



Photogrammes extraits de Bruce Conner, *A MOVIE*, 1958, film 16 mm, noir et blanc, sonore, 12'. © Conner Family Trust, San Francisco/ADAGP, Paris 2022, images courtesy du Conner Family Trust

La Bombe

Bruce Conner, la guerre, la paix et les quatre éléments

À Éric, qui m'a donné le fil de l'adaptation.

A MOVIE (1958)

Le film, en 16 mm et d'une durée de douze minutes, est exclusivement constitué de *found footage* (du film trouvé), que Bruce Conner a acheté pour presque rien dans des boutiques de matériel photographique à San Francisco¹. Les séquences, découpées et recollées à l'aide d'une colleuse-monteuse Griswold, prêtée par son ami Larry Jordan, relèvent d'une multitude de genres filmiques : des actualités anciennes et plus récentes – montrant des événements désormais historiques –, vues de simples activités de loisirs et des spectacles de masse; des documentaires ethnographiques, géographiques et animaliers; des westerns silencieux, avec pour héros le cow-boy Hopalong Cassidy, un personnage de la littérature et du cinéma des premières décennies du xx^e siècle; divers films de séries B; un film en 16 mm de propagande allemande datant de la dernière guerre et produit par la Castle Films pour des projections privées; une brève séquence de strip-tease – une femme, filmée assise et de profil, retire ses bas l'un après l'autre; et des plans d'amorce avec les *parerga* habituels, à savoir titre, nom du réalisateur, «the end» et compte à rebours. L'ensemble s'accorde à une musique entendue un jour à la radio par Conner d'une oreille distraite : le

poème symphonique d'Ottorino Respighi *Pini di Roma*, composé en 1924. Comme Jacques Aumont l'a fait remarquer, c'est la musique qui, dans les films de Conner, donne pleinement le ton². Ici, les trois mouvements du poème symphonique de Respighi n'accompagnent pas simplement le mouvement des images, mais guident largement la sélection de ces dernières, la durée du film et le montage. La musique de Respighi est tantôt monumentale, épique, entreprenante, tantôt aérienne, fluide et onirique, semblable à cette Rome à l'histoire cyclique, qui fut le cœur d'un ancien Empire et devint, en 1922, le grand théâtre de la Marche du fascisme sur Rome. À l'autre bout du monde, quelques années et une «guerre totale» plus tard, Conner saisira cette histoire-là dans sa complexité et dans sa porosité avec la vie démocratique et pacifiée d'après-guerre. Au sein du nouvel Empire forgé dans le feu de deux guerres et intronisé sous l'éclat de «milles soleils³» dans le ciel japonais («C'est une bombe atomique, déclarait le Président Truman le 7 août 1945, [c]'est une exploitation des puissances élémentaires de l'univers⁴»), Conner montre les façons dont le spectacle se constitue petit à petit en matière même de l'histoire et la manière dont l'histoire devient par conséquent

de plus en plus indissociable de la mémoire de tous. *A MOVIE* raconte aussi cette histoire-là, non pas seulement à travers l'appropriation de tel ou tel événement filmé, mais dans la logique même de sa construction : il nous montre une histoire qui se prépare, se réalise, se diffuse et se conserve en tant que spectacle cinématographique et selon les règles du spectacle cinématographique, ce qui, bien sûr, ne rend pas cette histoire moins réelle.

La terre

Conner a souvent souligné l'évidence : *A MOVIE* montre une histoire « non-linéaire⁵ ». Cela commence par les hors-d'œuvre, imbriqués toutefois de façon arbitraire et supposément accidentelle; le tout a un caractère artisanal et imparfait. Pendant le temps excessivement long d'une minute et d'une seconde, on ne voit que des plans d'amorce : le titre et la date, puis un long plan noir, rempli par la musique triomphante du premier mouvement de *Pini di Roma*, qui s'étirera jusqu'à couvrir l'apparition encore plus longue du nom de l'artiste. À ce double retard succède le flash rapide d'une aveuglante lumière blanche, puis une cascade de formes abstraites et de bribes de mots qui sautent, tremblent et disparaissent. Le titre de l'œuvre commence à se former lentement sur l'écran, suivi par la réapparition brève du nom de l'artiste, l'annonce intempestive de la fin d'une partie et le compte à rebours, débutant au «10» et se terminant au «4». Une minute et deux secondes après le début du film apparaît la première image analogique, une femme blonde au buste nu et son ombre agrandie sur la toile de fond. Mais cela dure peu, car le compte à rebours reprend au «3» pour aller jusqu'à «the end», annonce aussitôt démentie par d'autres plans d'amorce apparaissant la tête en bas.

Quelques effets stroboscopiques plus tard, une longue partie analogique commence, séquences de poursuites et de courses automobiles extraites de films de fiction et d'actualités cinématographiques. La bande-son se prolonge sur une tonalité toujours aussi épique, cependant qu'à la simulation d'accidents filmiques, relatifs au montage et à la projection du film dans une salle de cinéma, succédera maintenant celle, plus prégnante, d'accidents iconiques et

narratifs, qui vont malmener sérieusement la notion de scénario. Sur la crête d'une colline couvrant les trois quarts de l'écran, apparaît la silhouette aussi floue que familière d'une chevauchée. Puis tout change rapidement : les plans, les angles de vue, les groupes de personnages. Voilà que les Indiens dévalant le flanc de la colline en fonçant sur nous laissent brusquement leur place à des cortèges de diligences et de cow-boys pris dans une fuite effrénée, filmés latéralement, frontalement et en contre-plongée. Les pattes des chevaux se transforment en un éléphant affolé, celui-ci en roues de chemin de fer et celles-ci bientôt en chenilles d'un char d'assaut qui grimpe sur une dune. Tout va vite et tout lève de grands nuages de poussière. C'est la vitesse des enchaînements et le soulèvement tournoyant des particules de terre sèche qui estompent l'individualité des objets et, avec elle, leur historicité : les chevauchées et les chemins de fer des pionniers du Far West deviennent des chars d'assaut allemands menant leur guerre en Afrique du Nord, puis des automobiles de course filmées un jour de paix, mais prises dans une série d'accidents – renversements, embardées, dérapages, sorties de piste et, pour finir, une interminable chute du haut d'une falaise. Tout change et rien ne change : la technique évolue, les forces motrices augmentent leur puissance d'accélération, et le cinéma capture tout cela, mais dans quel but? Ainsi réduite à ses moments d'intensité maximale, la narration est vidée de son sens. Aucun récit progressif ne guide cette partie, si ce n'est celui de l'accélération elle-même, qui va crescendo jusqu'à la chute finale. L'objet spécifique perd sa signification propre pour laisser s'exprimer l'énergie qui le propulse, « ces lignes-forces » qui, comme l'exigeaient les peintres futuristes jadis, « doivent envelopper et entraîner le spectateur qui sera obligé en quelque sorte de lutter lui aussi avec les personnages du tableau⁶. Lorsque l'objet disparaît, le « réalisme de vision » laisse sa place à ce que Fernand Léger appelait « le réalisme de conception, capable de réaliser dans le sens le plus pratique du mot ces effets de contraste⁷. Film de « contrastes » par excellence, intensifiés grâce à l'agencement sélectif de l'artiste, *A MOVIE* promet un réalisme « pratique », parvenant à un maximum d'effets sur les spectateurs.

Ce film fait d'autres films donne à voir le mécanisme mimétique que l'art du cinéma, sous ses multiples formes spécifiques, a pris en charge de plus en plus massivement au début du XX^e siècle. Conner y traite le corps du spectateur comme une matière physique semblable aux autres matières qui s'agitent, se heurtent et se pulvérisent sur l'écran : la poussière, les feuilles des arbres, les chevaux, les voitures, les cavaliers, les roues. Car *A MOVIE* est autant une expérience mentale qu'une expérience physique, dans le sens d'abord où notre propre corps est un corps parmi les corps, agissant et réagissant aux forces physiques qui régissent le monde. L'artiste californien poursuit donc scrupuleusement le projet du cinéma expérimental des avant-gardes, celui de Léger par exemple; le peintre français, qui, s'apercevant du potentiel démultiplicateur des contrastes au cinéma, affirmait que les objets pouvaient y trouver « une mobilité et un rythme très voulus et très calculés⁹ », précisant, à propos de son *Ballet mécanique* : « Contraster les objets, des passages lents et rapides, des repos, des intensités, *tout le film est construit là-dessus*. » Et qu'en est-il du « montage d'attractions » d'Eisenstein une fois débarrassé de la narration didactique que nécessitait la propagande des années 1920 en URSS, et réduit aux mécanismes propagandistes eux-mêmes, communs au monde soviétique et au monde libéral? Concevant tout spectacle, scénique ou cinématographique, comme une « structure agissante », Eisenstein définissait « l'attraction » en 1923-1924 comme l'« unité moléculaire » de cette structure, le « coup » porté « à la conscience et aux sentiments du spectateur », une « secousse », voire une « form[e] de violence¹⁰ », entendue toutefois non dans le sens restrictif d'une brutalisation nuisible, mais dans celui, plus large, d'une persuasion forcée. Si l'objectif était « le façonnage de ce spectateur dans le sens désiré à travers toute une série de pressions calculées sur son psychisme¹¹ », le cinéma pouvait y répondre d'autant mieux qu'il était fait de « fragments » et d'« à-coups »¹² envisagés à la fois comme unités et comme ensembles. On sait que c'est notamment à partir du cinéma expérimental des avant-gardes et du montage du cinéma politique d'Eisenstein que Walter Benjamin a formulé son analyse du passage de l'art à l'ère de



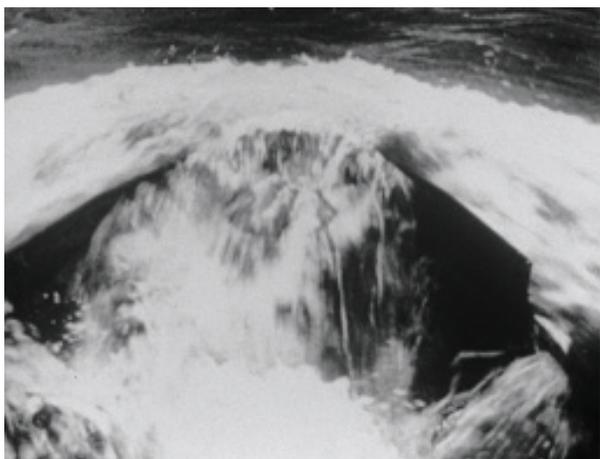
Photogrammes extraits de Bruce Conner, *A MOVIE*, 1958, film 16 mm, noir et blanc, sonore, 12', © Conner Family Trust, San Francisco/ADAGP, Paris 2022, images courtesy du Conner Family Trust

la reproductibilité technique, conduisant d'un mode de réception de l'ordre de la contemplation optique à un autre relevant de la distraction tactile. Dans son variant cinématographique, le plus percutant parmi tous, la distraction opérait par des « chocs » qui pouvaient frapper aussi fort et aussi massivement que des « projectiles »¹³. C'est une telle rafale qu'orchestre aussi Conner, en donnant aux métaphores physiques utilisées par Léger, Eisenstein ou Benjamin une intensité inédite.

