot)... Quels peuvent être en détails les motifs et la grammaire propres au cinéma du recyclage ?

Le cinéma de remploi se présente comme construction, outillage théorique. Car le remploi n'est rien d'autre qu'un éventail de gestes et de pratiques dont se réclame le film de recyclage. Dépasser l'idée commune de ré-appropriation, concevoir le recyclage comme un en-soi (et non comme un moyen), pour lui ôter son prétendu formalisme et ancrage contextuel, serviront d'idées fortes au cours de notre réflexion.

LE FILM DE RECYCLAGE : ÉTAT DES LIEUX D'UNE DÉFINITION ACTUELLE

Le recyclage généralisé

Généralement, on inscrit à tort le recyclage dans un processus de récupération et de réutilisation d'images. Démarche qui peut recevoir plusieurs appellations : *found footage*, recyclage, réappropriation, échantillonnage. Il apparaît que le recyclage n'est pas assez délimité. On le désigne par extension à la fois comme procédé, courant ou pratique.

Hypothèse : saisir la spécificité du film de recyclage serait localiser l'espace où les deux stades critiques que sont l'éloge et le pamphlet s'entremêlent l'un dans l'autre. Le recyclage ne repose pas sur une veine contestataire, il est aussi geste esthétique, un filtre ayant pour enjeu la conquête, voire la révélation de motifs ou discours.

Vers un échantillonnage de la pensée ?

Interrogeons l'adage suivant, énoncé par Yann Beauvais et Jean-Michel Bouhours : « l'image, comme le son, a perdu l'aura dont parlait Walter Benjamin.¹ » Dans *Monter / Sampler* circule une fausse idée qui généralise, englobe toutes les opérations de remontage et démontage en une seule, informelle : l'appropriation. Si la pellicule, la bande, les images vidéo sont reprises et transformées, peut-on parler d'un « échantillon de la pensée » ? Par ailleurs, peut-on garantir sinon évoquer un tout-sampling ? Cette idée se voit ici systématisée. Or, elle obéit à une économie globale (la relation forte « entre le ruban cinématographique et la partition musicale »², expérimentale et électronique), trop peu descriptive, et embrasse le recyclage dans un système de gestes : *l'échantillonnage généralisé*.

Qu'est-ce que l'échantillonnage ? Le Dictionnaire Le Robert le définit comme « l'action d'échantillonner », c'est-à-dire de « prélever, choisir des échantillons »³. D'une part, contrairement aux morceaux d'images, la pensée ne s'échantillonne pas. Le recyclage est réinvention. D'autre part, le film de recyclage circonscrit un geste, et des variantes qui contribuent certes à une généralisation, mais qu'il reste à envisager, par-delà la diversité des gestes, comme « un cycle infini de récupération-transformation-diffusion ». Tout s'articule autour d'une mise à plat uniforme du recyclage. Pourquoi systématiser l'acte de recyclage comme « rebut », ou comme reflux général ? Yann Beauvais et Jean-Michel Bouhours évoquent au passage la pénurie du cinéma expérimental qui serait, selon Maya Deren, la résultante directe d'une « prévalence de l'économie sur l'esthétique »⁴. Inversons les termes en évoquant une prévalence de l'esthétique sur l'économie, dont le cinéaste de recyclage fait fi ou tire contrepartie. En

nivelant des œuvres divergentes en proie à une même « pénurie », les auteurs évoquent une norme, une conjoncture, comme si celle-ci englobait tous les gestes de recyclage ou, par-delà les gestes, instituait un improbable emploi zéro. Il n'y a pas de emploi zéro, pas de film sans recyclage. Il faut envisager les gestes de recyclage comme une économie plastique et figurative, non comme une politique globale du emploi.

Le film de recyclage ne prétend ni à une légitimité globale, ni ne correspond à une excroissance, ou à un signe revendiqué d'une politique de *ready-made*. Rarement il n'affirme sa prétendue ré-appropriation. Ce cinéma-là existe car le film de recyclage s'autonomise ; il ne travaille l'aura que de sa propre image déconstruite. Que devient l'aura d'un film de recyclage selon les auteurs de *Monter / Sampler* ? Le « rebut de l'industrie », qu'évoque Yann Beauvais, cloisonne le statut du film de recyclage. Ici, il n'est jamais question d'aura. Pour Yann Beauvais, au cours de l'acte de recyclage s'opère un vacillement de l'image, qui se défait peu à peu du emploi puis s'en libère laborieusement, dans une logique de *réhabilitation*. Le film de recyclage semblerait alors combler son *défait d'origine*. Or, le propre du geste de recyclage est de dégager un « pouvoir de transformer les matières, de détourner et redistribuer les signes : *reproduction passive, post-production active* »⁵.

