

LE FILM ET SON DOUBLE

Boniment, ventriloquie, performativité

Érik Bullo

Érik Bullo est cinéaste et théoricien. Après des études à l'École nationale supérieure de la photographie (Arles) et à l'IDHEC (Paris), il réalise des films à mi-chemin du film d'artiste, du documentaire et du cinéma expérimental. Ses films explorent les puissances poétiques et formelles du cinéma.

Sa filmographie compte une trentaine de titres, dont *Le Singe de la lumière* (2002), *Glossolalie* (2005), *Trois faces* (2007), *L'Alliance* (2010), *Tongue Twisters* (2011), *Fugue géographique* (2013), *La Révolution de l'alphabet* (2014), *Traité d'optique* (2017). Son travail a été présenté dans de nombreux festivals et musées, notamment le Jeu de Paume (Paris), le Centre Georges Pompidou (Paris), le Mucem (Marseille), le FIDMarseille, la Biennale de l'image en mouvement (Genève), le MAMCO (Genève), le CCCB (Barcelone), La Enana Marrón (Madrid), La Casa Encendida (Madrid), le MoMA (New York), le Musée d'art moderne de Buenos Aires.

Il a publié récemment *Renversements 1 et 2. Notes sur le cinéma* (Paris Expérimental, 2009, 2013), *Sortir du cinéma* (Mamco, 2013), *Le Film et son double* (Mamco, 2017). Il a coordonné les ouvrages *pointligneplan. Cinéma et art contemporain* (Léo Scheer, 2002) et *Du film performatif* (it: éditions, 2018). Il collabore régulièrement à la revue *Trafic*.

Il a enseigné le cinéma et la photographie dans différentes écoles d'art : Marseille, Le Fresnoy, Arles, Avignon. Il fut professeur invité à l'Université de New York à Buffalo (États-Unis) de 2009 à 2011 et artiste invité en 2013 par le Centro de Investigaciones Artísticas (CIA) à Buenos Aires (Argentine). Il a créé et dirigé le troisième cycle « Document et art contemporain » à l'École européenne supérieure de l'image (Angoulême-Poitiers, France) de 2010 à 2016. Il enseigne actuellement le cinéma à l'École nationale supérieure d'art de Bourges (France).

Érik Bullo a bénéficié en 2015 du soutien à la recherche en théorie et critique d'art du Cnap pour ce projet.

Avertissement

Le document figurant sur ce site peut être consulté et reproduit sur un support papier ou numérique sous réserve qu'il soit strictement réservé à un usage personnel, scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. Toute reproduction devra obligatoirement mentionner le nom de l'auteur et la référence du document. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable du Centre national des arts plastiques, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

LE FILM ET SON DOUBLE

Boniment, ventriloquie, performativité

Érik Bulloot, Mamco, 2017

Il est apparu à la fin des années 1990, pour nombre de cinéastes, que les films avaient perdu leur autonomie. Ils ne relevaient plus du seul art du cinéma, nouaient des liens avec le champ des arts plastiques, exploraient de nouveaux modes d'exposition. D'où la nécessité de réfléchir cette situation par la cartographie de territoires frontaliers et l'étude des lignes généalogiques entre fiction, expérimental et documentaire. Ce fut l'expérience du collectif *pointligneplan* à travers son activité de programmation, d'édition et de distribution, et plus récemment, pour ma part, l'écriture d'un essai, *Sortir du cinéma*, développant une histoire contre-factuelle du cinéma. Publié en 2013 aux Éditions Mamco, *Sortir du cinéma* se propose de réfléchir aux relations virtuelles de l'art et du cinéma en explorant les occasions manquées, les promesses non tenues et leurs possibles, à la faveur de fiction théoriques. Par exemple, le cinéaste dadaïste Hans Richter croise Georges Méliès autour d'un projet sur le baron de Münchhausen, Jean Epstein est un lecteur improbable de Maya Deren, les actions Fluxus actualisent les fantômes de la tradition burlesque américaine. Ces différents récits, documentés et érudits, au bord de la fiction, explorent les réserves temporelles dans le fil de la métahistoire du cinéma proposée par Hollis Frampton.

Au cours de cet essai apparaît à plusieurs reprises, sans être réellement explicitée, l'expression « devenir performatif du cinéma », à propos des actions Fluxus, d'une exposition de Joseph Cornell ou des films inachevés d'Orson Welles et de Nicholas Ray donnant lieu à des séances de cinéma élargi. L'emploi du mot *performatif* relève-t-il d'une simple forme adjectivée de la performance artistique, ou renvoie-t-il aux verbes performatifs qui réalisent une action par leur énoncé, selon la philosophie du langage d'Austin ? Le point est laissé en suspens. J'ai souhaité approfondir cette question en prenant l'hypothèse d'un devenir performatif du cinéma de façon littérale.

