Les affects dans la pratique du cinéma expérimental de emploi

Élène Tremblay

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/1138>

DOI : 10.4000/lcc.1138

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Élène Tremblay, « Les affects dans la pratique du cinéma expérimental de emploi », *Les chantiers de la création* [En ligne], 8 | 2015, mis en ligne le 04 septembre 2015, consulté le 08 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/1138> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.1138>

Ce document a été généré automatiquement le 8 avril 2020.

Tous droits réservés

Les affects dans la pratique du cinéma expérimental de remploi

Élène Tremblay

- 1 Le film expérimental de remploi d'images provenant d'archives présente des segments de film re-filmés, re-vus, examinés, dont les détails et la manière dont ils ont été extirpés et présentés à nouveau, montrent là où l'attention du cinéaste s'est portée, ce qui l'a fasciné, ce qu'il souhaite en dégager et avec quelle intensité. Le film est porteur d'un nouveau regard sur celles-ci qui est fait de durées, de répétitions, de stases, de concentration, d'amplification et d'altérations.
- 2 Ce nouveau regard prend forme à travers les qualités et les durées attribuées aux photogrammes par les cinéastes, qualités et durées que nous nommerons intensités — rejoignant ainsi ce que Massumi écrivait à leur sujet, c'est-à-dire que ces intensités sont liées à la force et la durée de l'effet de l'image (1995, p. 84-85). Nous considérerons que ces intensités, faites de durées et qualités dans le film expérimental de remploi, traduisent et produisent des affects, « affects are intensities » (Bertelsen, Murphy 2010, p. 139) qui, selon nous, se retrouvent à la fois dans le rapport du cinéaste au matériel trouvé et dans celui du spectateur à l'œuvre produite. Nous chercherons à décrire leur présence dans le processus de création et les films récents des cinéastes Karl Lemieux et Louise Bourque non sans revenir sur ceux qui les ont précédés comme Malcolm Le Grice et David Rimmer.
- 3 Ces durées longues, ce retour répété du regard sur les mêmes images, cette attention au détail, leurs manipulations variées, sont autant d'éléments qui peuvent caractériser un regard chargé d'affects, un regard scrutateur, insistant, « passionné », mais également analytique sur un objet. Nous argumenterons ici que ce type de traitement caractéristique du cinéma expérimental, fondé sur la répétition et les variations, est producteur d'un regard-film chargé d'affects et que le processus qui a mené à sa création est fait de va-et-vient s'inscrivant dans un continuum entre affects et analyse, entre *punctum* et *studium* (Barthes 1980). Nous souhaitons examiner ici comment ce regard sur un matériel existant se décline selon diverses intensités dans ce continuum entre affect et analyse. Pour nommer ces nuances d'intentionnalités et d'affectivités,

nous observerons les verbes liés à la vision (scruter, examiner, etc.) qui leur sont associés en nous inspirant du travail de Ouellet (2000) sur ceux-ci en littérature. Nous utiliserons les deux extrémités de cet axe, identifiées par Barthes dans *La Chambre claire : Note sur la photographie* (1980), le *punctum* et le *studium* et observerons leur présence dans les gestes et la pratique du cinéma expérimental. Le *punctum* étant ce qui, dans l'image, nous affecte, nous touche, et le *studium*, ce qui est considéré avec plus de distance, ce qui est étudié et examiné avec un intérêt moyen.

