



**COLLOQUE INTERNATIONAL MAX ET IRIS STERN 8
REMONTER/REMIXER/PARTAGER :
TECHNOLOGIES, ESTHÉTIQUES, POLITIQUES**

Vendredi 4 et samedi 5 avril 2014

**NOTICES BIOGRAPHIQUES et
RÉSUMÉS DES CONFÉRENCES**

Olivier Asselin est professeur titulaire au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, où il enseigne l'histoire et la théorie de l'art et la pratique du cinéma. Il s'intéresse aux avant-gardes historiques et à l'art contemporain, à la photographie, au cinéma élargi et aux arts médiatiques. Il a codirigé *Precarious Visualities: New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture* (avec Johanne Lamoureux et Christine Ross, McGill-Queen's University Press) et *L'Ère électrique/The Electric Age* (avec Andrea Oberhuber et Silvestra Mariniello, Presses de l'Université d'Ottawa). Il fait partie de deux équipes de recherche : Dômes (sur la spatialisation du savoir) et Médiatopias (sur les technologies de localisation dans les arts médiatiques). Il est aussi membre de l'iACT (institut Arts, cultures et technologies) et du Métalab (Société des arts technologiques). Il a réalisé plusieurs longs métrages de fiction, dont *La Liberté d'une statue* et *Un capitalisme sentimental*.

Raymond Bellour est chercheur, écrivain et directeur de recherches émérite au CNRS. Il s'est intéressé à la littérature romantique – *Brontë. Écrits de jeunesse* (1972); Dumas, *Mademoiselle Guillotine* (1990) – et contemporaine – *Henri Michaux* (1965); Michaux. *Œuvres, Pléiade* (1998, 2001 et 2004); *Lire Michaux* (2011) –, ainsi qu'au cinéma – *Le Western* (1966); *L'Analyse du film* (1979); *Le Corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités* (2009). Raymond Bellour a également consacré de nombreux travaux aux mélanges, passages et régimes mixtes d'images – peinture, photo, cinéma, vidéo, images virtuelles – et aux rapports entre mots et images, comme en témoignent les expositions *Passages de l'image* (1989), *States of Images: Instants and Intervals* (2005), *Thierry Kuntzel. Lumières du temps* (2006), ainsi que les recueils *L'Entre-Images* (1990), *Jean-Luc Godard. Son+Image* (1992), *L'Entre-Images 2* (1999) et *La Querelle des dispositifs. Cinéma - installations, expositions* (2012). Bellour participe en 1991 avec Serge Daney à la création de *Trafic*, revue de cinéma dont il demeure un des responsables.

Démonter/remonter le cinéma

Le cinéma a toujours éprouvé plus ou moins le désir ou le besoin de se citer lui-même. Innombrables scènes, au fil de son histoire, où la salle de cinéma, prise comme décor, offre à l'intrigue qu'elle sert la projection de tel fragment de film. Pensons aussi à ces citations interposées dont le prétexte tient à tel tournant du scénario qui justifie l'insertion de plans ou de séquences de films antérieurs dont le nouveau film fait son profit. Mais il en va autrement quand l'œuvre entière tombe sous le coup de la citation généralisée, au gré de stratégies différenciées par lesquelles se retournent l'une sur l'autre les logiques du cinéma et celles de l'art contemporain. Trois œuvres emblématiques peuvent ainsi former en cela une sorte de paradigme, qui ouvrirait sur d'autres : *24 Hour Psycho* (1993) de Douglas Gordon; *Histoire(s) du cinéma* (1989-1998) de Jean-Luc Godard; et *The Clock* (2010) de Christian Marclay. Dans l'œuvre de Gordon, le corps du film est mis à mal par la transformation dont il devient l'objet, ralenti jusqu'au paradoxe pour un spectateur mué en visiteur. Mais ce geste iconoclaste (« Pour nous le cinéma est mort ») s'inscrit aussi dans la logique épistémique qui a été celle des analystes de films, dont l'œuvre de Hitchcock a été un objet privilégié. Godard, à l'opposé, conçoit une ode au cinéma comme art pensé dans son histoire et son rapport aux autres arts. Le moment culminant en est significativement consacré à Hitchcock dans l'épisode 4A des *Histoire(s)*, *Le Contrôle de l'univers*. Quant à Marclay, le paradoxe des 24 heures de son montage généralisé devenant le temps réel de son spectateur-visiteur réalise comme une sortie du cinéma sous couvert d'en emprunter la matière et d'en mimer le dispositif. (Raymond Bellour)