Conner est le produit de tout le cinéma, y compris celui des avant-gardes confiantes en l'efficacité contraignante de leurs formes sur le sensible¹⁴. Mais il a aussi hérité du scepticisme acerbe de Dada, qui savait détourner la cohérence des grandes certitudes quand il le fallait et avec les moyens formels adéquats. La guerre futuriste est l'ennemie de Conner. Et de Léger, il ne garde que la saisie des contrastes qui structurent la rationalité et la sensibilité de la modernité et qui, bien au-delà des objets étalés dans les devantures et les formes industrielles immaculées du début du siècle, se propagent désormais en rafale dans et par le cinéma. Dans son montage fait d'une multitude d'autres montages, Conner intensifie les attractions, les rend encore plus tranchantes qu'elles ne le sont dans les films qui lui ont servi de matériaux premiers. À la différence du cinéma pionnier et de celui, conquérant, d'Eisenstein – lesquels, hormis celui de Chaplin, se voulaient vierges du bref passé de leur art et gros de son futur –, *A MOVIE* mise essentiellement sur la mémoire du médium. Conner cherche à ressusciter et à reconfigurer les émotions vécues un nombre incalculable de fois dans les salles de cinéma¹⁵; ce qui le rapproche des problématiques relatives à l'obsolescence des médias de masse et du cinéma développées au même moment par l'Independent Group en Angleterre. Tant pour Conner que pour ces cinéphiles compulsifs qu'étaient les critiques Lawrence Alloway ou Rainer Banham, c'est l'énergie produite par l'obsolescence même qui façonne et imprime les motifs qui font les mythes actuels. Le cinéma est au fond un gigantesque potlatch. Dans *A MOVIE*, se succèdent les machines et les corps en fuite, mais aussi les films eux-mêmes, consommés par leur propre puissance d'accélération et pulvé-

risés dans leur singularité narrative et formelle au profit d'« invariants ». Consommation et consommation coïncident; c'est ce que *A MOVIE* rend clair tant dans sa constitution que par sa forme. Dans son livre *Violent America. The Movies 1946-1964*, Alloway avertit d'emblée que, dans son ouvrage, les « films populaires » y seront « regardés comme des ensembles et des cycles plutôt que comme des entités singulières », estimant qu'« en termes de thèmes et de motifs continus, l'obsolescence de films singuliers est compensée par le prolongement des idées film après film »¹⁶. Ces « thèmes » et ces « motifs continus » façonnent la mémoire personnelle et la mémoire collective, rendant celles-ci toujours plus indistinctes. On sait du reste à quel point, pour rester un instant sur la conquête, l'agression et la guerre, que les expériences physiques et affectives auxquelles donnent lieu ces situations ont été universellement partagées dans l'histoire de la modernité conquérante et dans ses films. Les montrer sous une forme reconfigurée, c'est faire appel à cette mémoire collective, largement forgée par l'expérience cinématographique individuelle. Quant à Conner, il évoquera un « réservoir collectif d'images », qui offre la matière première de l'histoire et de la mémoire : « Il y a une espèce de réservoir collectif d'images qu'on retient dans sa mémoire visuelle, que celle-ci soit consciente ou inconsciente, quoique surtout inconsciente. Et cette mémoire extrait de notre conscience des images sur lesquelles on n'a aucune maîtrise », dit-il, ajoutant par ailleurs que « ce concept d'images, qui sont un collectif d'images ou d'expériences et forment une expérience globale, est une chose sur laquelle j'ai travaillé toute ma vie et dans toutes sortes de travaux »¹⁷. Ce que Conner, aux prises avec sa mémoire visuelle consciente et inconsciente, comprend notamment, c'est que les lieux, les moments, les agents collectifs, les moyens de production de la guerre ont beau changer, cette dernière ne s'arrête pratiquement plus : guerre et paix ne sont certes pas identiques, mais, comme le suggère l'équivalence formelle des différents genres filmiques composant *A MOVIE*, elles deviennent de plus en plus poreuses l'une à l'autre et indistinctes.

C'est l'une des principales raisons pour lesquelles Conner investit successivement les quatre



Photogramme extrait de Bruce Conner, *A MOVIE*, 1958, film 16 mm, noir et blanc, sonore, 12'. © Conner Family Trust, San Francisco/ADAGP, Paris 2022. image courtesy du Conner Family Trust

éléments de la nature : la terre, l'eau, l'air, le feu. Même si la théorie des quatre éléments est depuis Lavoisier caduque, Conner retient la persévérance symbolique de ceux-ci, leur puissance plastique et leur capacité à former des « milieux » variés et englobants, cela afin de démontrer à quel point la guerre et ses dérivés sont devenus totaux. La deuxième dimension *physique* du film repose sur ce jeu avec les quatre éléments, où, par-delà tel ou tel thème, on assiste aux simples variations du mouvement des organismes et des machines dans le monde, aux différents états physiques des corps soumis aux jeux des forces gravitationnelles et aux trois lois de Newton – inertie, accélération, action et réaction –, avant la fusion de ces corps dans l'indistinction élémentaire de la physique nucléaire¹⁸.

La séquence de la grande fuite en avant au début du film cristallise un souvenir d'accélération capable de vaincre la réaction que lui oppose le monde naturel et artificiel et de l'emporter sur la résistance de la terre et de ses formations dures; du moins jusqu'au moment où l'accélération ne cède elle-même à la force de la gravité, comme c'est arrivé avec la voiture tombant de la falaise. Chaque fois que la guerre se transportera dans un autre élément, elle y adaptera ses formes, s'ajustant aux paramètres matériels d'un nouveau milieu et aux temporalités qu'il impose. La

guerre distrait, se prépare, s'adapte, se transforme, investit la totalité du globe. Ainsi Conner, après avoir monté des fragments cinématographiques montrant des combats militaires terrestres et des compétitions sportives, des confrontations historiques et fictives, des défis sérieux et d'autres absolument gratuits, les transportera dans un autre élément, et de la terre les transposera en mer. Toutefois, tout en gardant en vue la présence diffuse, protéiforme et persistante de la guerre dans la modernité, il s'efforcera de rendre sensibles les particularités qui caractérisent les usages depuis la Seconde Guerre mondiale, avec l'entrée de l'Occident, et de la planète entière avec lui, dans « l'âge atomique ». Car si *A MOVIE* présente des flux continus, ceux-ci sont immanquablement interrompus par des ruptures inattendues – celles des plans, celles de l'histoire, celles de la vie.

L'eau

Après les nuages de sable et de poussière, c'est le tour de l'eau et des vagues de constituer le milieu de la conquête. D'un coup la mer apparaît, déchirée par un sous-marin en plongée, ce qui d'emblée suggère un rapport sexuel entre l'élément liquide et l'objet phallique en mouvement – tandis qu'un gros plan en plongée sur la pression exercée par la proue du navire sur l'eau accentue encore la similitude, et que sillons et écume confirment les analogies sexuelles. À la différence des premières poursuites qui ne narraient rien d'autre que la poursuite elle-même, les plans construisent ici un pseudo-récit. Non seulement il y a une progression dans la narration, mais aussi l'apparition du seul personnage du film réellement identifiable en tant que tel : « Marilyn ». Un officier regarde dans l'œil du périscope du sous-marin, deux secondes plus tard Marilyn apparaît en bikini. Agenouillée sur un lit, elle adresse un regard lascif à la caméra, se tordant avec grâce, croise les jambes dans l'air, puis s'allonge. L'officier quitte le périscope, se tourne et donne le signal; une main presse le bouton, la torpille part, transperce la matière liquide sans fléchir pour exploser à l'horizon en champignon. La forme du panache atomique au loin sera suivie de celle, toute proche et filmée en contre-plongée, de l'explosion Baker,

la deuxième détonation de l'Opération Crossroads, vaste opération militaire composée de vingt-trois essais atomiques effectués par l'armée américaine entre 1946 et 1958 dans le sud du Pacifique. Conner en fera un film de 35 minutes quelques années plus tard. Pour l'heure, il oppose simplement les deux explosions : en gros plan la floraison atomique vue d'en haut et, vue de loin, la silhouette verticale plus frêle du premier champignon.

Dans cette partie, *A MOVIE* change de registre temporel, évitant les incursions dans des temps plus anciens pour se concentrer sur des images contemporaines. Désormais, les moyens de production de la guerre et du cinéma ont considérablement changé. Trois éléments se croisent dans cette sous-partie : le sous-marin, la bombe atomique, la superstar. Premièrement le sous-marin : depuis la Seconde Guerre mondiale, actualités et films de fiction ont banalisé les images du sous-marin, fantasme d'un corps métallique supposément invulnérable, possédant lui-même la forme d'une torpille et d'un phallus. C'est aussi, à l'intérieur, un monde religieusement fermé, habité uniquement par des hommes. Deuxièmement la bombe atomique : si cela fait douze ans que les deux premiers essais de Crossroads ont été effectués, leurs images, surtout celles du deuxième, qualifiées par Conner d'« effrayantes et fascinantes¹⁹ », sont diffusées massivement par la télévision et la radio et reproduites régulièrement dans des magazines. Des dizaines d'autres essais seront menés entre-temps en mer ou dans le désert, et cela jusqu'en 1963, quand, avec la signature du Partial Test Ban Treaty, les essais nucléaires devront obligatoirement être souterrains. En 1952, la première bombe à l'hydrogène (H-Bomb), d'une force plusieurs fois centuple à celle de la bombe atomique, explose sur un autre atoll du Pacifique. Troisième terme de l'analogie, la superstar : après ses premières années de *pin-up*, Marilyn est devenue du jour au lendemain, avec le film de Howard Hawks *Gentlemen Prefer Blondes*, sorti en 1952, une superstar²⁰. Toutefois, la femme qui figure dans le film de Conner n'est pas Marilyn Monroe elle-même, mais l'une de ses nombreuses copies, extraite d'un *nudie film* quelconque²¹. Ces trois thèmes – le sous-marin, le champignon

