

Une exposition à Bordeaux fait le point sur un mouvement majeur de la vidéo d'art plastique des années 90 : le remake de classiques du cinéma.

Reprise de Remakes

par LAURENT GOUMARRE et JEAN-MARC LALANNE

En titrant « Remakes » l'exposition présentée au CAPC à partir du 23 octobre, Thierry Davila pose la vidéo *Remake*, réalisée par Pierre Huyghe en 1995, comme un geste fondateur de la pratique dominante des vidéastes des années 90. En réalisant le remake de *Fenêtre sur cour* en vidéo, Huyghe a tout à coup désigné le fond commun de la cinéphilie la plus patrimoniale comme une matière privilégiée pour les cinéastes plasticiens – qui, jusque-là, de Nam Jun Paik à Gary Hill en passant par Bruce Nauman, se tenaient au contraire vigoureusement à distance des codes du cinéma classique. Quelle est la spécificité du geste de Huyghe ? Plan par plan, il retourne avec des acteurs non professionnels dans un décor troué (l'immeuble d'en face est en construction) une fiction elle-même trouée. Certains critiques ont vu là un traitement désaffecté du cinéma, une dévitalisation du film original. La visée de Huyghe est plutôt, très sérieusement, de construire un récit – et « faire récit », c'est exhiber celui qui se tient derrière, faire revenir des tropes, des enchaînements. Un récit, ça a toujours eu lieu avant. Raconter équivaut à reprendre, invoquer. Chaque plan de Huyghe se double de son fantôme. L'image vidéo, proche dans sa texture des premières sitcoms d'AB production, n'est pas orpheline. Grâce à quelques stimuli minimaux (le dialogue, la rythmique hitchcockienne), c'est toute l'aura de la mémoire de l'original qui s'écrase sur sa frêle matière et vient la posséder. Au fil de la projection (1h40, comme le film de cinéma), le non-acteur maladroit se prend au jeu, n'imité plus seulement de façon mécanique la gestuelle de James Stewart mais se surprend à jouer aussi le personnage, les affects, la possibilité de l'identification. Et le visiteur de galerie d'art moderne, flâneur par nature, se surprend aussi à devenir spectateur, attrapé comme une mouche par la toile d'un temps de cinéma.

Deux ans auparavant, Douglas Gordon avait lui aussi introduit Hitchcock dans une galerie d'art avec *24 Hours Psycho*. Mais pour donner lieu à une expérience absolument inverse. Gordon, en effet, diffuse sur un moniteur immense *Psychose*,

mais il ralentit l'image vidéo de sorte que sa diffusion complète puisse durer 24 heures (la durée que couvre le récit). *Psychose* d'Hitchcock, objet clos et ramassé, imparable machine à produire des affects primaires (peur, désir...) et dont la vocation fut de clouer sur place son spectateur, tout à coup se dilate, se déploie en de successives surfaces cotonneuses. Les fétiches (le soutien-gorge de Marion Crane, le crâne de M^{me} Bates, la main tendue sous la douche, le couteau brandi...) se libèrent de leur armature narrative, tandis que les stridences de Bernard Herrman deviennent un chuintement indistinct. Le spectateur, enfin, est « décloqué » et peut circuler librement autour de l'image, projetée sur un écran central. Or que raconte cette expérience de l'image monumentalisée qui invite à la contourner ? La chute d'un leurre qui aurait voulu que derrière l'image/écran, il y ait autre chose. L'image du remake est transparente.

Deux pôles majeurs donc : le travail de reproduction de la syntaxe d'un film, dans une perspective d'analyse poético-structurale (Huyghe, dont on peut regretter qu'*Ellipse*, une autre pièce magnifique, consistant à remplir vingt ans plus tard, avec Bruno Ganz, une ellipse de *L'Ami américain*, ne soit pas présentée au CAPC), et, d'autre part, un

genre nouveau de ready-made, retravaillant des images directement prélevées sur des films de cinéma (Douglas Gordon). Le travail récent de Brice Dellsperger appartient à la première catégorie. Comme Pierre Huyghe, il désacralise un morceau de bravoure cinématographique en le passant au tamis d'une image vidéo sale et plate ; et, dans un même mouvement, opère une *resublimation* de l'original en parvenant par une étrange économie fétichiste, à le faire *revenir*, sur le mode de la hantise. Dellsperger fait subir néanmoins une étrange torsion maniériste au système de Huyghe. D'abord, parce qu'il réalise le remake d'un film, *Pulsion* de De Palma, qui est déjà une sorte de remake (de *Vertigo*). Ensuite parce qu'il en condense et déplace les motifs : ce n'est plus par un bellâtre en Ray Ban fumées qu'est poursuivie la visiteuse du musée, jouée ici par ▶



Fenêtre sur cour, Hitchcock 1954.
Remake, Pierre Huyghe, 1995.