Christa Blümlinger est professeure en études de cinéma et de l'audiovisuel à l'Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis. Elle a précédemment enseigné à l'Université de Paris 3 Sorbonne Nouvelle, à l'Université Libre de Berlin et à l'Université de Vienne et exercé des activités de critique et de commissaire à Vienne, à Berlin et à Paris. En 2013, elle a été Senior Research Fellow à l'IKKM de l'Université Bauhaus de Weimar. Entre autres publications en allemand et en français sur l'esthétique du cinéma, le film d'essai et l'art des nouveaux médias, elle a dirigé «Le cinéma autrichien», *Austriaca*, juin 2007 et «Attrait de l'archive», *Cinémas*, vol. 24, no 2-3, 2014 (à paraître), codirigé *Théâtres de la mémoire, mouvement des images* (2011), *Paysage et mémoire. Photographie, cinéma, dispositifs audiovisuels* et *Morgan Fisher – un cinéma hors champ* (tous deux 2014, à paraître). Christa Blümlinger a également édité et introduit des textes choisis de Harun Farocki – *Reconnaître et poursuivre* (2002) et édité un choix en allemand des écrits de Serge Daney. Elle est l'auteure de *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux média* (2013).

Performance, archive, remontage

Il sera question d'analyser comment certains films, performances et installations développent une capacité particulière de faire surgir ce qu'on pourrait appeler, avec Reinhart Koselleck, des « couches de temps », c'est-à-dire de montrer les

vitesse variables auxquelles telle ou telle archive atteint une visibilité ou une audibilité spécifique et de montrer ainsi à quel point le remontage y devient un outil épistémologique. Hal Foster suppose que l'art des archives serait moins concerné par des origines absolues que par des traces obscures, impliquant des projets incomplets et annonçant ainsi des travaux à venir. C'est en ce sens que nous tenterons de sonder, à partir de quelques exemples, des moments de reprise qui jouent moins sur le mode de la représentation et du jugement (par rapport à un fait historique notamment) que sur le mode de l'expérience esthétique, de la sensation et de l'éthique du regard. On ne cherchera pas à alimenter à nouveau une théorie du film de *found footage* ou du *film de montage*, telle que l'intervenante l'a proposé dans son livre *Cinéma de seconde main*. On tentera plutôt une approche esthétique du geste de la reprise au sein de films mettant en scène le dispositif même de l'archive et dont la forme est celle du film d'essai. Ce sont des films ou installations qui rendent sensible, sous des formes variées, l'historicité des plans d'archives, se situant par là dans une logique archéologique. Si *The Clock* tient à l'expérience exacerbée de la conscience du temps, les œuvres dont il sera question évaluent différemment la qualité épistémique du cinématographique en s'interrogeant sur la question de l'unicité de l'expérience propre à la vision et à l'écoute d'un plan d'archive. (Christa Blümlinger)

Serge Cardinal est professeur agrégé au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Ses recherches portent sur les rapports du cinéma aux autres arts visuels et sonores, sur les philosophies du cinéma, sur l'acteur de cinéma et sur les diverses formes de création sonore et musicale. Il dirige un laboratoire de recherche-crédation – www.creationsonore.ca – associé à l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM), et a publié *Deleuze au cinéma. Introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps* (Presses de l'Université Laval, 2010)