atomique et la superstar – convergent autour de la Bombe, objet dont la valeur d'usage est connue de tous, mais qui comporte aussi une forte valeur fétichiste. C'est depuis la Seconde Guerre mondiale qu'on parle des *pin-up* et des stars les plus connues comme de *bombshell*, en raison de la très vague analogie entre les courbes du corps féminin et celles de l'ogive. C'est ainsi que la Marilyn qui apparaît en bikini dans *A MOVIE* peut d'autant plus directement se transformer en Bombe explosant au-dessus de l'atoll Bikini. Là encore, les futuristes avaient bien pressenti l'affaire, en attribuant à la femme un rôle chiasmatique : tantôt celui de la matière molle violente par la bombe-mâle et tantôt celui de la force destructrice elle-même pulvérisant les molles démocraties modernes²². C'est cette perversion de la libido en force destructrice que Conner expose d'abord dans *A MOVIE*, tout en montrant l'équivalence glaçante entre la fascination guerrière et la sexualité fétichisée : on admire de la même façon la fleur d'une bombe atomique et une belle femme. À peine un mois après Hiroshima et Nagasaki, le magazine *Life* consacre à la starlette Linda Christians une photographie en pleine page, avec cette légende : « ANATOMIC BOMB. Starlet Linda Christians brings the new atomic age to Hollywood²³. » L'éphémère de l'« âge atomique » posait en maillot de bain allongée au bord d'une piscine, « absorbant l'énergie solaire » du ciel californien. Son corps lisse était le fétiche qui cachait ce que l'Amérique avait infligé aux corps japonais, astreint à la censure²⁴. Du reste, le titre de « Miss Atom Bomb » n'a pas tardé à être décerné à des femmes ayant des liens plus directs avec la Bombe : aux États-Unis, une certaine Lillie Hickman, qui avait passé deux ans à Oak Ridge dans le Tennessee en manœuvrant de l'uranium, l'obtient et, au Japon même, l'armée d'occupation américaine choisit la plus belle parmi quatre écolières de Nagasaki pour la nommer « Miss Atom Bomb of 1946 »²⁵. Au long des années 1950 et 1960, plusieurs consécration du même type auront lieu à Las Vegas : les femmes couronnées « bombes » s'ajouteront aux attractions du tourisme atomique offert par la ville qui ne dort jamais. C'est dans ce contexte de banalisation extrême de la sexualisation de la Bombe et, inversement, de réification de

la femme que, pendant la campagne présidentielle américaine en 1968, l'artiste Yayoi Kusama organisera avec un groupe de performeurs une série de *naked events*, happenings antimilitaristes qui se dérouleront à Wall Street, à Central Park, devant la Statue de la Liberté ou ailleurs, et intitulés *Anatomic Explosions*²⁶. Quant à Bruce Conner, son geste politique consiste à associer la bombe atomique à la figure de Marilyn, jugeant que leurs mécanismes de fétichisation respectifs sont similaires, et reconnaissant dans la banalisation croissante de ces mécanismes l'un des critères qui différencient clairement la guerre de son époque de celles des époques précédentes.

Dans ses analyses du fétichisme cinématographique, Laura Mulvey s'est beaucoup intéressée à la figure de Marilyn Monroe²⁷, insistant sur la starification soudaine de l'actrice, qui, d'une pin-up plutôt réussie mais soumise aux contrats draconiens de l'industrie hollywoodienne, est devenue une grande star opérant un contrôle total sur son image. Il faut entendre ce contrôle au sens propre : se maquillant et se coiffant elle-même, Marilyn posait uniquement devant sa photographe attirée; « c'était, disait cette dernière, comme regarder une image apparaître au révélateur. L'image était déjà là, latente – il suffisait d'attendre un peu et de contrôler la température pour l'amener à l'existence. C'était un stroboscope, et tout ce que le photographe avait à faire, c'était déclencher l'appareil à n'importe quel moment et Marilyn ferait surgir une nouvelle image²⁸. » Cette nouvelle variété de « fille née sans mère », première « image » capable d'engendrer indéfiniment d'autres images insensiblement différentes les unes des autres, était l'incarnation du fétiche : inaltérable et lumineuse, elle se donnait comme pure extériorité, une surface confectionnée pour être regardée sur l'écran du cinéma. Conner saisit finement l'homologie entre l'écran de cinéma, surface illuminée suspendue dans l'obscurité, l'image de Marilyn et celle de la Bombe. Car cette dernière est montrée de façon aussi fétichisée que la star : éclore dans les cieux comme une fleur, elle contient mille formes potentielles, se révélant les unes après les autres. La Bombe, elle aussi, est déjà une photographie, avant même d'être photographiée, révélant successivement ses aspects selon des

paramètres atmosphériques. Ainsi déterritorialisée, c'est comme si elle n'avait rien frappé ni personne, si ce n'est la vision des spectateurs et leurs fantasmes. Reproduite comme une formation céleste, cadrée dans la sphère réservée à la métaphysique de l'idéalisme et de la religion, cette image répond à la définition marxienne du fétichisme de la marchandise – elle en est même l'apothéose²⁹. Il faut penser ici à l'interchangeabilité des images de la Bombe : lorsque l'on s'aperçut que les films tournés depuis l'avion qui avait largué la Bombe sur Hiroshima étaient sérieusement endommagés par une radioactivité alors mal connue, c'est avec les photographies du Trinity Test – premier essai atomique dans un désert du Nouveau Mexique le 16 juillet 1945 – que l'on illustra ce méga-événement. Et on mélangea aux douzaines de films tournés depuis 1946 autour de la Bombe des *found footage* de la ville de Hiroshima en ruines et des séquences d'explosions sur l'île de Bikini³⁰. Le montage de Conner mêlant sans embarras les sources et les genres est aussi une réponse à cette indistinction propre à la propagande et, plus banalement, aux mises en page des magazines illustrés, ainsi qu'au défilement d'images hétéroclites à la télévision.

Intermède I : Pasolini, *La Rabbia* (1961/1963)

La dynamique croisée que constituent la normalisation des situations extrêmes et la spectacularisation de l'histoire, où l'unicité des événements décline au profit de l'équivalence des images, sera pensée par Pier Paolo Pasolini dans *La Rabbia*. Comme *A MOVIE*, *La Rabbia* est composé essentiellement à partir d'actualités et l'association de la figure de Marilyn à l'industrie de la bombe atomique joue un rôle capital. Marilyn, décédée pendant la réalisation du film, se voit attribuer par Pasolini un statut sacrificiel et une fonction d'allégorie du temps présent : prise entre le passé antique – chrétien, doloriste, humble, mais « stupide » – et le futur moderne – glorieux, intelligent, mais « féroce » –, sa beauté incarne à la fois une utopie finissante et une obéissance qui enrage. C'est en raison de cette beauté innocente et vulgaire que Marilyn allégorise le présent. Sur la mélodie élégiaque de l'Adagio en sol mineur d'Albinoni, Pasolini fait défiler d'innombrables photos de la

star, sourire éblouissant, régulièrement interrompues par des extraits de films évoquant le monde ancien de la croyance et du dur labeur agricole, et le monde futur, annoncé par les gratte-ciel, les concours de beauté, la fausse antiquité des films péplum, les tests atomiques et les fusées : « Ta beauté survivante du monde antique, réclamée par le monde futur, possédée par le monde présent, devint un mal mortel³¹. »

À la différence de Conner, qui présente Marilyn dans une série de « formules de pathos » de pin-up, Pasolini privilégie surtout des gros plans du visage de la star. Conner a perçu l'image avant les images et exploite l'option stroboscopique programmée par la star elle-même, tandis que Pasolini creuse le fétichisme lent et lancinant inhérent au gros plan, qui permet, comme l'explique Mulvey, « de suspendre l'action dans une stase, séparant son image du flux général de l'intrigue, et mettant en évidence sa fonction de spectacle à part entière³² ». Les deux démarches sont opposées dans leurs procédés formels et temporels, mais semblables dans leur visée critique. Conner ne dénonce pas, mais déclenche, dans la pure tradition de Dada, un mécanisme implacable qui déconstruit le mal en l'imitant : exécutant les formules qu'on lui a apprises, la Marilyn obéit, comme le fait une machine ou un corps militaire. À l'âge de la cybernétique, où l'on se félicite de pouvoir désintégrer la densité et la complexité croissante du réel en autant de signaux échangés à travers toutes sortes de canaux, Marilyn est insérée dans la chaîne opératoire du commandement techniciste, qui culmine dans un gigantesque champignon et sa reproduction filmique. Chez Pasolini en revanche, les gros plans de la star sont transformés en documents de la douleur et en instruments de la passion : Marilyn se fait d'abord à elle-même le mal qu'elle instille. La séquence en question, d'une durée d'un peu plus de quatre minutes, est donc circulaire : elle commence par un gros plan sur le visage radieux, auréolé par la chevelure blonde et contrastant puissamment avec l'arrière-fond noir ; elle se termine avec des auréoles atomiques crépitant dans le firmament nocturne, images tirées du film de propagande américaine *Alert Today-Alive Tomorrow* (1956). Entre ces deux images perverties

du soleil, si éloignées du bénéfique ciel californien de *Life*, s'insèrent celles de l'immolation de familles nucléaires en plastique gauchement placées dans des intérieurs de maisons en flammes.

Ce qui est arrivé à Marilyn est en train d'arriver à l'Occident tout entier : un autosacrifice, un dépérissement sinon physique, du moins moral ou, pour le dire avec l'ethnologue italien Ernesto De Martino, qui faisait partie du même monde intellectuel que Pasolini, « une apocalypse sans eschaton³³ ». Dépourvue de plasticité historique, de nouveauté et de véritable événement, cette apocalypse – post-historique, catatonique et tendant inévitablement vers l'inertie et la mort – est bien différente de l'Apocalypse judéo-chrétienne et des mouvements eschatologiques de décolonisation qui ont cours alors dans le monde³⁴. Cette apocalypse-là, insidieuse, mais implacable, se cache derrière l'image fétiche de l'apocalypse atomique : « Le simple fait que la catastrophe atomique ait pu de nos jours s'imposer comme une menace concrète qui nourrit une terreur concomitante montre combien le risque de la fin plonge ses racines dans les esprits, bien avant de devenir une possible autodestruction matérielle par l'emploi de la puissance technique humaine, et évoque une catastrophe beaucoup plus secrète, profonde et invisible que celle dont le champignon de Hiroshima a offert, à échelle très réduite, l'image réelle³⁵. » Elsa Morante formule plus rageusement la même idée, en incluant le maillon féminin dans la grande chaîne de l'équivalence généralisée de l'après-guerre : « Les fameuses bombes, ces ogresses pachydermiques qui sont là à dormir dans les quartiers les mieux protégés de l'Amérique, de l'Asie et de l'Europe : ménagées, gardées et entretenues dans l'oisiveté comme si elles formaient un harem : par les totalitaires, par les démocraties et tutti quanti ; elles, notre trésor atomique mondial, elles ne sont pas la cause potentielle de la désintégration, mais la manifestation nécessaire de ce désastre, déjà actif dans la conscience³⁶. »