► un travesti (le plasticien Jean-Luc Verna) imitant chaque geste d'Angie Dickinson, mais par son clône (à nouveau Verna travesti), muni de lunettes noires, les mêmes que celle de Bobby, le transformiste criminel du film de De Palma qui ne devrait pas apparaître dans cette scène. Ici, le remake se fait relecture, interprétation, réécriture du récit pour en dénuder les ressorts psychanalytiques (confondre la victime et l'assassin, la femme et le travelo, le début du film et sa fin...).

Mark Lewis, en revanche, se situe plutôt dans le prolongement d'un Douglas Gordon. Il ne reproduit pas, mais prélève. Il ne re-tourne pas (par exemple en vidéo) la scène inaugurale de *La Soif du mal*, mais, littéralement, la retourne. Le mythique plan-séquence en travelling de Welles défile en effet la tête à l'envers. Le commissaire de l'exposition Thierry Davila note d'ailleurs que ce geste inscrit ce ready-made dans la plus pure tradition duchampienne de la fontaine renversée. Les pratiques du ready made (Gordon, Lewis) se rapprochent de celles du remake : rendre le film invisible pour libérer des effets plastiques du plan, casser le récit, la transparence, la lisibilité (par le ralenti ou l'image renversée) pour libérer un état supposé idéal du cinéma, où l'icône n'aurait plus à figurer.

Le remake au cinéma a consisté à reproduire des objets perçus comme périmés pour les refunctionaliser, les adapter aux nouveaux standards de la consommation (refaire un succès du muet en parlant, un film noir et blanc en couleurs et en Scope). En refaisant *La Soif du mal* ou *Psycho* selon les critères de la galerie d'art (mise en valeur de la plasticité, surenchère dans la composition welliesienne, étirement cosmique des très gros plans hitchcockiens), c'est le cinéma comme dispositif spectaculaire qu'il faut refaire mais autrement, pour un autre lieu et un autre rapport au temps. Le « remake » n'est plus celui des films, mais du cinéma lui-même. Le projet est ambitieux, mais aussi un peu morbide, et on peut trouver plus vifs les retournages de chefs-d'œuvre en home-movie de Huyghe ou Dellsperger.

Christoph Draegger, lui, fait tout à la fois : il prélève des plans de scènes de braquages de films américains (*Natural Born Killers*, *Pulp Fiction*, *Taxi Driver*...) et les mélange à des plans qu'il a tournés lui-même en vidéo avec des comédiens. Sa série *Feel Lucky Punk* parvient, grâce à un montage très vif, à restituer à chaque séquence son métabolisme original, sans baisse de régime. L'original et la copie constituent un corps homogène. L'objet troué est aussitôt colmaté, hybridé et raccommodé. Draegger ne fait pas revenir l'original sur un mode en creux et fantomatique (comme le *Remake* de Pierre Huyghe), il opère lui-même un braquage assez joyeux. Dans une pièce non présentée au CAPC, *Schzyzo*, il fait même se rejoindre la copie et l'original de *Psycho*. Les deux séquences de la douche, celle d'Hitchcock et celle de Gus Van Sant, sont projetées en fondu. Comme deux calques, elles se réajustent, et produisent des effets graphiques sidérants. Image schyzée tendue vers la fusion, *Schzyzo* ramasse et projette dans une forme d'une grande puissance visuelle l'ambivalence du rapport des arts plastiques à l'image de cinéma. Et souligne qu'Hitchcock, qui de *Vertigo* à *Psychose* a beaucoup raconté des histoires de schyzes et de copies, demeure le cinéaste le plus prisé en la matière.

Dans sa critique de *Psychose* dans les *Cahiers* (novembre 1960), Jean Douchet disait qu'Hitchcock lui avait raconté le film (encore à faire) de façon tellement précise qu'en le découvrant, le critique était embarrassé par le sentiment de l'avoir déjà vu. Telle est donc le destin fatal de *Psychose* : avoir toujours été déjà vu, déjà un remake. ■