Marie Fraser est professeure en histoire de l'art et en muséologie à l'Université du Québec à Montréal et membre de Figura, centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. Titulaire d'un doctorat en histoire de l'art de l'Université de Montréal, ses recherches récentes portent sur la transformation des régimes narratifs et temporels dans l'art contemporain et plus particulièrement sur les phénomènes de réactualisation. Conservatrice en chef au Musée d'art contemporain de Montréal, de 2010 à 2013, elle a entre autres dirigé la *Triennale québécoise 2011 : Le travail qui nous attend*, offrant un portrait expérimental de la scène artistique québécoise actuelle, ainsi que les expositions *Anri Sala* (2011) et, en collaboration avec le Jeu de Paume à Paris, *Laurent Grasso. Uraniborg* (2013) et *Adrian Paci. Vies en transit* (2013-2014). Commissaire d'exposition reconnue, elle a organisé près d'une trentaine d'expositions au Québec, au Canada et en Europe, et vient d'être nommée commissaire de la présentation du collectif BGL dans le Pavillon canadien à la 56^e Biennale de Venise.

Bastien Gallet est professeur et coordonateur de recherche à l'École supérieure des beaux-arts de Tours Angers Le Mans et enseigne également la philosophie à l'Université Paris I. Il a précédemment été producteur à France Culture (1999-2004) puis à la Radio Suisse Romande, rédacteur en chef de la revue *Musica Falsa*, directeur du festival Archipel (Genève, 2003-2006), pensionnaire à l'Académie de France à Rome (villa Médicis) et conférencier à l'Ircam (Paris, 2000-2001). Bastien Gallet est également éditeur aux éditions MF. Il a publié deux romans : *Une longue forme complètement rouge* (2006) et *Marsyas* (2007), ainsi que deux essais sur la musique : *Le boucher du prince Wen-houei : enquêtes sur les musiques électroniques* (2005) et *Composer des étendues: l'art de l'installation sonore* (2005). Il a également publié *Anastylose* (avec Ludovic Michaux, Yoan De Roeck et Arno Bertina, 2006), une traduction des *Écrits sur la musique* d'Alfred Schütz (avec Laurent Perreau, 2007) et *Impressions de France* (avec Alain Bublex, 2013), et dirigé un numéro d'*art press 2* consacré à *L'Art des sons* (avec Christophe Kihm, 2011).

De quelques figures contemporaines de la « politisation de l'art »

Nous avons tous en mémoire la phrase en forme d'injonction qui clôt « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » de Walter Benjamin : « *Voilà l'esthétisation de la politique que pratique le fascisme. Le communisme y répond par la politisation de l'art.* » Et par art il entendait bien sûr le cinéma et la photographie et plus précisément ce que ces deux pratiques changeaient à la nature même de l'art. Qu'en fut-il de cette injonction ? Et qu'en est-il aujourd'hui ? Quel(s) usage(s) politique(s) – et en quel sens du mot politique – les artistes ont-ils fait des possibilités que ces pratiques nouvelles de l'art ouvraient à l'orée du XX^e siècle ? De ce nouveau rapport au réel qu'elles instruisaient tant du côté de la production que de celui de la réception ? Nous voudrions, sous les espèces de quatre opérations exemplaires, analyser quatre grandes figures de la politisation de l'art : MONTER; REMIXER; IMPLÉMENTER; PARTAGER (SÉPARER). Un des effets théoriques majeurs du texte de Walter Benjamin est d'inscrire la politique dans la structure du geste artistique. L'art est engrené dans le monde, même quand il crie haut et fort son indifférence au cours des choses. Le paradoxe de ce pouvoir nouveau est sa relative impuissance, qu'il conjure en se faisant bombe ou projectile (la transformation de l'œuvre en arme ou machine de guerre est un des grands invariants de l'avant-garde depuis les années 1910). Chacune des figures que nous avons citées est une manière de réfléchir et de surmonter ce paradoxe. Une de nos tâches sera de déterminer comment les artistes ont entrepris d'y parvenir et dans quelle mesure ils y ont effectivement réussi. (Bastien Gallet)