Les films, diffusés par la télévision et les salles de cinéma, sont le fer de lance de cette apocalypse occultée, sourde et diffuse, de la vie ordinaire par la lumière aveuglante de la bombe atomique : « Que s'est-il passé dans le monde, après la guerre et

l'après-guerre? », se demande ainsi Pasolini³⁷, avant de répondre : « La normalité. Oui, la normalité. Dans l'état de normalité, on ne regarde pas autour de soi : tout autour se présente comme "normal", privé de l'excitation et de l'émotion des années d'urgence. L'homme tend à s'assoupir dans sa propre normalité, il oublie de réfléchir sur soi, perd l'habitude de se juger, ne sait plus se demander qui il est³⁸. » Pour Pasolini, comme pour plusieurs penseurs de l'époque – révolutionnaires de gauche, humanistes libéraux et déçus du fascisme – cette « normalisation » est synonyme d'américanisation, la vie quotidienne sans rides fleurissant dans le consumérisme et le contentement des démocraties libérales³⁹. Pour autant, si le cinéaste observe, en Italie et ailleurs en Europe, la progression de la normalisation et de la banalité américaines, il choisit de montrer celle-ci au moyen d'extraits tirés de films destinés à la préparation des masses aux situations d'« urgence » les plus extrêmes. Même constat chez Susan Sontag, qui pense à peu près au même moment un « âge des extrémités », où la vie se déroule « sous une menace continue de deux destins également effrayants, mais en apparence opposés : la banalité implacable et la terreur inconcevable »⁴⁰. L'essayiste trouve dans la science-fiction le genre cinématographique qui résume cette double menace. Car la science-fiction « instille une étrange apathie vis-à-vis des processus de radiation, de contamination et de destruction », tempérant « le sens de l'altérité, de l'extraterrestre par le grossièrement familier »⁴¹. Le même équilibre de l'inconcevable urgence par le familier le plus plat structure les films produits par la Federal Civil Defense Administration dans les années 1950⁴²; et ce sont par ailleurs ces films d'où les *footage* de guerres interplanétaires futures ont été tirés pour la réalisation de nombreux films de science-fiction imaginant le monde nucléaire à venir.

Ces films, réalisés grâce à la coopération financière des gouvernements fédéraux des États-Unis avec des médias, des compagnies cinématographiques et d'autres établissements privés, mettent souvent en scène des simulations d'attaques soviétiques colossales contre des habitations typiques des banlieues et des petites villes américaines, méthodiquement reconstituées dans le désert de

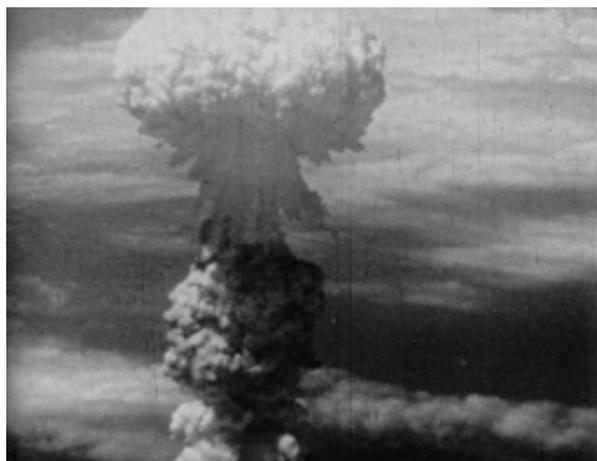
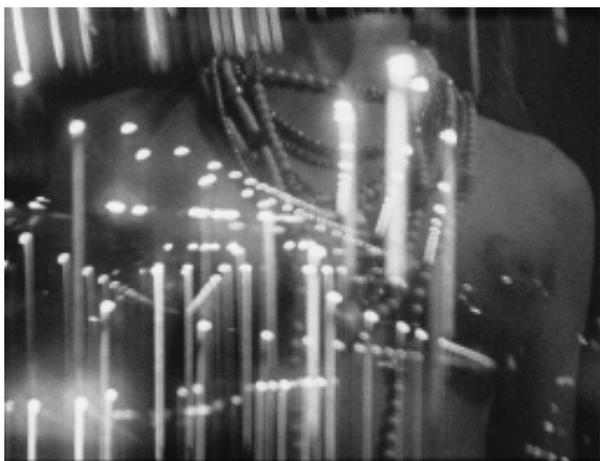
l'Utah ou du Nevada. Le but officiel est d'en extraire des informations utiles pour la défense (*survival information*) des populations américaines. Cela implique chaque fois la construction et l'ameublement minutieux de différents types d'habitation – en briques, en bois, en ciment, etc. –, dont il est urgent de tester la résistance au feu atomique. Une folle dépense de travail est consentie pour la construction de villes miniatures que l'on destine à la déflagration instantanée. L'absurdité de cette rationalité instrumentale se révèle dans le film *Let's face it* (1954), qui compare explicitement celle-ci à une logique proche de la « science-fiction »⁴³. Fictions colossales au service de la science et de la politique, programmes prospectifs visant à concevoir l'inconcevable, ces essais nucléaires sont cinématographiques par essence pour au moins deux raisons. Tout d'abord parce qu'ils mettent en abîme le grand « bûcher » du cinéma lui-même : la comparaison formulée par Alloway entre le cinéma comme art obsolète par excellence et des opérations anciennes liant prestige et dépense comme les « bûchers funéraires pour les empereurs romains », prend en effet dans ces films atomiques tout son sens⁴⁴. Ensuite, parce que les essais atomiques à une si grande échelle suivent des « scénarii » très complexes – « scénario » est le terme effectivement utilisé – et rappellent, par leur caractère exceptionnel et le contraste entre la démesure et la rapidité de destruction, un monde à l'envers, sorti « tout droit de la science-fiction » : des constructions « étranges et fantastiques » dans le désert, un réseau ferroviaire qui ne mène nulle part et des ponts qui unissent deux bouts de désert qu'on peut parcourir en quelques pas⁴⁵. Un an plus tard, en mai 1955, Opération Cue sera la plus ambitieuse des entreprises « défensives » menées jusqu'alors. Suivie par deux chaînes de télévision pendant deux semaines et à raison de trois reportages par jour, l'opération est filmée en temps réel et en couleur et regardée par cent millions d'Américains⁴⁶. Un film en sera tiré, dont le montage correspond approximativement à la chaîne de production de la simulation elle-même : la construction de différents types de maisons et d'abris atomiques, l'élevation de pylônes électriques et d'antennes de radio, l'agitation des médias qui

affluent vers le site, le rassemblement du public, l'explosion, les constats des experts. Nous reconnaitrons ici certains parmi les mannequins enflammés de Pasolini, alignés à l'extérieur ou formant des familles nucléaires à l'intérieur des habitations. Ces simulations colossales participent de ce que l'ingénieur du Massachusetts Institute of Technology Vannevar Bush, conseiller du Président Roosevelt pendant la Seconde Guerre mondiale et maître d'œuvre de la recherche militarisée du pays une fois la paix restaurée, appelle une « guerre totale », faisant écho à la célèbre formule du nazisme : « La guerre est de plus en plus une guerre totale, dans laquelle les services armés doivent être complétés par la participation active de tout élément de la population civile⁴⁷. » L'historien Joseph Masco a analysé avec perspicacité le versant spectaculaire de cette mobilisation totale, paradoxalement renforcée après la victoire : outre son importance géopolitique et technoscientifique, la spectacularisation est utile aussi pour la politique intérieure, puisqu'elle vise à produire le consentement et à tempérer les affects par l'équilibre de la juste « peur », éloignée autant de l'apathie que de la panique, et prête à être assimilée par le métabolisme consumériste. Car chaque produit possède en bonus une valeur défensive, même les vêtements des mannequins, dont la valeur est estimée selon leurs couleurs ou leurs textures, sont exhibés, telles des trophées, dans les grands magasins qui les avaient prêtés⁴⁸. Cette formidable machine de production transforme enfin la défense militaire en une affaire civile et, individualisme oblige, personnelle (*Survival is your business!*). Ce faisant, elle privatise les rites collectifs anciens. Pasolini montre cela très clairement en construisant un contraste entre les rites chrétiens du monde antique et les rites atomiques du monde présent et futur : dorénavant, le bouc émissaire est le décor, même si ce dernier fait littéralement écran à l'autosacrifice des millions de spectateurs qui le regardent dans un état de stupeur proche de la stupidité⁴⁹. Sontag note que les films de science-fiction font partie « des formes les plus pures de spectacle » : nous entrons « rarement dans les sentiments d'un personnage », ce qui fait de nous « de simples spectateurs », « nous regardons »⁵⁰. Les personnages de ces films, extra-

terrestres et terriens technocrates confondus, sont « moralistes », mais « sans moralité », « sans émotion », « impersonnels » et « enrégimentés »⁵¹. Dans des films comme « Opération Alerte à la bombe » (*Operation Alert*, 1955), tournés par l'État fédéral pour inculquer aux populations les gestes de la chaîne défensive, nous pouvons voir ces mêmes individus, moralement neutres, exécuter des mouvements mécaniques, comme des somnambules. Après avoir pris le temps de ranger leurs affaires, ils se dirigent tranquillement vers les abris antiatomiques, incarnant ces êtres post-historiques décrits par Kojève, qui, sans passion extrême, vivent la fin de l'histoire⁵². Conner insistera beaucoup sur ces « rôles » joués par les gens dans leur vraie vie, grâce à l'intériorisation des « motifs » (*patterns*) ou des « emblèmes » fournis par le cinéma et la mode, ou tout simplement la vie sociale ordinaire⁵³. Écoutées et observées d'une certaine distance, formules creuses, menus propos et comportements sociaux banals lui apparaîtront comme des « codes », que l'art doit déchiffrer en les extrayant de leur gangue de normalité⁵⁴. Ce que Sartre appelle au même moment la « mauvaise foi » est la matière première de l'art de Conner, qui s'efforcera de montrer ce qui est tout à la fois la continuité et l'abîme qui séparent le stupide du proprement stupéfiant. En 1982, le film *Atomic Cafe*, production de The Archives Project (Kevin Raffery, Jayne Loader et Pierce Raffery) et composé exclusivement à partir de films d'archives de la propagande américaine, poursuit le travail de Conner, mais en lui rendant la narrativité, certes ironique et profondément mélancolique, que Conner évitait à tout prix.

