1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

82 | 2017

Varia

« *Es todo cierto* » : Bruce Conner au Musée Reine Sofia de Madrid

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/5423>

DOI : 10.4000/1895.5423

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2017

Pagination : 174-176

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « « *Es todo cierto* » : Bruce Conner au Musée Reine Sofia de Madrid », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 82 | 2017, mis en ligne le 01 juin 2017, consulté le 20 janvier 2022.
URL : <http://journals.openedition.org/1895/5423> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5423>

Ce document a été généré automatiquement le 20 janvier 2022.

© AFRHC

« Es todo cierto » : Bruce Conner au Musée Reine Sofia de Madrid

François Albera

Exposition

- 1 On croyait (à peu près) connaître le cinéaste expérimental américain Bruce Conner (1933-2008) et ses films de compilation et de montage court apparentés au collage (dont certains sont sur YouTube). Pionnier du *found footage* avec *A Movie* (1958) ou *Cosmic Ray* (1961) notamment où il met en jeu ce que Yann Beauvais a appelé « une esthétique de la diversion », Conner mobilisait films d'actualités, films pédagogiques, films industriels, fictions hollywoodiennes des années 1950, dessins animés, images de télévision, bouts d'amorce, intertitres se succédant à un rythme élevé et échevelé, construisant des « phrases filmiques » dans la postérité, poussée à l'excès, de ce qu'avait théorisé Koulechov sur le rapport d'un plan à un autre (inférence sémantique, création d'un espace imaginaire, etc.). Non loin, en revanche, de ce qu'expérimenta et préconisa Eisenstein avec certaines séquences d'*Octobre*, qui aspirait à ne plus utiliser que des objets inanimés, des images toutes faites, des chiffres et des lettres dans ses films dans la perspective d'adapter *Das Kapital* à l'écran et d'en démonter la logique spectaculaire (ses cahiers de notes – encore inédits – contiennent des exemples de photomontages préparatoires récemment découverts par Elena Vogman). La répétition, l'analogie, l'inférence, autant de figures massivement convoquées dans ses films où un sous-texte sexuel est omniprésent (une image de *pin-up* stéréotypée amène celle d'un canon qui tire – venue d'un Mickey – puis de sa détumescence) et parfois explicite (un sous-marinier regarde dans son périscope, s'exclame et s'ensuit un *nudie* d'un sosie de Marilyn se livrant à un strip-tease, puis le marinier ordonne de tirer une torpille qui s'achève en explosion atomique suivie d'un surfeur ondulant sur les vagues) (deux exemples fréquemment évoqués par les commentateurs mais qui sont propres à faire comprendre la logique du montage connérien). Conner ne se contente pas de juxtaposer des images prises çà et là, pour obtenir ces effets comico-métaphoriques, il les fait varier, au plan de la temporalité (ralenti), de la couleur, des contrastes, il

retravaille l'image « de base » (solarisation : *Marilyn Times Five*, 1973). Le film sur l'assassinat de J-F. Kennedy, *Report* (1963-1967) joue ainsi sur la répétition-variation des plans de cet événement en y mêlant, cette fois, des images publicitaires ou de films d'horreur ou de corrida, de manière à dynamiter la pieuse imagerie qui s'était constituée à ce moment-là, innocentant le président assassiné de ses implications dans diverses vilénies politiques (guerre du Vietnam, invasion de Cuba) et sociétales en général (mafia). La critique de l'Amérique est un thème constant de ces films à travers l'imagerie du patriotisme, du nationalisme, de la culture de masse et de la consommation, *America is Waiting* en particulier qui débute par des personnalités, mains sur le cœur, chantant l'hymne national devant un drapeau étoilé qui fait songer à une photo de Robert Frank. Quelque temps plus loin les Monts Rushmore sont ramenés à leur réalité de tas de cailloux. Un photomontage de 1989, *Bombhead* (qui pourrait être de Josep Renau et peut-être l'« imite » – voir plus loin), présentant un buste de soldat américain dont la tête est un champignon atomique, renvoie par son thème au film où le procédé de la répétition a atteint un « sommet » dans l'austérité sérialiste du cinéaste. Il s'agit de *Crossroads* (1974-1975), où il fait se succéder les dizaines d'enregistrements filmés depuis des avions, des bateaux ou depuis le sol d'une explosion atomique américaine sous-marine non loin de l'atoll de Bikini en 1946. La réitération d'une seule et même explosion qui soudain soulève et pulvérise la surface de la mer, s'élève en geyser avant de se poursuivre en nuage, sous un angle, puis un autre, à des distances différentes, déclenche, non seulement à propos de l'événement lui-même qu'on sait devoir éclater, mais en raison de « détails » qu'on se met rapidement à « suivre » d'une vue à l'autre – une flotille de navires de guerre placés à proximité du lieu de l'explosion pour tester sans doute leur résistance – une absurde « curiosité » ou attente forcément déçue. C'est le phénomène même qu'évoquait Rémy de Gourmont dans son texte de 1906 à propos d'une vue des chutes du Zambèse et d'un petit arbuste dont l'écrivain se demandait, chaque fois qu'il revoyait cette obsédante vue, s'il allait céder ou résister encore, bien qu'il sût, rationnellement, qu'il n'en saurait jamais rien.