Philippe-Alain Michaud est conservateur, chef du département cinéma au Musée national d'art moderne Centre Georges-Pompidou, à Paris, depuis 2003. Ses travaux sur l'histoire de l'art et du cinéma trouvent leur point d'ancrage dans une approche anthropologique de l'image fondée par Aby Warburg. Il a publié, entre autres ouvrages, *Aby Warburg et l'image en mouvement* (1998), *Le peuple*

des images (2002) et *Sketches. Histoire de l'art, cinéma* (2006) et réalisé de nombreuses expositions, parmi lesquelles *Comme le rêve le dessin* (2005), *Le mouvement des images* (2006-2007), *Bild für Bild* (2010-2011), *Electric Nights* (2010- 2011), *Tapis volants* (2012-2013) et *Hans Richter. La traversée du siècle* (2013-2014). Philippe-Alain Michaud est membre du comité de rédaction des *Cahiers du musée national d'art moderne* et responsable de la collection « La littérature artistique », aux éditions Macula. Il enseigne également à la Rijksakademie d'Amsterdam et à l'École d'art et de design (ERG) de Bruxelles.

Refaire, se refaire, se faire refaire: histoire du cinéma et esthétique des chiffonniers

Dans son introduction générale à *l'Esthétique*, Hegel prononce ce qui semble de prime abord un jugement sur la fin de l'art : « [...] du point de vue de sa plus haute destination, l'art est et demeure pour nous quelque chose du passé. Il a aussi perdu pour nous sa vérité et sa vitalité authentiques, et il est relégué dans notre représentation, au lieu que sa nécessité d'autrefois soit maintenue dans la réalité et qu'il occupe sa place la plus élevée. » En filigrane de ce constat désenchanté sur l'épuisement moderne du processus artistique, on peut aussi lire la description du moment constitutif de l'œuvre, où Hegel voit un double phénomène d'éloignement et de dématérialisation : une œuvre n'existe en tant que telle que lorsque, depuis le cercle fermé des représentations, elle nous est devenue à la fois inaccessible et irréelle : elle est, essentiellement, ce qui est achevé. L'expérience artistique, rétroactive dans son principe, sera donc expérience du passé, et la reprise ou le *remake*, qu'il s'agisse du remontage (*found footage*) ou de la remise en scène (*reenactment*), est la forme que prendra la création dans une histoire de l'art ainsi conçue comme système d'événements forclos. Apparue avec l'avènement de l'industrie culturelle, le cinéma, qui aura été le mode d'expression dominant d'une époque gouvernée par les lois de la reproduction jusqu'à y reconnaître son idéal esthétique, semble s'être coulé dans le lit de la théorie hégélienne de la fin de l'art. Car la reproduction ne constitue pas seulement le mécanisme implicite de la diffusion des films, elle en conditionne aussi l'essence.

Paul D. Miller, a.k.a. DJ Spooky, est un compositeur, artiste multimédia et auteur dont les prestations et les conférences sont reconnues à l'échelle internationale. Il a composé et produit des trames sonores de films primés, et a collaboré avec plusieurs autres artistes, dont Yoko Ono et Thurston Moore. Son application, DJ Mixer, a été téléchargée plus de douze millions de fois. La production de Paul D. Miller en arts médiatiques a été présentée en Amérique du Nord et en Europe, entre autres à la Biennale du Whitney et à la Biennale d'architecture de Venise. En 2012-2013, il a été le premier artiste en résidence au Metropolitan Museum of Art, à New York. Il est directeur général de la revue *ORIGIN*, a dirigé *Sound Unbound: Sampling Digital Music and Culture* (2008) et est l'auteur de *Rhythm Science* (2004). Son nouveau livre, *The Imaginary App* (MIT Press), et son prochain album chez VP Records, *DJ Spooky meets Digital*

B., paraîtront tous deux à l'automne 2014.

Sound Unbound

Paul D. Miller, alias DJ Spooky, élargit le concept de DJ et de hip-hop à l'aide d'éléments puisés dans l'art conceptuel, l'art sonore, le *layering*, le collage et les boucles. Il aborde la manière dont la technologie a façonné la créativité à travers le temps et dont elle contribue à donner forme à l'avenir. Miller présentera ses plus récents projets et travaux sonores à l'aide d'un iPad et de son populaire DJ Mixer.