Intermède II : Conner, *COSMIC RAY* (1961)

Mais revenons à Conner, dont les films montrent aussi l'inquiétante symétrie de l'amour et de la destruction, la porosité entre l'urgence et la normalité, l'ambiguïté intrinsèque des « jeux » des adultes. *A MOVIE* expose la perversion de l'amour par la destruction, mais *COSMIC RAY* (1961), conçu comme « les yeux » du musicien aveugle Ray Charles – son *What'd I Say* prête son rythme au montage du film –, fera de l'opposition entre la joie sexuelle et la destruction martiale son sujet principal⁵⁵. Hymne à l'amour radieux, *COSMIC RAY* est l'image inversée de



Photogrammes extraits de Bruce Conner, *COSMIC RAY*, 1961, film 16mm, noir et blanc, sonore, 4' 30". © Conner Family Trust, San Francisco/ADAGP, Paris 2022, images courtesy du Conner Family Trust

l'aliénation techniciste de Marilyn. L'union sexuelle joyeuse est d'abord celle de la musique et de l'image en mouvement, frénétiquement accouplées l'une à l'autre. Accrochées au rythme enthousiaste de la chanson de Ray Charles, les images sont violemment stroboscopiques. Leur motif principal est le feu d'artifice, véritable condensé du régime scopique de ce film. Le « Ray » (rayon) du titre ne se réfère donc pas seulement au nom du musicien aveugle, mais également aux faisceaux des rayons qui étincellent au long du film, tant au ciel que sur le corps d'une joyeuse danseuse, l'artiste Beth Pewther, qui telle Danaé, est inondée d'une pluie d'or. Le plaisir sexuel est donc inséparable du plaisir visuel offert par le cinéma. Chez Conner, la stroboscopie fétichiste de l'appareil photographique en face de Marilyn se transforme en devise d'émerveillement, évinçant le voyeur qui attend le gros plan statique, tout en transmettant des sensations très tactiles, comme le font la danse et l'amour eux-mêmes.

Conner accouple aussi ses propres images avec celles choisies dans d'autres films. Il clôt le film par une autre femme, l'artiste Joan Brown, tout sourire à la caméra, dans une séquence d'essayage de chapeaux, et se réserve ainsi la part de l'amour vainqueur et de la magie du cinéma, laissant au *found footage* celle des agressions : safari dans des terres coloniales, batailles dans les tranchées, défilés mili-

taires, élévation du drapeau sur tel sommet conquis. Cette bipartition est brouillée par l'explosion de la bombe atomique, qui, tout comme les feux d'artifice, crépite dans le ciel. La radiation atomique n'est-elle pas elle-même composée de rayons cosmiques invisibles? Conner présente la Bombe pour ce qu'elle est : à la fois l'arme ultime et la formule maîtresse pour créer la fascination optique. Mais il intègre cette fois-ci une vue aérienne de la ville rasée de Nagasaki, évitant l'équivalence neutre entre la Bombe et les feux d'artifice. La brève séquence finale avec Joan Brown, face camera et vêtue d'un costume vaguement orientalisant, changeant de chapeaux, par laquelle Conner fait retour à la magie du cinéma, est un hommage au cinéma de trucages de Georges Méliès : « Je pense toujours que mon approche est celle d'un dix-neuviémiste, confie Conner. Je n'utilise rien dudit âge technologique. Je ne fais pas de l'art électronique. Tout ce que j'ai fait dans les films a été développé par Georges Méliès en 1900⁵⁶. » Ce qui, s'agissant de *COSMIC RAY*, signifie que le recours à de grands moyens techniques n'est pas nécessaire pour déconstruire, sans pour autant catéchiser, la grande machine du spectacle gouvernemental.

**A MOVIE : les jeux du fascisme
et l'entraînement dans la distraction**

Reprenons *A MOVIE* là où nous l'avons laissé : la séquence pseudo-narrative du submersible, de Marilyn et de la Bombe. Portés par la continuité liquide de la mer et l'étirement du thème musical, nous nous retrouvons, presque sans rupture, devant une succession de jeux nautiques. L'élément eau est maintenant sillonné d'appareils et d'équipements techniques conçus pour le loisir des masses : surf, ski, canoë, toboggans, barres flottantes en plastique, etc. Après la méga-explosion de Bikini, on glisse vers un registre ludique bien qu'exigeant : surfeurs luttant avec les vagues, canoës malmenés par la mer déchaînée et autres batailles divertissantes qui se terminent tôt ou tard par le renversement du protagoniste dans les flots. Le film devient de plus en plus burlesque à mesure que les efforts s'avèrent invariablement infructueux. On éprouve aussi une certaine tendresse devant la gamme extraordinaire de défis inventés par l'humanité pour atteindre le divertissement pascalien. L'aspect burlesque devient encore plus sensible avec le dédoublement de notre propre statut de spectateur : nous nous identifions bientôt sans peine à ces foules qui, à la fois amusées et transportées, assistent à des spectacles de foires et à des compétitions. Revenus entre-temps sur l'élément terre, nous assistons à des divertissements collectifs où des hommes font la course sur des vélos excessivement petits et où des enfants montés sur des vélos excessivement grands dépassent les adultes, où des motos embourbées s'arrêtent net dans leur élan et des hydravions s'écrasent sec dans des étangs. Ces jeux sont l'envers burlesque de l'accélération techniciste dont le début du film présentait l'apothéose. Ce burlesque – irrévérencieux, excentrique et disjonctif –, Conner en fait une composante essentielle de sa critique politique des planifications globales pendant la guerre froide, tout en mettant en lumière leur mécanisme esthétique. Pas de guerre gagnée sans art, pas de labeur consenti sans loisirs organisés plus ou moins à son image. Mais jeux nautiques et compétitions sportives renvoient, plus spécifiquement, aux « jeux de guerre » (*war games*) à peine déguisés de cette guerre froide.

Car l'armée américaine étend son action au-delà de superproductions hollywoodiennes dans

le désert. Comme le relève Paul Edwards dans son ouvrage *Un monde clos*, elle invente des simulations et des jeux de toutes sortes qui « acquièrent une signification politique et un impact culturel bien supérieurs à ceux des armes atomiques dont on ne peut pas se servir. En l'absence d'un usage direct, l'arme atomique oblige les stratèges militaires à adopter des techniques de simulation basées sur des hypothèses, des calculs et des "règles d'engagement" hypothétiques⁵⁷. » Le concept de *war game* se répand et la chose se pratique de plus en plus dans les instituts, les laboratoires et les universités les plus prestigieuses. Le physicien Herman Kahn, cheville ouvrière de la RAND [Research and Development] Corporation, l'institut de recherche et de conseil prospectant aujourd'hui encore pour l'armée américaine, présente la théorie des probabilités et la futurologie comme les outils indispensables pour gagner la guerre froide et survivre à la guerre nucléaire, fût-ce au prix de quelques millions de vies : « Y a-t-il un danger à mettre trop d'imagination dans ces problèmes ? Au contraire, c'est le manque d'imagination plutôt que son excès qui le plus souvent a conduit à des décisions regrettables et à manquer des opportunités », affirme l'expert du futur⁵⁸. Comme l'explique Sharon Ghamari-Tabrizi dans ses travaux passionnants consacrés au sujet, les jeux de guerre postulent les problèmes les plus complexes et y répondent par des formes adaptées⁵⁹. Celle, par exemple, du jeu de rôles autour d'une grande table, où experts, administrateurs et militaires doivent, en respectant des règles, se mettre dans la peau de l'ennemi et se mesurer constamment au « Contrôle », le cerveau qui gère les informations, vraies ou fausses. Ou celle, plus théâtrale, des simulations de laboratoire, où sont reconstituées des conditions de crise et de stress maximales afin d'observer le comportement du « complexe homme-machine » en tant qu'agent d'agression et de défense à l'âge de l'atome et de la cybernétique. Un exemple classique de ce type d'apprentissage est la simulation d'un cockpit d'avion, dans lequel un groupe d'hommes doit, grâce au feedback, apprendre à reconnaître des signaux d'un intérêt inégal, et d'une densité et d'une vitesse de plus en plus folles⁶⁰. Certes, ces jeux de guerre sont destinés à certaines catégories sociales,

celles qui façonnent la réalité d'aujourd'hui et les guerres de demain, tandis que les jeux représentés par Conner relèvent du divertissement des masses. Pour autant, il s'agit bien dans les deux cas d'un apprentissage, qui, au fur et à mesure qu'il s'éloigne de la table et se rapproche de la machine, doit passer avant tout par le corps.

Les jeux des masses ont beaucoup intéressé certains penseurs de la République de Weimar. Observant l'engouement pour les parcs d'attractions, les foires, les stades et les cinémas dans les grandes métropoles, ils ont essayé d'en saisir la signification politique. Siegfried Kracauer et Walter Benjamin ont désigné les divertissements autour desquels s'organisait la vie culturelle des masses par le terme commun de « distraction », posant un lien direct entre cette dernière et la vie quotidienne⁶¹. En 1926, Kracauer établissait un rapport spéculaire entre le travail des « cols blancs » et la ruée des Berlinoises dans les cinémas : si « l'appétit de distraction, écrivait-il, est plus grand ici qu'en province », c'est parce que « le joug auquel sont attelées les masses travailleuses – un joug essentiellement formel – qui occupe pleinement leur journée sans la remplir », y est aussi plus « grand » et « plus sensible »⁶². À l'humaniste bourgeois choqué par l'attirance des foules pour les distractions, il rétorquait : « Il faut rattraper ce qu'on a manqué, on ne peut le rechercher que dans le même domaine de surface où on a été contraint de se manquer soi-même⁶³. » Le dispositif global de la distraction – de l'architecture de palais des cinémas jusqu'aux équipements techniques – mimait la forme du travail au comptoir des grands magasins ou au bureau : creux et superficiel, conformément aux exigences du capitalisme lui-même. Kracauer saluait « cette extériorité » qui a « la sincérité pour soi » et trouverait du reste bientôt la même analogie formelle dans l'engouement des masses laborieuses taylorisées pour les configurations abstraites des Tiller Girls dans les stades : « La structure de l'ornement de masse reflète celle de la situation d'ensemble aujourd'hui », affirmait-il⁶⁴, avant d'ajouter : « L'homme comme simple particule de la masse peut sans difficulté grimper dans les statistiques et servir les machines⁶⁵. » Dans sa réflexion sur la reproductibilité, Benjamin relevait aussi l'analogie



Photogramme extrait de Bruce Conner, *A MOVIE*, 1958, film 16 mm, noir et blanc, sonore, 12'. © Conner Family Trust, San Francisco/ADAGP, Paris 2022, image courtoisie du Conner Family Trust

structurelle entre la « reproduction massive » et la « reproduction des masses » elles-mêmes, précisant que « dans les grands cortèges de fête, les assemblées monstres, les organisations de masse du sport et de la guerre, qui tous sont aujourd'hui offerts aux appareils enregistreurs, la masse se regarde elle-même dans ses propres yeux⁶⁶ ». Au-delà de la symétrie spéculaire, Benjamin pointait le rôle formateur de la « reproduction » à l'ère des masses, véritable « innervation » à grande échelle des corps des spectateurs par les dispositifs mécaniques qui leur étaient adressés, constituant un « entraînement » équivalent à celui du sportif, un dressage⁶⁷. Éric Michaud a proposé de comprendre ces différentes notions employées alternativement par Benjamin comme autant de « techniques d'adaptation » ayant pour objectif commun la « préparation au danger »⁶⁸ : le luna-park, les compétitions sportives et les films jouaient et rejouaient les chocs traumatiques infligés quotidiennement par le capitalisme industriel et commerçant, les mêmes qui avaient trouvé leur expression paroxystique dans la guerre. Toutes ces activités étaient pratiquées dans la « distraction » et, puisqu'elles ne nécessitaient aucune concentration, empruntaient la voie plus lente, plus diffuse, de l'accoutumance du sensorium humain aux chocs qui constituaient leur principe formel



Ausbruch des Vesuvius. Zerstörung des Städtchens Terzigno.
Der glühende Lavastrom schließt sich mit unerbittlicher Gewalt über die menschlichen Niederlagen hinweg.