- 4 Comme Derrida (1981, p. 274) l'a fait remarqué, le *punctum* et le *studium* composent ensemble, sans s'opposer, le *punctum* offrant un supplément d'affects, au *studium*. Ce travail combiné des affects et de la cognition correspond aux postulats de la nouvelle vague des affects en sciences cognitives qui considèrent la « relation conjointe des émotions et plus généralement de l'affectivité avec les registres corporels et cognitifs ». (Nagy, Bosquet 2008, p. 31). Ce courant cognitiviste envisage les affects comme des facteurs d'attraction et de répulsion envers un objet, fondés sur des expériences antérieures et sur une activité d'évaluation (Arnold 1960). L'approche psychobiologique, quant à elle, décrit les affects comme des réactions biologiques autonomes liées aux mécanismes de survie (Tomkins 1962). Devant un danger, l'affect agit comme un facteur d'amplification, « (...) l'affect active, maintient, amplifie, et étend la durée et l'impact du signal extérieur. » (Rimé 2005, p. 38) Pour Massumi (1995), à l'instar de Tomkins, les affects sont des réactions corporelles autonomes, qu'il considère comme étant séparées de la cognition et antérieures à la conscience. Les affects saisissent le corps à travers les sensations, avant leur reconnaissance rationnelle.
- 5 Les découvertes récentes en neurosciences ont révélé que les émotions peuvent exister sans la cognition dans les cerveaux des accidentés, qui les ressentent sans pouvoir les identifier. (Damasio 1995, p. 207) Les affects seraient activés dans le corps avant d'être reconnus. C'est ainsi que nous préférons, pour notre part, observer le rôle des affects dans un continuum affects-cognition, sans les dissocier. Un continuum qui, selon notre hypothèse, semble le mieux correspondre au processus en jeu dans le travail de création du cinéaste expérimental, que nous décrirons plus loin en détail — un processus que nous avons nous-même expérimenté dans notre travail d'artiste avec des images trouvées.
- 6 Dans sa poétique du regard, Ouellet (2000), s'emploie à décliner les verbes liés à la vision (voir, contempler, observer, scruter, examiner, fixer, dévisager, etc.) et à les classer selon une approche sémiotique des valeurs d'intensivité et d'extensivité dont ils sont porteurs. Cet exercice, voué à la littérature, possède un grand intérêt pour le cinéma et dans le cas qui nous occupe pour le cinéma expérimental de remploi d'images. Toutefois, ce n'est pas en termes de sémiotique que nous désirons considérer les variations des verbes liés à la vision dans leur rapport au réel mais bien en termes d'intensités et d'affects dans un travail de création.
- 7 Il ne s'agit pas non plus de considérer ces verbes de la vision, comme l'a fait Ouellet, dans leur rapport à des espaces et des objets petits et grands, puisque, devant le film réexaminé en cinéma expérimental, le regard se porte sur le photogramme et son contenu iconographique et non pas sur le réel mais bien sur sa remédiation et sa captation filmique. Ce que le cinéma expérimental de remploi d'images appropriées provenant d'archives présente avant tout au spectateur, est un acte de re-visionnement intentionnel. « As viewers, we see this mediator's intense experience of seeing » (Adams Sitney 2002, p. 160). Selon cette prémisse, le spectateur assisterait à la

médiation d'un acte de vision dont l'intensité est relevée par Sitney. Cet acte actualisé dans le film n'est pourtant pas la transcription littérale du regard du cinéaste sur ces archives ni des affects ressentis mais le résultat d'un travail de création intentionnel, alimenté par des affects, lui-même producteur d'un nouveau regard sur ce matériel. Des affects sont présents dans la relation du cinéaste au matériel original, d'autres affects dans son travail sur ceux-ci, qui eux, sont différents des affects retrouvés dans le film et sa forme, le «regard-film» ainsi que ceux présents dans leur réception par le spectateur.

- 8 Car le film de remploi présente des énonciations par couches, qui ajoute intensités et qualités à un matériel lui-même chargé ou non d'affects. Il y a déjà eu, antérieurement un acte de vision dans la première captation sur film, un acte de perception sensible, qui est ici de nouveau vu par le cinéaste expérimental. Nous nous intéresserons à cette vision de deuxième main, issue de ce que Christa Blümlinger a nommé un cinéma de seconde main (2013), celle du cinéaste expérimental faite d'intentions, qui donnent forme au film et se présentent à la lecture du spectateur.