Michael Nitsche est directeur des études de cycles supérieurs au programme Digital Media du Georgia Institute of Technology, où son enseignement porte principalement sur les espaces hybrides et leurs utilisations. Les études sur la performance, la recherche en métiers d'art, les interactions homme-machine (IHM) et les études sur les médias sont autant d'outils critiques qu'il applique au design interactif de technologies mobiles, ainsi que de médias ou de performances numériques. Il dirige le Digital World and Image Group, qui a reçu des fonds de la NSF, d'Alcatel Lucent, de Turner Broadcasting et de GCATT, entre autres. Parmi les publications de Nitsche, mentionnons les ouvrages *Video Game Spaces* (2008) et *The Machinima Reader* (2011) (ce dernier en codirection avec Henry Lowood, tous deux publiés chez MIT Press).

Crafters in Game Worlds

Les ordinateurs sont le support d'innombrables productions liées aux médias numériques, et les univers de jeux ne sont qu'un exemple parmi les nouveaux dispositifs présentement utilisés. Même si nous cherchons toujours, comme producteurs, à créer les meilleurs outils possibles pour les joueurs, le défi qui se pose aujourd'hui relève également d'une meilleure compréhension des pratiques courantes fondamentales. Je me tournerai vers l'artisanat pour tenter de décrire notre environnement de production actuel. L'artisanat est profondément ancré dans une culture matérielle qui a une histoire, des qualités et des écueils qui lui sont propres. Différent des champs de l'art et du design qui ont abondamment servi à la production numérique, il ouvre de nouvelles perspectives sur une pratique de production ascendante (« Bottom-Up » ou « de la base vers le sommet ») qui nous permet de mettre en cause et de réévaluer de manière critique la vague de production numérique dont nous participons tous. (Michael Nitsche)

Bernard Perron est professeur titulaire au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal où il enseigne le cinéma. Il a codirigé pour Routledge deux anthologies, *The Video Game Theory Reader 1* (2003) et *The Video Game Theory Reader 2* (2008), et publié *The Routledge Companion to Video Game Studies* (2014) ainsi que *Figures de violence* (L'Harmattan, 2012). Il a dirigé *Horror Video Games: Essays on the*

Fusion of Fear and Play (McFarland, 2009) et écrit *Silent Hill: The Terror Engine* (The University of Michigan Press, 2012), publié dans la collection d'ouvrages qu'il codirige : *The Landmark Video Games*. Ses recherches portent sur le jeu vidéo, l'horreur, le cinéma interactif, la cognition, la narration et le jeu dans le cinéma narratif. Pour de plus amples renseignements, consulter le site Web de son équipe de recherche : <http://www.ludicine.ca/>.

Christine Ross est professeure titulaire de la Chaire James McGill en histoire de l'art contemporain au Département d'histoire de l'art et d'études en communication de l'Université McGill. Ses recherches portent sur les arts médiatiques contemporains, la réalité mixte, les transformations du spectateur dans l'art contemporain, la perception et la visualité, l'art participatif, ainsi que la reconfiguration de la temporalité (notamment du temps historique) en art contemporain. Elle est l'auteure, entre autres, de *The Past is the Present; It's the Future too: The Temporal Turn in Contemporary Art* (Continuum, 2012); *The Aesthetics of Disengagement: Contemporary Art and Depression* (University of Minnesota Press, 2006); et *Images de surface. L'art vidéo reconsidéré* (Artextes, 1996). Elle a codirigé (avec Olivier Asselin et Johanne Lamoureux) *Precarious Visualities: New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture* (McGill-Queen's University Press, 2008). Première lauréate du prix Artexte en art contemporain (2012), elle est la cofondatrice du Département d'histoire de l'art et d'études en communication de l'Université McGill.