Ein. Geßicht zwischen Menschenmenge und Polizei.
Links Entschlossene Demonstranten, in der Mitte Zusammen-
stöße, rechte Verwundete mit Verletzten.

Pages extraites de Ferdinand Bucholtz (dir.), *Der gefährliche Augenblick. Eine Sammlung von Bildern und Berichten*, introduction de Ernst Jünger, Berlin, Junker und Dünnhaupt Verlag, 1931, p. 17 («Éruption du Vésuve. Destruction de la petite ville de Terzigno. La coulée de lave incandescente s'abat avec une force irrésistible sur les habitations humaines.»), p. 137 («Rome. Affrontement entre la foule et la police. À gauche, des manifestants qui s'enfuient, au centre des affrontements, à droite des blessés et des personnes arrêtées.»), droits réservés

principal. Dans la dernière version de son essai sur l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique, Benjamin pouvait par conséquent affirmer : « Le film est la forme d'art qui correspond à la vie de plus en plus dangereuse à laquelle doit faire face l'homme d'aujourd'hui. Le besoin de s'exposer à des effets de choc est une adaptation des hommes aux périls qui les menacent⁶⁹. »

C'est cette « adaptation des hommes aux périls qui les menacent » que présente à son tour Bruce Conner dans *A MOVIE*, mais d'une façon encore plus vertigineuse et encore plus effrayante que Benjamin : c'est que la partie avait été entre-temps jouée. Par ses contrastes démultipliés et l'intensification des chocs qu'il inflige, *A MOVIE* se rapproche bien plus d'Ernst Jünger – contre qui Benjamin dirige sa réflexion sur les usages fascistes de la technique. Dans sa préface à un livre de cent onze photographies intitulé *Der gefährliche Augenblick. Eine Sammlung von Bildern und Berichten* (« Le moment du danger. Un recueil d'images et de messages ») paru en 1931, Jünger se félicite de reconnaître enfin les signes d'une « intrusion accrue du danger dans la vie quotidienne⁷⁰ », qui venait mettre fin à l'illusion de sécurité de l'ère bourgeoise. Au fil des pages, se succèdent des éruptions du Vésuve et de

l'Etna, des séismes à San Francisco et à Toyooka au Japon, un cyclone au Canada, quantité de naufrages, des incendies de ballons dirigeables, de la tour d'une église et d'une tour de pétrole, une foule d'accidents de course, des accidents d'avion, des tauromachies et des rodéos qui tournent mal, des combats au front, des accidents de mines, des insurrections, des manifestations et des barricades en Europe et en Palestine, des combats de rue en Allemagne, en Belgique et en Russie, des attentats à la bombe, des arrestations en Chine et, pour finir, l'exécution du Général Quijano au Mexique. Toutes ces photographies apportaient le « message » commun que « l'élémentaire » – force démoniaque, incalculable et donc incompréhensible, agissant indistinctement au sein de la nature et de l'histoire humaine – faisait irruption dans tous les éléments naturels, dans tous les domaines de l'activité humaine et sous toutes les latitudes du globe pour mettre un terme aux jours désenchantés de la sécurité bourgeoise, par définition réfractaire à l'« élémentaire »⁷¹. À l'instar, disait Jünger, des révoltes de masses, explosives et formidablement ordonnées, à l'instar aussi de l'atome, totalement mobile mais au noyau stable, cette époque semblait tout à la fois civilisée et barbare, élémentaire et



Die letzte Sekunde.

Page extraite de Ferdinand Bucholtz (dir.), *Der gefährliche Augenblick. Eine Sammlung von Bildern und Berichten*, introduction de Ernst Jünger, Berlin, Junker und Dünhaupt Verlag, 1931, p. 72 («La dernière seconde»), droits réservés

consciente⁷². Les machines d'enregistrement, insensibles et invulnérables, captaient et objectivaient ainsi «avec une précision démoniaque⁷³» le moment même où apparaissait le danger, exerçant l'humanité à ne plus avoir peur d'affronter son «destin».

Si *A MOVIE* répond de façon si exacte à l'idéologie de Jünger, c'est parce que Conner a parfaitement compris la logique du fascisme : mener une guerre continue, ici et ailleurs; naturaliser à l'excès l'histoire humaine et dissoudre dans l'indistinction élémentaire les conflits de classes et les particularités de l'histoire; affronter le danger qu'on s'invente soi-même à tout instant; se sentir invulnérable grâce à et à l'instar de la technique, tout en étant prêt à se sacrifier pour accéder à l'ordre élevé de la vie humaine. *A MOVIE* est aussi un film sur le fascisme et l'inquiétant héritage que ce dernier a laissé aux démocraties d'après-guerre. La pièce de Respighi *Pini di Roma* résonnera donc encore lorsqu'à l'écran

apparaîtront les séquences infamantes de l'histoire toute récente du fascisme en Europe, soumises significativement elles aussi à la loi de la gravité et finalement à la mort. Elles commencent par l'exécution de Pietro Caruso, le chef de la police fasciste à Rome, qui avait procédé, sur ordre des nazis, au «massacre des fosses ardéatines» : la liquidation de 335 civils – dont il avait établi la liste – en représailles d'une attaque à la bombe perpétrée par la Résistance italienne et où 32 soldats allemands avaient trouvé la mort. L'image présente Caruso de dos, assis sur une chaise, sa tête penche et le poids de son corps inerte le fait basculer. Changement rapide de plan et aussitôt apparaissent les corps flottants de Mussolini et de ses complices, pendus par les pieds après leur lynchage. Puis Conner montre des images d'un grand charnier anonyme de la Seconde Guerre mondiale, corps éparpillés ou entassés. Suivront de nouveaux plans de l'explo-



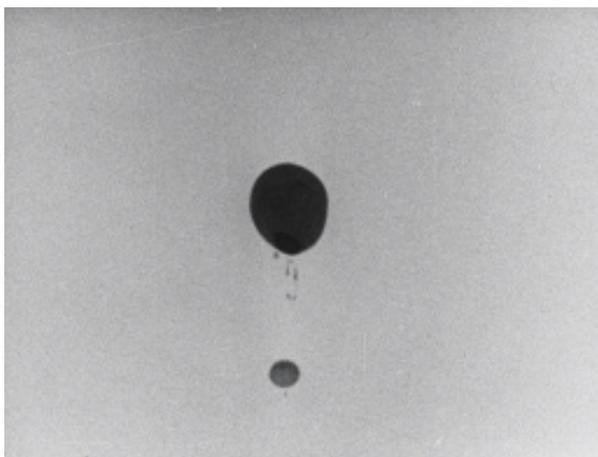
Photogrammes extraits de Bruce Conner, *A MOVIE*, 1958, film 16 mm, noir et blanc, sonore, 12'. © Conner Family Trust, San Francisco/ADAGP, Paris 2022, images courtesy du Conner Family Trust

sion éthérique de Bikini, tirant le regard du sol vers les nuages : les moyens de production de la guerre changent et avec eux les éléments qu'ils investissent, mais la guerre totale continue. Elle est à la fois préparée et poursuivie par le colonialisme occidental : autour de l'immense dépouille d'un éléphant s'affairent des indigènes, des corps noirs affaissés et impuissants, malades du paludisme, tremblent, et les corps de soldats recroquevillés ressemblent à des animaux traqués, à moins qu'ils ne soient les chasseurs eux-mêmes. Dans ces trois cas, on a affaire à un corps collectif uniforme : aimantation par un centre, vibration, immobilité. C'est ainsi que se termine la traversée de l'histoire politique récente, où se manifeste l'absence de rupture radicale dans ce continuum de la nature à l'histoire, de la guerre aux divertissements de masse, de l'Europe sous le fascisme, des États-Unis de Truman puis d'Eisenhower aux corps tremblotants des colonies : ce continuum tenu à travers le globe, où les corps tombent, flottent et tremblent, est l'image inversée du continuum démoniaque de l'histoire à la nature de Jünger.

Conner démontre que l'histoire du cinéma vue comme « adaptation des hommes aux périls qui les menacent » ne s'est pas arrêtée avec la Seconde Guerre, elle continue à être produite, jouée et filmée.

Elle vient tout juste de prendre la forme des films d'essais atomiques tournés dans le désert ou dans le sud du Pacifique, films dont la fonction principale est également d'« adapter des hommes aux périls qui les menacent »⁷⁴. *A MOVIE* lui-même exerce sa propre technique d'« adaptation » : par sa musique épique, son rythme effréné, ses chocs calculés et son adaptation optimale aux forces physiques qui régissent le monde, il incite nos corps à s'adapter à la première et à la seconde nature. Cette adaptation est nécessaire pour éviter ce que Baudelaire a appelé la « vaporisation du moi »⁷⁵, mais constitue en même temps la condition préalable à la prise de conscience du péril que constitue l'accoutumance au péril. C'est pourquoi le flux adaptatif – aux éléments, aux situations historiques, aux conditions matérielles – est toujours interrompu par le burlesque, l'accident et la surprise.