Le détail

- 9 Dans le visionnement des films qu'il s'est appropriés ou provenant de ses propres archives, le cinéaste expérimental est à la recherche de ce qui poindra, de ce qui retiendra son attention. En alerte, dans une posture d'examen intentionnel, il sait saisir l'occasion, le *kairos*, l'événement qui se présente à lui. Il est disponible, il anticipe qu'il va trouver quelque chose mais il ne sait pas encore, exactement, ce que ce sera. Devant le défilement lent des images, il sait s'arrêter, agir, isoler, sélectionner et saisir. Ces choix trahissent sa passion pour l'un ou l'autre détail. Les sensations et les affects se présentent comme des éclairs qui bouleversent sa conscience et illuminent sporadiquement un objet. Dans ce travail de re-visionnement singulier, un par un, les photogrammes sont observés devant la lumière — bouts de pellicules conservés et traités avec un soin qui trahit une observation soutenue.
- 10 Les verbes liés à la vision qui se rapportent à ce travail de visionnement dénotent d'une attention et d'une intensité forte; scruter, inspecter, examiner, explorer, remarquer, distinguer, reconnaître, fixer, admirer, etc. Les objets filmés revus font saillance dans la perception du cinéaste, ils l'interpellent, l'émeuvent, le touchent, le retiennent. Une curiosité, une émotion, un intérêt imprègne le cinéaste qui se penche encore plus attentivement sur ceux-ci pour les examiner. Dans ce rapport chargé d'affects du cinéaste aux images visionnées, il y a également le simple plaisir heuristique de reconnaître, de percevoir, de distinguer, de voir émerger de l'ensemble un élément, de lui accorder de l'importance et de l'organiser. Aux sensations entremêlées d'excitation à son égard, succède une évaluation subjective de ses qualités esthétiques et de sens.
- 11 Il en résulte une nouvelle expérience temporelle du matériel — l'attention s'arrêtant, se focalisant et se déployant dans le temps — construisant une nouvelle narration, liée au rapport affectif du cinéaste aux images (Massumi 2002, p.26). L'affect provoque la suspension du temps et du déroulement linéaire lors de la recherche préliminaire effectuée par le cinéaste, et lors de l'application de stratégies formelles sur les détails choisis — suspension, étirement, répétition.
- 12 Le lieu, le site où son attention s'est portée et a été touchée, devient l'objet d'un travail créatif intense, d'un long processus d'examen et de re-filmage. Ce travail fait d'abord

d'anticipation, d'écoute et d'attention, ensuite de réaction, d'exploration et de contrôle porte la marque du désir et de la visée et des affects ressentis. Dans le travail de re-filmage, le cinéaste fixe longuement ces fragments, les manipule, leur consacre du temps. Ils feront l'objet de diverses interventions visant à modifier leur rythme de défilement mais aussi à les altérer, à les marquer, à les colorer, à les dégrader — altérations et marques qui inscriront à leur tour de nouveaux affects dans la forme adoptée.

- 13 Le film est l'œuvre d'un corps percevant à diverses intensités, d'un corps affecté et affectant comme le dit Deleuze (1981, p.166), d'un corps qui affecté, agit et se redonne le pouvoir d'affecter. Ces affects expriment la puissance de l'expérience sensible. Chargés de plaisir, ils accroissent la puissance d'agir, qui se transforme ici en travail de création; plaisir de la découverte, plaisir de la reconnaissance du potentiel des images et plaisir de leur transformation. Comme le note Turquier : « Il y a un plaisir de l'expérimentation, qu'on pourrait décrire comme la jouissance du contrôle que l'artiste exerce sur le contenu et la forme du film (...) » (Turquier 1991, p. 15)