Le cinéma connaît depuis l'arrivée du numérique une métamorphose radicale qui modifie ses modalités techniques et sa définition. Nous continuons pourtant à appeler cinéma un dispositif très différent de la forme plus ou moins stable qu'il a rencontrée pendant plus d'un demi-siècle. Dissocié de son socle technologique, il migre, inspire d'autres pratiques artistiques. Est-il possible de l'envisager sous une forme performative, au sens linguistique ? Au cours de ses transformations récentes, les actes de parole ont joué un rôle déterminant au point de se substituer parfois au film lui-même. On observe dans le champ du cinéma expérimental et de l'art contemporain de nombreuses stratégies qui s'évertuent à remplacer le film traditionnel par un énoncé linguistique sous la forme de conférences illustrées, de lectures ou de performances. Tel fut le point de départ de mon enquête.

Depuis plusieurs années, je donne régulièrement des conférences sur mon activité de cinéaste. Curieusement, je n'ai pas réalisé certains de mes films, je les ai simplement racontés. La parole est devenue le film. J'ai rassemblé par exemple une documentation sur la ventriloquie qui a rendu caduque la réalisation du film principal au profit de conférences illustrées, sans cesse reconduites, remaniées, au fil des années. La conférence est devenue le site d'énonciation du film. J'ai exposé cette situation lors d'une causerie à l'occasion de l'exposition *La Fabrique des films*, organisée par *pointligneplan* en juin 2012, sous le titre « Un film en moins » en proposant un dédoublement du cinéaste en exégète qui rappelle l'art du ventriloque¹. Il s'agit d'inventer une nouvelle définition du film qui fasse droit aux médiateurs invisibles de la séance, tels que le bonimenteur ou le projectionniste. Cette réflexion, assez radicale, traduisait également une crise sur mon activité de cinéaste, marquée par un sentiment de répétition et d'asphyxie. Comment inventer des formes nouvelles ? Le cinéma doit-il être performé pour rester vivant ? À quelle condition suis-je vivant ? Je donnai à l'ECAL à Lausanne en mars 2013 une conférence intitulée : « Suis-je vivant ? », en écho à la formule de Pier Paolo Pasolini : « Être est-il naturel ? »²

J'évoquerai d'autres expériences et rencontres. Entre 2010 à 2016, j'eus la chance de fonder et de diriger un programme de recherche Document et art contemporain³. La question de la performativité du document fut au centre de nos enquêtes⁴. Comment activer un document ? Sommes-nous tenus de produire de nouveaux contextes d'énonciation, de traduire le document dans un autre médium, de l'interpréter comme une partition ? Ces réflexions m'incitèrent à définir le concept de *film papier*, c'est-à-dire un film existant sous une forme graphique ou éditoriale, à la façon d'un collage, d'un livre d'artiste ou d'un scénario poétique. Le titre fut retenu pour une exposition à la Galerie La Box à Bourges en mars 2013 qui réunissait les artistes du programme. L'hypothèse du film papier est devenue le fil rouge de mes enquêtes. Si j'insiste sur ces différentes circonstances, c'est pour souligner combien l'écriture du *Film et son double* s'est nourrie, de façon pragmatique, d'une suite d'expériences personnelles et collectives.

Deux autres événements auront été décisifs. J'assistais en juin 2013 aux événements de Gezi à Istanbul lors d'un repérage pour un film, *La Révolution de l'alphabet*. J'ai été frappé par l'intensité de l'événement, sa promesse politique et le recours à des formes performatives, par le biais notamment du retournement de l'insulte, analysé par Judith Butler⁵. Le performatif excédait le cadre d'un questionnement sur le médium, d'inspiration moderniste, pour inquiéter politiquement les formes d'agir. Au cours d'un séminaire donné quelques mois plus tard, en novembre 2013, à Buenos Aires au CIA (Centro de investigaciones artísticas) sur le motif de la sortie du cinéma, les participants, de jeunes artistes et des étudiants, se sont enthousiasmés pour le concept de film papier, doué à leurs yeux d'une force politique. Chacun des artistes réalisa un collage, une boîte ou une série de dessins. J'en fus heureusement surpris. La situation de l'Argentine, soumise à une

¹ « Un film en moins », *Cahiers du post-diplôme*, n° 2, Poitiers-Angoulême, ÉESI, p. 76-93.

² « Suis-je vivant ? », in *Cinéma exposé/Exhibited Cinema*, François Bovier et Adeena Mey (dir.), Lausanne, ECAL, p. 84-95.