Cependant, cette surprise n'est pas invariablement de l'ordre du coup ou du projectile. Dans la mesure où Conner nous a accoutumés à accélérer et à mesurer la force de notre corps contre la résistance de la terre et celle de l'eau, il nous surprendra d'autant mieux avec des images douces et flottantes, défiant la gravité et nous promettant le bonheur. Cette douce apesanteur exige une technique tout aussi contraignante et physiquement



Photogrammes extraits de Bruce Conner, *A MOVIE*, 1958, film 16 mm, noir et blanc, sonore, 12'. © Conner Family Trust, San Francisco/ADAGP, Paris 2022, images courtesy du Conner Family Trust

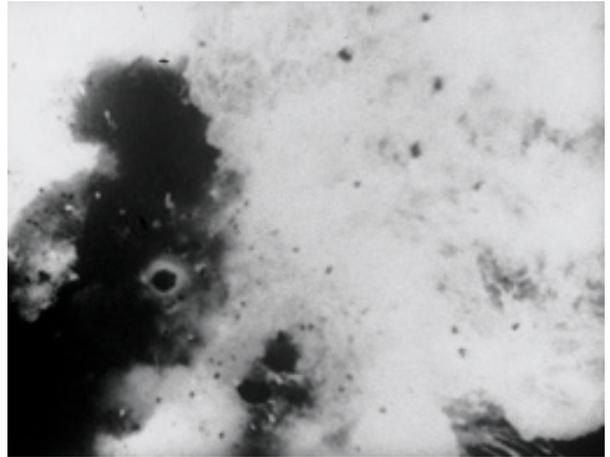
persuasive que celle de l'agression, seuls changent les moyens formels – adéquats à sa nature – et l'effet recherché : des feuilles qui vibrent dans le vent, les sons d'une flûte et le calme qu'ils provoquent sur les physionomies ou les postures, des vaches qui se déplacent imperceptiblement et s'abreuvent tranquillement dans un cours d'eau, un dirigeable qui flotte dans les cieux, un couple de funambules qui marche sur une corde, un ou plusieurs parachutes qui forment, en s'ouvrant, des corolles de fleurs. Nous voguons désormais dans l'élément air.

L'air, le feu, et l'eau à nouveau : l'adaptation douce

Cela commence par un mouvement musical plus ondulant, mais tout aussi solennel que celui du début du film. Peu après, des processions hiératiques de femmes aux seins ballants et portant au-dessus de leurs têtes d'énormes constructions votives semblables à des tours; la démarche est gracieuse, l'assemblage est fragile, les tours tangent, mais restent en équilibre. À ces images filmées dans une île quelconque du Pacifique succèdent, après un long intervalle, un ballon dirigeable flottant au-dessus de l'île de Manhattan, puis la performance acrobatique d'un couple de funambules marchant sur un fil tendu entre les toits de deux gratte-ciel. L'homme porte la femme comme une planche. Leurs amples vête-

ments blancs gonflent à chaque pas avec le souffle du vent. Cette partie du film est celle du flottement et de la suspension. Elle joue avec l'incertitude, tout comme la séquence consacrée à l'accélération technique, mais à la différence de celle-ci où les accidents arrivent en rafale, ces derniers sont ici tous évités sans exception, procurant aux spectateurs le sentiment gratifiant, c'est-à-dire esthétique, d'avoir vécu le vertige sans lui avoir cédé – cette sensation de vertige est accrue par les contre-plongées.

Conner s'applique à illustrer un rapport exigeant avec la technique, ce qu'on appelle souvent, dans le jargon de la modernité, un rapport « expert » : on sait monter les chevaux, devancer et coincer les ennemis, conduire les voitures dans les conditions les plus extrêmes, voler et faire la guerre dans les airs, porter sereinement et sans qu'elles basculent des constructions plus grandes que son propre corps et marcher sur un fil tendu entre les sommets de deux gratte-ciel à Manhattan. Ces techniques visent des objectifs différents, mais impliquent surtout d'autres rapports avec le monde : l'accélération s'impose, le flottement et la suspension s'adaptent. Par ce contraste, Conner suggère que la « quête du danger » ne signifie pas forcément la guerre permanente, mais peut aussi mener à la poésie et au divertissement gratuit. La vie humaine étant au bord



Photogrammes extraits de Bruce Conner, *A MOVIE*, 1958, film 16 mm, noir et blanc, sonore, 12'. © Conner Family Trust, San Francisco/ADAGP. Paris 2022, images courtesy du Conner Family Trust

du gouffre, elle peut alors être héroïsme, trouvant son apex dans la guerre, ou bien se traduire en jeu, rite et art. *A MOVIE* offre ainsi une confirmation très éloquente à la thèse de Paul Sztulman et Dork Zabunyan, lesquels extirpent la distraction de sa gangue négative pour faire état de sa « joie », « de cette forme de pensée non linéaire qui emprunte des chemins sensibles et imprévus, s'égaré dans des détails et des lointains, suit librement le jeu énigmatique des associations »⁷⁶. *A MOVIE* est un film qui donne toute sa part à ce « jeu énigmatique des associations ». Il combine l'esthétique du projectile et l'esthétique hypnotique, il propulse et il absorbe, il agresse et il berce, il soumet la perception à une cadence infernale ou, au contraire, il la distend et l'étire⁷⁷. D'allure ou trop rapide ou trop lente, comme dans la séquence des funambules, le film de tous les films condense aussi les temporalités extrêmes du cinéma – occasion de réaffirmer que le cinéma est avant tout une technique du temps. Le premier ralenti de l'histoire du cinéma, purement accidentel, est dû à William Dickson, filmant, le 25 juillet 1894, le funambule Don Juan Caicedo en train d'exécuter des sauts sur un câble. Et c'est aussi une séquence de funambulisme qui permettra à Conner de ralentir le rythme saccadé de son film. Cette logique ambivalente sera finalement condensée dans la

séquence d'un pont en train de vibrer comme une corde, mais qui ne s'écroulera pas complètement. Filmé de près, il ressemble à une maquette fabriquée pour tester sa résistance au jeu déchaîné de forces. Inséré dans la série de catastrophes du film, le plan évoque un tremblement de terre terrible et rappelle les corps frissonnants des paludiques; mais ce pont ne rime pas moins après tout avec les vibrations des corps des funambules, des tours totémiques, des feuilles des arbres et des ondes de la flûte.

La même indétermination caractérisera le traitement du quatrième élément, le feu. C'est dans les airs que celui-ci fera son apparition. Dans les innombrables séquences de batailles aériennes produites par les guerres récentes, de la Seconde Guerre mondiale à la Guerre de Corée, Conner choisira les plans des taches informes exhalées par les avions. Les tourbillons de flammes filmés en noir et blanc réveilleront la mémoire des tourbillons de poussière du début du film, sans exclure tout à fait qu'il ne s'agisse après tout que de simples nuages très chargés. Au comble de la catastrophe, la narrativité disparaîtra au profit de formes abstraites à contempler, que la musique de Respighi sublimerà en une sorte de symphonie cosmique, créant une forme synesthésique familière depuis le romantisme et le symbolisme. Mais les images de cameramen à

l'affût, d'explosions, de déflagrations de la matière dans le ciel puis s'écrasant sur terre, nous feront bientôt atterrir parmi la destruction et retourner à l'actualité prosaïque. Loin d'esthétiser la catastrophe, Conner montre ses rouages esthétisants tout en faisant goûter au fruit utopique de la beauté gratuite. Les accords analogiques, les rimes visuelles disséminées au long du film, comme avec cette reprise de plans d'accidents de voiture soulevant de beaux nuages de poussière, tisseront une temporalité cyclique, où les quatre éléments n'auront de cesse de se répondre, se muant les uns dans les autres.

La dernière minute du film est tournée au fond de l'océan. Cette dernière partie mettra littéralement en abîme le dispositif cinématographique, interprété ici par Conner comme une technique du corps et comme une machine à produire et projeter du rêve. La vie sous-marine s'y déroule dans une énigmatique autonomie : bancs de poissons et la lourde masse d'un animal marin, quelque chose comme un lamantin ou un éléphant de mer, dont la forme réveillera le souvenir du ballon dirigeable qui apparaît régulièrement dans le film. Tantôt flottant serein et imperturbable, tantôt se consumant dans les flammes, le dirigeable résume en lui-même les deux états psychophysiques antinomiques esquissés par Conner. Par leur association visuelle, la bête marine et le vaisseau aérien mêlent en outre l'histoire humaine et l'histoire naturelle, rappelant son aspect le plus cruel et le plus réconfortant : l'espèce humaine participe malgré tout du monde naturel. Cette superposition trouvera son apogée dans les derniers plans, où le corps d'un plongeur, dernier être vivant à apparaître sur l'écran, rencontre un vestige de la technique. Cet être qui reproduit la nage de la bête marine est de plus prothétique, portant masque, grandes palmes et bouteilles d'oxygène sur le dos. Il incarne la technique dans ses deux versants : celui de la « technique du corps », définie par Marcel Mauss comme une technique sans instruments⁷⁸ – puisque « le premier et le plus naturel objet technique, et en même temps moyen technique, de l'homme, c'est son corps⁷⁹ » –, et la technique comme prothèse, extension du corps, théorie à la vie longue, à laquelle McLuhan vient de donner, dans ces années 1950, une actualité certaine.

Alors que le dernier être humain du film explore les fonds océaniques, il tombe sur l'un de ses propres anciens organes : un énorme bateau naufragé. L'hélice, couverte de mousse, bascule déjà dans le royaume du naturel. Mais cette vision catastrophiste de la technique, engendrée par le régime du progrès et de l'obsolescence, est contrebalancée par l'exploration du vestige lui-même. Le plongeur s'introduit et s'arrête devant une ouverture, une ancienne porte donnant désormais accès à une cavité : il y plonge pour y disparaître. Cette ouverture sur l'inconnu est l'ultime divertissement pascalien du film : métaphore de l'écran de cinéma lui-même, elle nous invite à y plonger à notre tour, avant que nous soyons ensuite aveuglés par une éblouissante lumière blanche, ultime vision stroboscopique projetée par une source hors-champ sur la masse transparente de l'eau – le rapport du corps du nageur avec le bateau est la métaphore du rapport du spectateur avec le dispositif cinématographique. Tout au long d'*A MOVIE*, l'artiste a sollicité, sensibilisé, façonné notre corps, en le faisant traverser les états psychophysiques les plus contrastés. En voyant le nageur disparaître dans la cavité de l'inconnu, nous récapitulons notre expérience psychophysique du film et goûtons, pour une dernière fois, au plaisir du danger⁸⁰.

CROSSROADS

Bruce Conner ne considérait pas la bombe atomique avec un froid détachement critique. S'il revendiquait la posture d'un sociologue ou d'un ethnologue qui observe les stéréotypes de la société dont il fait partie comme ceux de « n'importe quel autre groupe ethnique », il n'en éprouvait pas moins une peur physique entière à l'égard de la Bombe⁸¹. C'est la principale raison pour laquelle quasiment tous ses films, comme beaucoup de ses œuvres plastiques (dont un assemblage manifestement détruit), évoquent, représentent, voire traitent exclusivement de la Bombe. Invariant de son œuvre, elle s'insère dans le continuum des éléments, de la nature et de l'histoire, de l'exception et de la banalité, du colonialisme, du fascisme et du libéralisme militarisé et technocrate d'après-guerre.