Enfin, la phrase « Tout est sample, tout se sample » précède une série de contradictions de termes, où sont mis involontairement sur le même plan citation et appropriation, où s'allient échantillonnage et cycle infini de récupération, *échantillon* de la pensée et contrefaçon. Au fond, de cette terminologie confuse, il en résulte une aporie, doublée d'un faux constat : « La propriété, c'est le vol ». L'œuvre originale court un danger, nous disent ironiquement les auteurs, que résume

1. « La propriété, c'est le vol », *Monter Sampler / L'échantillonnage généralisé*, Yann Beauvais et Jean-Michel Bouhours (sous la dir.), Centre Georges Pompidou, 2000, p. 20.

2. Jean-Michel Bouhours, *Pratiques*, « Théorie, Pratique, Médiation », Automne 2003, *Études Universitaires de Rennes*, n° 14, p. 96.

3. Malgré les différences de nature entre échantillonnage et recyclage (l'installation, le film), le recyclage qui consiste aussi à prélever des images, n'échappe pas à la logique de capture d'images propre à l'échantillonnage.

4. « La propriété, c'est le vol », *Monter Sampler*, *ibid.*

5. Elie During, « Du processus à l'opération », in « Nous n'avons jamais été postmodernes », *Art press*, n° 292, juillet-août 2003, p. 46. C'est moi qui souligne.

le terme photocollage. Le mot propriété même se fait tautologique. Sans doute parce qu'ils ouvrent le film de recyclage à d'autres entreprises de *sampling* qui enfreignent les lois, les auteurs ne discernent jamais la spécificité du recyclage, dans sa nature et sa pratique. Ils finissent par étendre le recyclage, comme l'échantillonnage, à une machine(rie) purement économique.

Le film de recyclage : une économie pratique et plastique

Étendre le recyclage aux récupérations actuelles tous azimuts revient finalement à une spéculation neutre, qui se dit puiser dans une reconfiguration et une redistribution politiques des œuvres, en somme le photocollage, musical, visuel et sonore, etc. Le film de recyclage ne peut s'inscrire dans ce fourre-tout impur : fruit d'une appropriation, il se retrouve dénaturé.

Le film de recyclage, comme tout film de remontage, n'est ni un reliquat ou déchet, ni un « rebut de l'industrie ». Il n'est pas non plus la résultante illégale d'une déflagration liée à la circulation des œuvres, dont le film de recyclage constituerait de pseudo-produits dérivés, faibles et probables oripeaux du cinéma classique et moderne. Le film de recyclage n'est pas bâtard, ni ne se définit, comme il a été dit, comme la « continuation du cinéma »⁶, expression bien trop large qui dilue tout sur son passage. Autre avatar de la confusion actuelle : « à ce cinéma du remontage, les Anglo-saxons ont donné l'appellation très contestée de *found footage film*, repérant ainsi un genre cinématographique, au même titre que le *road movie* ou le *home movie* »⁷. « Contestée », l'expression est ici plus que jamais contestable. Contrairement au genre, le geste de recyclage consiste moins en une incursion programmatique, qu'en une tentative, une exploration critiques comme en témoignent les films de recyclage d'Yves-Marie Mahé.

Altérer les formes du visible. Les investigations d'Yves-Marie Mahé

« Défaire, cela signifie couper, isoler des éléments de leur chaîne syntagmatique originelle. »⁸. Comme l'acte de recyclage, la bande-annonce de films engendre une découpe du regard ; elle est déjà découpage parcellaire et fragmenté d'un matériau figuratif de base. À partir d'un travail archéologique sur les bandes-annonces (*Bienvenue ! Va crever !*, *La Vie avec toi*) ou sur des bandes de films pornographiques (*Bitte, Fuck, Hybride, Va te faire enculer !*), Yves-Marie Mahé élabore le plus souvent une trame, en s'appuyant sur les dialogues, leur ton ou leur pertinence, avant de procéder à la découpe et refonte des plans. Il établit ainsi des formes sauvages de raccord qui altèrent, transgressent les formes du visible.

Correspondances

« La réappropriation fait figure de réponse politique à des propositions tout aussi politiques, voire manipulatoires : celles de produits audiovisuels créés par la grande industrie de consommation populaire »⁹. Le film de remontage s'élabore ici à partir de l'unité du photogramme. Mais il s'établit en fonction de photogrammes disparates, issus de films divers, reliés au gré d'un scénario conçu au préalable.

Sourire émail blanc, mannequins liposucés, beautés indigestes de *Bienvenue ! Va crever !* (2001) : tout un culte du corps passé à travers le filtre grossissant du cinéaste, que le sous-titre « Y'a que le fric qui compte » paraphe. Cette instrumentalisation des corps (logique capitaliste) et du langage (« *cool* » en leitmotiv sonore) jalonne ce montage *cut* dont le dispositif repose sur les dialogues. Ici, le dialogue entre les plans suffit à étouffer l'esthétique hégémonique hollywoodienne.