Rayures, égratignures

- 14 Le film *Little prayer H-E-L-P* (2010) de Louise Bourque est porteur d'un très grand nombre de fissures, craquelures qui apparaissent telles des blessures tranchantes dans l'image du corps d'Houdini, enchaîné, écartelé, et attaché tête en bas. Le corps de l'homme subissant des épreuves difficiles qui s'apparentent à la torture, subit en surplus les attaques de ces coupures et fentes ajoutées par la cinéaste. Ces lignes sont des sensations, forces et intensités réduites à de simples coupures lumineuses dans l'opacité de l'image. Si elles sont certes les marques de l'usure et de la fragilité du support pellicule, elles sont avant tout marques des affects violents et pénibles engendrés à la vue de cet homme entravé et de ce que la cinéaste y a reconnu comme étant sien. Car ce choix de travailler avec de telles images et d'y inscrire de telles marques est, tout à la fois, révélateur de l'attrait et du désir suscités par celles-ci, et expression d'un affect personnel ainsi que d'un désir de faire ressentir une émotion au spectateur.
- 15 Ces images sont entraperçues à travers un dispositif de vision créé par la cinéaste qui les fait apparaître et disparaître par un effet de clignement ou battement, rappelant celui des paupières, formé de zones noires horizontales au haut et au bas de l'écran qui s'ouvrent et se referment. Ce regard qui veut et ne veut pas se réaliser, rend compte de la difficulté ou de la pudeur à visionner ces images. Les pulsations lumineuses du dispositif de re-filmage employé montrent l'émergence difficile de l'image de la zone d'ombre où elle se tient. Et cela est un aspect récurrent dans la filmographie de Louise Bourque, cette impression que les images viennent d'outre-tombe, comme dans celle de Bill Morrison également (*Light is calling* 2004). Cette impression relève de l'attrait de la ruine du médium tel que nommé par André Habib (2011) et de ce que Barthes a appelé le second *punctum*, et qui provient du pathos associé au médium lui-même, dans sa capacité à montrer ce qui est passé et mort, et des affects du médium photoréaliste et cinématographique qui montre un réel passé en train de fuir dans la fatalité du temps.

Brûlures

- 16 Lors d'un séjour dans le désert, Karl Lemieux rencontre un mur de maison démolie, se tenant seul dans le vide et dont les fenêtres ne sont que des trouées ouvertes, délavées par la lumière. Fasciné par l'incongruité et la poésie de l'objet, il le filme. Ce segment de film, plus tard, il le découpera, le placera devant une table lumineuse et le refilmiera dans une variété de positions et de situations; décentré, oblique, fixe, en mouvement, et surtout brûlant sous l'effet de la chaleur. Ce travail donnera le film *Halo Getters - Hiss Tracts*, 2014. L'acte de brûler la pellicule, comme sous l'effet d'une loupe, vient dédoubler l'effet et le souvenir de la lumière et de la chaleur intense du désert, lieu d'origine de l'image. Un cercle orangé et parsemé de bulles se forme dans l'image, ressemblant à un «soleil» qui vient s'ajouter à l'image et la détruire. Le lent travail répétitif de ramener cette même image à la vue dénote d'un intérêt et du désir moyen du *studium* tandis que le geste de brûler la pellicule, et de l'image qu'elle porte, rend compte d'affects intenses. Ce geste, de brûler la pellicule, ne relève pourtant pas du *punctum*, car il n'est pas détail, mais évidence, non pas périphérique, mais central, non point individuel, mais partagé avec tous, non pas accidentel, mais intentionnel. Il point néanmoins vers moi et me touche par son intensité. Il représente ce que le cinéaste a ajouté à l'image en fonction d'une intensité ressentie et qui était déjà là, dans le matériel original. Cet ajout figure sa lecture et sa relation passionnée à l'image. Il est signe indicateur des affects qui l'ont lié à cette image comme il est indicateur du travail d'étude, d'examen, d'évaluation et de création qu'il a effectué.
- 17 Ce cercle en train de brûler la pellicule dans *Halo Getters*, forme un point aveugle qui masque et détruit l'image, en rendant visible la fragilité du support. Ce geste de brûlure, Lemieux l'avait déjà appliqué sur le matériel existant d'un vieux film western dans *Western Sunburn* en 2007.
- 18 Dans ce processus de travail, il y d'abord eu reconnaissance des affects transportés par cette image en particulier et puis le choix du traitement, lui même signe de ces affects. Dans ce choix, comme c'est souvent le cas en cinéma expérimental, le traitement vient répondre à un exigence de l'image elle-même, à quelque chose qui était déjà là ; brûler une image «brûlante», répéter un mouvement répétitif (*Variations on a Cellophane Wrapper* de Rimmer, *Berlin Horse* de Le Grice), «blesser» une image blessante (*Little Prayer H-E-L-P* de Louise Bourque).