³ Fondé à l'initiative de l'École européenne supérieure de l'image (Angoulême-Poitiers), en partenariat avec l'École nationale supérieure d'art de Bourges.

⁴ Cf. le dossier « Performer le document », *Cahiers du post-diplôme*, n°2, *op. cit.*, pp. 23-108, avec des textes de Franck Leibovici, Riccardo Giacconi et Andrea Morbio, Eliane Esther Bots, Jurga Zabukaite, Joan Ayrton et un entretien de François Bovier et Adeena Mey par Lucia Aspesi.

⁵ Judith Butler, *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, trad. Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2004.

économie fragile, occupant une place mineure sur la carte des mondes de l'art, favorisait assurément ce déplacement. La force d'un performatif consiste à produire un nouveau contexte d'énonciation par un effet de retournement et de signification seconde qui trouble les règles économiques et symboliques. J'animerai l'année suivante, en collaboration avec l'artiste Ferenc Gróf, un séminaire sur le film papier à l'École nationale supérieure d'art de Bourges pour tester ces différentes hypothèses.

Sans doute la théorie d'un devenir performatif du cinéma devait-elle être mise à l'épreuve par une série d'expériences et d'essais collectifs, à la façon d'un laboratoire central. L'aide du CNAP, obtenue en 2015, fut précieuse à cet égard comme soutien et moteur. En 2015, je proposai un cycle de conférences et de rencontres aux Laboratoires d'Aubervilliers et au MAC VAL, en partenariat avec *pointligneplan*⁶. Chaque séance était triple, composée d'une performance comme film et d'un moment plus réflexif ou discursif, à l'issue desquels un s'amorçait un dialogue avec le public. Ces programmes rencontrèrent beaucoup d'échos et suscitèrent de vifs débats sur la question de l'adresse au public, la place du bonimenteur et du projectionniste, la relation au théâtre et à la partition⁷. Chacune de ces séances a stimulé l'écriture de façon critique. L'hypothèse du cinéma performatif incarne-t-elle le credo néolibéral de l'impératif à la performance ? Recouvre-t-elle une réalité économique refoulée ? Permet-elle, par soustraction et retournement du contexte d'énonciation, de transformer le médium ? Autant de questions évoquées dans *Le Film et son double*, traduisant l'ambivalence des enjeux.

L'écriture du livre s'est accompagnée d'un chantier d'entretiens, menés de façon régulière avec certains des artistes évoqués dans le livre. Citons l'artiste lettriste Roland Sabatier, Nicolas Boone, Alexis Guillier, Boris Lehman, Filipa César, François Barat, Uriel Orlow, Silvia Maglioni et Graeme Thomson. Mentionnons également les nombreux échanges et invitations avec d'autres chercheurs, comme Morad Montazami, avec qui j'organisai un colloque sur la « scriptologie », la science des œuvres à venir, en mai 2013 à Paris, Esperanza Collado qui m'invita au MUSAC à León en juin 2017 pour évoquer le film conversation, François Bovier, chercheur à l'ECAL, Franck Leibovici, artiste et poète, Pavle Levi, auteur d'un essai stimulant, *Cinema by Other Means*⁸, Stephen Wright, professeur référent du programme Document et art contemporain, et Lucia Aspesi, historienne du cinéma expérimental italien.

Comment penser le cinéma en puissance ? J'ai proposé à cet égard cinq catégories : le film papier, le film script, le film conférence, le film boniment et le film mouvement, pour réfléchir ces déplacements, en privilégiant le performatif dans son acception linguistique, même si les deux significations, artistique et philosophique, ne cessent de se croiser.

⁶ Participèrent à ces rencontres Esperanza Collado, Thomas Clerc, Alexis Guillet, Franck Leibovici, Silvia Maglioni et Graeme Thomson, Peter Miller, Rabih Mroué, Uriel Orlow, Simon Ripoll-Hurier, Roland Sabatier, Clara Schulmann, Peter Szendy, Stephen Wright.

⁷ Un ouvrage collectif rassemble l'ensemble des propositions de ce cycle. Cf. *Du film performatif*, Érik Bullot (dir.), Faucogney et la Mer, it : éditions, 2018.

⁸ Pavle Levi, *Cinema by Other Means*, New York, Oxford University, 2012.

Tout en explorant l'histoire de l'art et du cinéma, *Le Film et son double* revendique un caractère volontiers spéculatif. Sans doute est-ce ma propre position de chercheur indépendant, cinéaste et théoricien à la fois, qui se trouve éclairée par le performatif, invitant à une nouvelle praxis du cinéma.



Traité d'optique, Érik Bullot, photo de tournage, 2017 © Anaëlle Marchive



We Only Guarantee the Dinosaurs, performance, Esperanza Collado, MAC VAL, 2015

© Érik Bullot