- 2 Avec cette exposition (auparavant au MoMA de New York et au Musée d'art moderne de San Francisco sous le titre *Bruce Conner : It's All True*) – qui comporte bien entendu des projections de ses films – s'ouvre cependant tout un pan de l'activité et de l'œuvre de Bruce Conner peu connu, apparemment en tout cas peu commenté car échappant à la sphère du cinéma expérimental *stricto sensu* : on découvre en effet un Conner sculpteur, écrivain, dessinateur, photographe, photomonteur, peintre. Tous les commentateurs ont signalé – à commencer par P. Adams Sitney dans *Visionary Film* et Dominique Noguez dans *Une renaissance du cinéma* –, que Bruce Conner avait tourné son premier film pour le placer dans une de ses sculptures (des boîtes à sculptures plus exactement dans la lignée de Joseph Cornell) qu'il confectionnait alors. Mais on n'en apprenait pas plus. Récemment dans *Décadrages* (n° 34-35), François Bovier et Sylvain Portmann donnent toute sa place à cette activité qui, de fait, englobe le cinéma, sans pour autant analyser ni même décrire ces productions plastiques. Il n'est d'ailleurs pas aisé de le faire tant l'exposition compte un ensemble profus de travaux photographiques ou plastiques de toutes sortes, d'objets et d'installations jouant sur la transparence des supports.
- 3 Or ce qui relie et traverse ces pratiques très diverses et qui se retrouve dans son cinéma et en déploie la signification bien au-delà de ce qu'il semblait engager du côté de la satire ou de l'ironie (ou la dérision). Dans la période où il s'est exilé au Mexique, Conner

confectionne des sculptures inquiétantes et parfois répulsives, sortes de fétiches de rituels religieux improbables, d'objets votifs, faits de déchets, de morceaux de tissus assemblés avec de la terre, des fils de nylon, des rubans adhésifs, pris dans des sortes de réseaux de toiles d'araignées. On est là loin du comique et du video-clip mais du côté d'un expressionnisme du cri et de la souffrance comme rattaché à un code culturel mystérieux.

- 4 En effet, outre les procédés de l'assemblage d'éléments hétéroclites, l'emprunt, le détournement ou la parodie, cette œuvre travaille décidément la dissolution de la notion d'auteur et la recherche d'une sorte d'anonymat. Si l'on pense à *Crossroads* ce montage de vues machiniques pour la plupart (l'armée ayant disposé des appareils d'enregistrement de surveillance pour capter l'explosion dans toute une série de lieux, avions et bateaux), il est évident que Conner recherche une sorte de littéralisme et plus encore d'« objectivisme » où la machine-cinéma est célibataire. À cet égard, mais tout autrement, Harun Farocki, dans ses derniers travaux (films d'entraînement pour les soldats américains, simulations d'opérations en Irak, etc.), s'en rapprocherait. On signalera pour finir une partie, par définition mal connue de son œuvre, qu'il a réalisée sous pseudonyme ou qui s'efforce d'imiter d'autres œuvres. Ainsi réalise-t-il toute une série de collages à la manière du Max Ernst d'*Une semaine de bonté* (qui lui-même empruntait son matériau à des gravures du XIX^e siècle), il publie des ouvrages sous d'autres noms, ou des œuvres collectives (la Rat Bastard Protective Association). C'est à cette sorte d'effacement auquel s'est voué l'artiste par rapport à son œuvre, jusqu'à cette disparition physique loin des centres cultivés – que la répétition inlassable des mots « A Film by Bruce Conner », dans l'un de ses films, vient en quelque sorte pousser à son comble (l'auteur n'est qu'une signature).