Répétition, variations, différence et même

- 19 À travers le travail de revisite du matériel existant — leur re-filmage et leur re-montage — se crée une nouvelle rythmique, la durée de la présence des photogrammes à l'écran s'étire, ils se répètent, reviennent, repartent, empruntent à la forme de la ritournelle, font l'objet de variations. Par cette rythmique, le cinéaste expérimental ajoute une musicalité au matériel filmique en dégagant des motifs, en les répétant et en leur accordant une durée et une intensité. Les éléments marquants choisis, chargés d'affects viennent ponctuer la fluidité temporelle. Comme si les cinéastes tentaient de les empêcher de fuir vers l'avant dans la projection qui les entraîne à un rythme régulier dans un enchaînement d'apparitions et de disparitions.

- 20 On peut voir, bien entendu, dans ce travail de répétition et de variations sur un même motif, le souci de l'ajout d'une rythmique et d'une musicalité aux images, un ajout qui n'est pas non plus exempt des affects que la musicalité transporte avec elle. Mais cette musicalité ne vient pas seule. La répétition d'un motif, et ses variations, indique le souci pour un détail, son examen minutieux, renouvelé à chaque visionnement. Elle est le martèlement du fait de re-voir, de re-lire, de scruter avec insistance l'image. Elle est marque de cette insistance obsessive, d'un excès.
- 21 Cette rythmique, ses stases, ses retours, représente également l'effort de briser le déroulement mécanique du film et la fuite inexorable du réel dans la temporalité linéaire. Elle ramène à la vue, ressuscite, fait revivre, des fragments passés, disparus, envolés. Elle les chérit, les porte à bout de bras avec enthousiasme, les éclaire, les met sous le nez.
- 22 Lorsque David Rimmer s'engage en 1970 dans le traitement du court geste de l'ouvrière au cellophane (*Variations on a cellophane wrapper*), il le fait avec insistance et rythme, dans un travail de concentration extrême, répétant le même plan de 2 secondes pendant 8 minutes. Le travail en usine, lui-même répétitif, se retrouve exacerbé par la réutilisation du même plan, re-filmé avec variations. C'est le matériel trouvé lui-même qui lui inspire ce traitement car le plan captant la cellophane qui monte et redescend, permet de former une boucle quasi invisible. La rythmique est établie par la durée du plan, les variations surgissent dans le traitement de l'image, en positif en négatif, en haut contraste, avec ajout de couleur et superposition du négatif et du positif. Il faut aussi remarquer que cette image par son cadrage, peut appartenir au registre du portrait, et que l'image de cette femme est à chaque fois altérée lorsqu'elle disparaît derrière la cellophane qu'elle secoue vers le haut. Ainsi les motifs de l'altération et de la disparition étaient déjà présents dans cette image trouvée.
- 23 Dans ce long processus, Rimmer a dit vouloir désintégrer l'image, la faire disparaître, d'où son emploi de techniques aux effets de plus en plus marqués. Cela vient confirmer ce que Brenez (2002, p.54) avançait, c'est-à-dire que cette stratégie des variations en est aussi une d'épuisement des potentialités de l'objet filmique. Ce désir d'épuisement montre chez le cinéaste un engagement intense dans l'utilisation de toutes les techniques possibles afin d'altérer un même court segment de film pour l'entraîner vers l'abstraction et l'informe. Le nombre de répétitions du même segment est exagérément exploité et cette exagération est signe d'un rapport affectif chargé d'intensité. Ce travail d'altération progressive et intense, fait tendre le contenu figuratif vers la figure et le figural, n'en conservant que les contours, les lignes principales pour en faire apparaître la forme évidée.
- 24 Ce type de montage répétitif d'un court segment produit un effet hypnotique — les relations du cinéma à l'hypnose ont été maintes fois soulignées (Barthes, 1975, Deleuze, 1995, Bellour, 2009). Si l'hypnose demande au spectateur de fixer un objet qui oscille de façon répétitive afin d'entrer dans un état second, on peut certainement faire l'analogie avec certaines pratiques du cinéma expérimental. Le film *Berlin Horse* (1970) de Malcolm Le Grice exploite de façon aussi explicite le motif de la ritournelle hypnotique construite à partir de plusieurs courtes boucles subissant diverses variations. Le montage en boucle du cheval tournant sans cesse en rond au bout de sa corde, devient indicateur d'une fatalité poignante que la musique de Brian Eno vient renforcer.
- 25 Ces pratiques du cinéma expérimental de montage rythmique répétitif d'images appropriées ont été précurseurs des pratiques actuelles de l'échantillonnage en