Catherine Russell est professeure en études cinématographiques à l'Université Concordia, à Montréal. Elle est l'auteure d'*Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video* (Duke, 1999). Ses autres ouvrages sont : *Narrative Mortality: Death, Closure and New Wave Cinemas* (Minnesota, 1995), *The Cinema of Naruse Mikio: Women and Japanese Modernity* (Duke, 2008) et *Classical Japanese Cinema Revisited* (Continuum, 2012). Elle collabore régulièrement à la revue *Cineaste* et est présentement codirectrice de *Canadian Journal of Film Studies*. Russell, qui a abondamment publié sur le cinéma japonais, expérimental et canadien ainsi que sur Walter Benjamin, travaille présentement à un ouvrage portant sur les pratiques du cinéma d'archives. Récemment, elle dirigeait un dossier d'essais – rédigés par elle-même et quatre autres auteurs – sur *The Clock* pour la revue *Framework* (vol. 54, n° 2), dont elle signait également l'introduction.

Collecting, Compilation, Archiveology and The Clock

The Clock appartient à une histoire de pratiques du cinéma d'archives dans lesquelles la fiction est réduite à son aspect documentaire et le récit se trouve décomposé en éléments détaillés de geste, de style et de profilmique. Je suis d'accord avec Jan Verwoert quand il avance que les arts qui se sont approprié l'image en mouvement dans les années 1990 se sont détournés d'une critique de l'image pour favoriser l'exploration de récits culturels et une exploitation de la

performativité de l'image empruntée. À partir de concepts clés dans l'étude que fit Walter Benjamin de la fantasmagorie au 19^e siècle, j'élaborerai dans cet essai la notion d'« archivéologie » (*archiveology*) comme nouveau langage de l'image. Le cinéaste, procédant à la manière du collectionneur, et de l'allégoriste, a tendance à aborder la pratique cinématographique à l'aune de la pratique muséale ; et pourtant, les fragments de la fantasmagorie en ruine appellent une notion de l'histoire plus dialectique que celle que permettent généralement les pratiques muséologiques de collectionnement et d'archivage. En lien avec d'autres films de compilation – comme *The Three Disappearances of Soad Hosni* (Rania Stephan, 2011) et *Hoax Canular* (Dominic Gagnon, 2013) –, en plus de *The Clock*, j'explorerai les tenants contre-archivistiques de l'« archivéologie ». (Catherine Russell)

Louisa Stein est professeure adjointe au département de Film and Media Culture du Middlebury College (Vermont). Dans son travail, elle explore la participation du public dans la culture transmédia et met l'accent sur des enjeux liés aux genres, aux générations et au rôle d'auteur joué par le public. Elle dirige la section des comptes rendus de livres dans les revues *Cinema Journal* et *The Journal of Transformative Works and Cultures*. Les écrits de Louisa Stein ont été publiés dans diverses revues et anthologies, dont *Cinema Journal* et *How to Watch Television*. Elle est codirectrice de *Teen Television: Essays on Programming and Fandom* et de *Sherlock and Transmedia Fandom*. Son projet de livre en cours, *Millennial/Fandom*, explore la relation entre la génération Y et certaines notions touchant les communautés de fans de culture médiatique.

The Fall of Man Remixed: Female Transmedia Authorship in the Millennial Age

Cette présentation explorera l'utilisation des technologies numériques dans les communautés de fans auteurs. Plus précisément, nous nous pencherons sur les vidéos de musique créées par des fans, connues sous le nom de « fanvids » ou simplement « vids », et nous discuterons de leur importance. De telles œuvres emploient le remixage de textes issus des médias pour y introduire une perspective féminine et rendre visibles, grâce aux technologies numériques, le savoir, les cultures et le désir des femmes. En analysant une sélection de vids, nous explorerons ce qu'elles nous révèlent de la culture contemporaine du remix et aussi de l'histoire de l'engagement transmédiatique. Nous verrons comment les vids modulent la logique de la culture du remix et transforment le média « Read Only » qu'est la télévision en un média « Read Write ». Grâce à sa capacité de citer, remixer, retravailler et refabriquer à l'aide de processus complexes de montage visuel et sonore, le « vidding » est une forme particulièrement apte à révéler les tensions entre industrie et public, entre culture et sous-culture. Nous aborderons les vids comme autant contributions au champ élargi des échanges culturels, plutôt que comme de simples formes sous-culturelles de contestation. (Louisa Stein)