6. « La continuation du cinéma par d'autres moyens » : variante du tout-recyclage propre au cinéma numérique dont *Digital cinéma*, banque de recyclage, constitue sans doute le blason. Ce type de « performances » audiovisuelles propose « un nouveau type de narration : un film monté en live construit à partir de films et de banques d'images, dont la bande-son est également assemblée en temps réel. » Voir www.digitalcinema.tm.fr

7. « La propriété, c'est le vol », *Monter Sampler, Ibid.*

8. Jean-Michel Bouhours, *Pratiques*, « Théorie, Pratique, Médiation », Automne 2003, Études Universitaires de Rennes, n° 14, p. 95.

9. « La propriété, c'est le vol », *Monter Sampler, op. cit.*, p. 31.

Incursion physique du cinéaste

Le cinéma de *found footage* d'Yves-Marie Mahé « se présente comme une auto-réflexion »¹⁰. L'irruption dans le film, le *filmmaking*, des mains du cinéaste, montre l'entreprise critique en cours et la nature de l'usage même. Cette incursion démiurgique, le geste d'anamnèse consistant à *rassembler* les images en constitue la preuve, solution formelle radicale en même temps que blason critique. Filmées sur le négatif du photogramme, les mains dévoilent la fabrique et le démantèlement de l'image. Le cinéaste retravaille la durée des plans ; ralentit, recadre les photogrammes et, soudainement, entrecroise les négatifs tout en se filmant en train de *formater* les images. Contrairement à d'autres films de *found footage*, nul fondu ici, hormis celui-ci, figuré et comme rêvé, effusion du cinéaste qui transgresse sa propre norme de rempli.

À mi-parcours de chaque opus, le cinéma d'Yves-Marie Mahé opte pour la rupture. Chacune de ses interventions centrales fait précisément écho à ce plan des mains ; non pas une transgression, mais une dissociation et un recul auto-critique qui lui permettent souvent de toucher, par-delà l'échelle du rempli et sa brusque altération, à une réelle fulgurance. Dans *Bitte* (2001), il en est ainsi des battements compulsifs d'images (ou *flickers*), des corps à terre et principalement des visages. Glissant de gauche à droite et inversement, les deux visages de la femme en pleine fellation viennent se heurter et former une image symétrique.

Vers une distanciation du rebut

Des films tels que *Hybride* (2001) et *Fuck* (1999), opérations brutes et poétisées de démontage, dépassent leur stade de distanciation critique et touchent au pamphlet politique. La distanciation est portée au paroxysme dans *Hybride*, recyclage du film pornographique *Violence chez Sapho (L'Amour à cinq)* : aux prémices

d'amours collectives se juxtapose, en contrepoint, un commentaire radiophonique d'*Irréversible* de Gaspar Noé qui dénonce « une société entière », en proie à une « banalisation de la violence », et qui encense ce qui la détruit, selon le critique Alain Riou¹¹.

Hybride confronte le film pornographique initial, inscrit dans le domaine anthropologique de la fête, à une idéologie archaïque en fond sonore. Même si le commentaire ne concerne pas les images, il semble condamner, exclure deux pans de société commune, aussi bien la révolution et la résistance cinématographiques qu'incarnerait *Irréversible*, que la révolution sexuelle vue à travers le prisme d'*Hybride*. De l'une à l'autre, les différences sont simplement bannies, ses formes d'expression radicale censurées. *Fuck* établit une dénonciation des ayatollahs de la morale. La nature sauvage du plaisir, que la société a refoulé et mis au ban, puis que parachève le son (des bruits d'abattoir et de tuerie), intensifie la flagrante pureté des actes en question drapés dans un noir et blanc anonyme.

Brûlots

Ces films érigent une économie plastique et politique du rebut. Et ce, à double titre. D'une part, le cinéaste recycle et remonte des rebus, « déchets » de l'industrie cinématographique. D'autre part, les matériaux recyclés concernent des rebus de films pornographiques et forment ainsi un cinéma second, non pas un cinéma d'images perdues et retrouvées, mais clandestines, parce que refoulées. Comme les surréalistes, il s'intéresse aux déchets enfouis par un refoulement, une censure, aussi bien individuelle que sociale. Et expérimente, *pirate* donc des pratiques d'images mises au rebut. En ce sens, le cinéma de recyclage pornographique d'Yves-Marie Mahé dénonce les abjections morales de toutes sortes, en brandissant des films qui déclinent l'éclat naturel de la communauté humaine.

¹⁰. « La propriété, c'est le vol », *Monter Sampler, op. cit.*, p. 33.

¹¹. Extrait de l'émission « *Le Masque et la plume* », sur France Inter.