musique, facilitées par l'apparition du numérique. Le choix des segments, leur copie qui permet de les répéter et de leur faire subir des variations, tous ces gestes, s'apparentent à ceux des musiciens de l'échantillonnage. Cette musique répétitive de l'échantillonnage cherche à produire des effets de transe chez les danseurs, effets également recherchés à leur époque, par des cinéastes comme Le Grice et Rimmer. Il est à noter que Karl Lemieux collabore souvent avec des musiciens dans des performances où il manipule et altère la pellicule en direct et qui alliant musique et images, cherchent à produire des effets multi-sensoriels.

- 26 Dans le cas des films qui nous occupent, la rythmique s'adresse aux sensations du spectateur tout en lui permettant d'observer les variations sur un même segment. «Ainsi, la signification de ce travail instrumental sur l'image n'est-elle pas à chercher exclusivement du côté de la production de sens — comme la sémio-linguistique nous inviterait à le penser mais, telle la musique, du côté de l'ordonnement d'un ensemble de qualités sensibles formes, couleurs, graphismes, lumière, mouvements et rythmes visuels.» (Sudre 1991, p.59) Ce travail d'ordonnement suggère une attention sensible tant au contenu iconographique que formel, qui, indissociables, deviennent les objets de nouveaux regards, découpages, rythmes et altérations qui activent de nouvelles sensations.

Conclusion

- 27 Le regard de l'examen initial du matériel filmé par le cinéaste est celui de l'intérêt moyen du *studium* de Barthes; il scrute, espère, désire, cherche. Dans le désir et l'anticipation qui propulsent cette activité de recherche, sont présentes les expériences antérieures qui viennent teinter les attentes. Cette recherche des *punctum* se fait de manière consciente, dans une attitude d'étude et d'intérêt moyen jusqu'à ce que survienne la reconnaissance du *punctum* et que celui-ci anime les affects du cinéaste. L'émotion et l'excitation ressenties devant ce segment, ainsi que l'intention rationnelle, deviennent alors conjointement, les moteurs du long processus de re-filmage et de manipulations qui s'ensuit. Le soin apporté par le cinéaste à ces segments, les multiples opérations de traitement qu'il réalise, étirent la durée de son re-visionnement, le forcent à les re-voir à travers divers filtres, lumières, dispositifs de captation. Ce processus est marqué du début à la fin, d'oscillations entre affects et cognition, et s'inscrit dans un continuum de création, de travail conscient sur et avec les affects qui lui permet de passer d'affecté à affectant.
- 28 Ce travail de re-filmage répété de ce même segment, et sa transformation en variations, perpétue et alimente ces affects qui se traduisent par une concentration intense et passionnée sur un objet unique. Le résultat sur pellicule offert au spectateur, est un regard insistant qui re-voit sans cesse ce même *punctum* jusqu'à ce que ce dernier devienne aussi *studium*, c'est-à-dire qu'il soit partagé avec tous, sans toutefois qu'il perde sa charge affective, mais qu'au contraire, il gagne, dans ce traitement obsessif, répétitif, un surplus d'affectivité. Dans son choix des segments, dans ses arrêts et retours sur celui-ci, dans l'ajout d'interventions, de couleurs, de marques, le cinéaste expérimental produit des affects, active des sensations chez le spectateur à travers son regard de deuxième main.

BIBLIOGRAPHIE

- Arnold, Magda B. *Emotion and personality. Volume I: Psychological aspects*
New York: Columbia University Press, 1960.
- Arnold, Magda B. *Emotion and personality. Volume II: Neurological and physiological aspects*. New York: Columbia University Press, 1960.
- Barthes, Roland. «En sortant du cinéma». *Communications* vol 23, no 23, p. 104-107, 1975.
- Barthes, Roland. *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980.
- Bellour, Raymond. *Le Corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*, Paris POL / Trafic, 2009.
- Bertelsen, Lone et Murphy Andrew. «An ethics of everyday infinities and powers : Feleix Guattari on Affect and the Refrain», dans *The Affect Theory Reader*, dir. Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth, Durham and London : Duke University Press, p. 138-157, 2010.
- Blümlinger, Christa. *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Paris : Klincksieck, 2013.
- Brenez, Nicole. «Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental » *Cinemas : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 13, n° 1-2, p. 49-67, 2002. URI: <http://id.erudit.org/iderudit/007956ar>
DOI: 10.7202/007956ar
- Damasio, Antonio R. *L'erreur de Descartes, la raison des émotions*. Traduit de l'anglais par Marcel Blanc. Paris : Odile Jacob, 1995.
- Deleuze, Gilles. *Spinoza. Philosophie pratique*. Paris : Minuit. 1981.
- Derrida, Jacques. «Les morts de Roland Barthes». *Poétique* no 47, p. 269-292, 1981.
- Habib, André. *L'attrait de la ruine*, Belgique, Éditions Yellow Now, 2011.
- Massumi, Brian. «The Autonomy of Affect», *Cultural Critique* no 31, *The Politics of Systems and Environments, Part II*. (Automne), p. 83-109, 1995.
- Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, 2002.
- Nagy, Piroška et Bosquet, Damien. *Le sujet des émotions au Moyen-âge*, Paris : Beauchesne, 2008.
- Ouellet, Pierre. *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Limoges et Québec : Presses universitaires de Limoges et éditions Septentrion, 2000.
- Rimé Bernard. *Le partage social des émotions*. Paris : PUF, 2005.
- Sitney, P. Adams. *Visionary film : the American avant-garde, 1943-2000*, Oxford ; New York : Oxford University Press, 2002.
- Sudre, Alain-Alcide. «Pour une pratique exploratoire» dans *La part du visuel. Films expérimentaux canadiens récents*. Avignon: éditions des archives du film expérimental d'Avignon, 1991.
- Tomkins, Silvan S. *Affect Imagery Consciousness: Volume I, The Positive Affects*. London: Tavistock, 1962.
- Turquier, Barbara. « Qu'expérimente le cinéma expérimental ? Sur la notion d'expérimentation dans le cinéma d'avant-garde américain (1950-1970) », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En

ligne], 9 | 2005, mis en ligne le 01 février 2008, consulté le 12 avril, 2015. URL : <http://traces.revues.org/171> ; DOI : 10.4000/traces.171

RÉSUMÉS

Cet article examine la présence des affects dans la relation du cinéaste aux images de remploi (*found footage*) dans la pratique du cinéma expérimental par le biais de la description détaillée de ceux-ci aux différentes étapes du processus de création. Le regard que pose le cinéaste sur ces images est, selon nous, chargé d'intensités, et s'inscrit dans un continuum oscillant entre affect et analyse. Des affects et intensités se retrouvent dans le travail de création, prennent forme dans le film et sont présents dans leur réception par le spectateur. Ainsi, outre les affects ressentis par le cinéaste devant les images trouvées, les gestes qui seront ensuite posés, visant à modifier leur rythme de défilement, à les altérer, à les marquer, à les colorer, à les dégrader, inscriront à leur tour de nouveaux affects dans la forme adoptée.

This paper examines the presence of affects in the filmmaker's relation to found footage in the practice of experimental cinema through their detailed description in the different stages of the creative process. The gaze of the filmmaker on these images is, we believe, charged with intensities that are part of an oscillating continuum between affect and analysis. Affects and intensities are found in the creation process, and are present in the film form, as well as in its reception by the viewer. Thus, besides the emotions felt by the filmmaker before the images, gestures, which are posed to change their pace, to alter, mark, color or degrade them, inscribe new affects in the film form.

INDEX

Mots-clés : Cinéma expérimental, cinéma de remploi, affects, intensités.

Keywords : Experimental cinema, found footage, affects, intensities.

AUTEUR

ÉLÈNE TREMBLAY

Université de Montréal elene.tremblay@umontreal.ca