C'est en grande partie à cause de cette peur



Photogramme extrait de Bruce Conner, *A MOVIE*, 1958, film 16 mm, noir et blanc, sonore, 12'. © Conner Family Trust, San Francisco/ADAGP, Paris 2022, image courtesy du Conner Family Trust

que Conner avec sa femme Jean Sandstedt quitte les États-Unis pour s'installer pour un temps au Mexique⁸². Car cette peur faisait elle-même partie de la peur continue et continuelle d'être américain : « La vie américaine suait la peur de tous les pores et nous étions tous victimes d'une épidémie névrotique », écrivait Norman Mailer en 1957 dans son puissant essai « Le Blanc-Nègre. Réflexions superficielles sur le hipster »⁸³. Quant à Conner, il écrit depuis le Mexique à William Seitz : « Il m'est plus difficile ici de comprendre la violence des États-Unis... Je sens que j'ai laissé là-bas beaucoup de scènes oppressives⁸⁴. » Fuyant les « scènes oppressives » d'un pays qui, faute d'avoir conscience de ses « stéréotypes » intériorisés et servilement exécutés, perdait de plus en plus le sens du réel, Conner trouve au Mexique une culture qui fait un usage direct et libre du théâtre et des rites de la mort : « Le Mexique est un endroit magnifique si l'on fuit la mort, parce qu'ici on la célèbre, avec des cloches et des parades et tout le reste⁸⁵. » D'une certaine façon, le Mexique offrait en grand et à l'échelle collective ce que Conner avait jusqu'alors réalisé à une échelle modeste et marginale dans ses assemblages, souvent interprétés comme excessivement violents. C'est que l'artiste avait appris à théâtraliser la mort, en traitant le cadre à la fois comme une vitrine, un cercueil et une scène

de théâtre et en circulant librement à l'intérieur de l'ambivalence des images de l'inerte et du vivant – autant de techniques qui visaient à exposer la dynamique mortifère à l'œuvre dans le nouvel Empire.

Son premier engagement politique concret fut motivé par la condamnation à mort de Caryl Chessman, accusé de kidnapping, de viol et de vol, et pour qui Conner a fabriqué en 1959 sa sculpture-assemblage *CHILD*, où une figure masculine ithyphallique en cire, évoquant un état morbide entre putréfaction et ossification, est attachée avec des bas nylons à une chaise haute d'enfant. Conner interprétait la punition de Chessman comme l'acte de vengeance d'une société furieuse d'avoir échoué dans le dressage de son sujet⁸⁶. C'est en portant sa sculpture sur le dos (comme un chiffonnier ou, selon son propre terme, un « Rat Bastard⁸⁷ »), qu'il participa à San Francisco aux manifestations contre cette condamnation à mort. Un an plus tard, en 1960, il crée *OVEN*, un autre assemblage, boîte en métal enfoncée dans de la cire, où étaient aussi insérés des tuyaux et des cheveux, le tout surpeint d'un gris plomb : « Je faisais des sculptures en cire noire qui ne pouvaient vraiment rien faire d'autre que se transformer en choses mortes, explique Conner dans un entretien en 1974. J'en ai fait une qui était intitulée "Oven". C'est une sorte de porte de four de Buchenwald, la poignée a des ailes; il y a des tuyaux qui sortent [du] mur sur lequel [la porte] est enfoncée. Envahi par ces vers corrompteurs qui se développent des choses vivantes⁸⁸. » Il revoit cette œuvre chez ses acheteurs, les Factor, à Los Angeles : « La pièce était sur leur mur. Le mur était d'un blanc immaculé. Ils avaient des meubles rembourrés tout blanc et des meubles blancs modernes, et du verre et du chrome et une piscine et des lumières colorées sur les arbres dehors. Le sol était parfaitement blanc; il y avait des petits cendriers en argent et quand tu y laissais ta cendre, une domestique venait le prendre. Il n'y avait pas de poussière, il n'y avait rien... Et il y avait cette monstruosité au mur⁸⁹. » Mais plutôt qu'un contraste, Conner trouve entre l'œuvre et son environnement une troublante analogie, car « ils étaient exactement la même chose », comme « un abattoir immaculé », où tout « est organisé »⁹⁰.

La contrainte était donc intériorisée et diffusée par tous les moyens, des plus nobles aux plus infâmes. Conner pointait le rationalisme instrumental, dont le modernisme esthète était une sublimation et une expression fétichisée. Pour lui, comme pour toutes les figures évoluant à cette époque au sein de la contre-culture, il y avait une continuité indubitable entre le modernisme esthète, servant à ennoblir le capitalisme, le militarisme de la démocratie américaine, et le totalitarisme. Tous ces différents systèmes passaient par la contrainte et le dressage du corps et du mental. Si Conner avait été lui-même formé par la tradition moderniste du formalisme contraignant, il mettait désormais cette contrainte au service de l'émancipation, cherchant à montrer tous ces moments, petits et grands, où la contrainte échouait et où l'ordre se fracassait. Ce n'était pas exactement ce qui se passait dans l'univers immaculé des Factor, où le modernisme fonctionnait comme n'importe quel voile idéaliste drapant une réalité pour le moins complexe.

Pour une grande part, la continuité entre capitalisme, démocratie militarisée et totalitarisme était assurée par la technocratie, ce que Theodor Roszak identifiait dans son livre fondateur sur la contre-culture comme «un totalitarisme perfectionné, dont les techniques se font plus subliminales au fil du temps⁹¹». L'expérience fondatrice de Roszak s'était constituée précisément dans les débats citoyens sur les abris antiatomiques, dont la construction, prônée par les «experts», allait grosso modo de soi. Quant à Norman Mailer, son analyse des «hipsters» – cette jeunesse américaine qui, comme on pouvait le lire dans la traduction de l'essai un an plus tard dans la revue *Esprit*, se révolte «contre l'adaptation» – émanait du constat que la société américaine s'était fait piéger dans un continuum mortifère : «C'est dans cette atmosphère glaciaire», écrivait Mailer en se référant à la certitude diffuse et largement inconsciente que «nous étions condamnés à mourir comme de vulgaires zéros en chiffres dans une vaste opération statistique», qu'est apparu «un phénomène sociologique nouveau, l'existentialisme américain – le hipster, l'homme qui savait que notre condition commune est de vivre sous la menace immanente de la mort atomique, de la mort

relativement rapide de l'univers concentrationnaire, ou de la mort lente qu'apporte un conformisme qui tue tout instinct de création et de rébellion⁹². Pour cette jeunesse résistante à l'adaptation, la drogue était une puissante alliée. Mailer soulignait la quête du «danger» et «l'action courageuse» du hipster menant une sorte de contre-apprentissage dans l'espace marginal qu'il habitait entre «la démocratie et le totalitarisme». Que le danger puisse basculer vers quelque chose de semblable à l'élémentaire de Jünger ne lui échappait pas, mais, pour lui, ce risque était bon à prendre pour échapper à la normalisation. Quant à Roszak, exempt de ce romantisme politique et dont l'approche était beaucoup plus articulée et engagée dans des combats collectifs, s'il fustigeait la «véritable torpeur défensive devant la terreur nucléaire et l'État d'urgence international prolongé depuis la fin des années 1940 et durant les années 1950⁹³», il n'était pas plus tendre avec cette autre «torpeur» provoquée par les substances hallucinogènes. Il regrettait que le «trip» des beatniks, retirés de l'action sociale, ait «lieu à l'intérieur de soi, vers des niveaux toujours plus profonds d'introspection⁹⁴» et condamnait l'«impénétrable narcissisme occulte de Timothy Leary», grand prêtre du LSD et ami de Conner pour quelque temps, car il finissait «par réduire le monde et ses malheurs à la taille d'un grain de sable dans le néant psychédélique de l'individu⁹⁵».

Au Mexique, Conner cherchait lui aussi d'autres champignons que ceux de la Bombe. Et il les a trouvés : il tourne le film *LOOKING FOR MUSHROOMS* pour donner l'équivalent condensé d'un «trip». Le film, vacillant et discontinu, fait sentir constamment le corps derrière la caméra. Sa tactilité est proprement kinesthésique. Les prises de vue s'étendent de 1958 à 1962 et le film possède trois versions. La deuxième est la plus courte – trois minutes tout juste, qui correspondent à la durée de la chanson psychédélique des Beatles *Tomorrow Never Knows* (1966)⁹⁶. Si les images de *LOOKING FOR MUSHROOMS* se succèdent à grande vitesse, quitte à revenir, cela ne relève ni de l'effet stroboscopique de *COSMIC RAY* ni de l'alternance entre le projectile et le bercement hypnotique d'*A MOVIE*. C'est davantage une vision kaléidoscopique qui nous est offerte, obtenue grâce

aux couleurs vives frôlant le féérique, aux rayons aveuglants du soleil et à la surimpression des figures, laquelle efface les contours et trouble l'identité des choses. On distingue des croix d'églises, des bribes de vie dans les rues d'un village, des gens qui marchent, jouent aux cartes ou vendent des fruits, on rase l'herbe verte, les fleurs, les pavés, mais rien ne résiste suffisamment longtemps pour estomper l'impression qu'il s'agit là avant tout d'une «quête». Le récit trouve son sens dans l'actualisation d'un mode de vision, en l'occurrence l'hallucination : on cherche des champignons, parce qu'on cherche avant tout des images, peu importe si leur individualité contingente est destinée à se dissoudre dans «l'expansion de la vision» de l'artiste, errant dans le pays des substances enthéogènes. La démarche chancelante et la perte de maîtrise délibérée de celui qui tient la caméra suggèrent une «première fois», un «premier témoignage», une «première rencontre», que Conner présente volontiers comme son objectif, en l'associant classiquement à l'expérience de l'enfance⁹⁷. C'est une consommation et une consommation des images inversement symétrique à celle proposée par la télévision et Hollywood, même s'il serait absurde de recourir, pour analyser les films de Conner, au partage classique entre cinéma expérimental noble et industrie culturelle.

Au fond, la filmographie de Conner opère la même bifurcation que la pensée de Benjamin : de la distanciation de Brecht à l'illumination du surréalisme et du haschich à Marseille. Pour l'heure, sa fuite hors de l'Amérique le guide vers cette deuxième voie, l'«illumination profane⁹⁸» que les substances psychoactives, naturelles et chimiques, peuvent stimuler en offrant avant tout, non pas des objets, mais, comme l'écrit Aldous Huxley – le «bodhisattva de l'âge nucléaire» selon Leary –, «l'expérience de la lumière» : «Tout ce qui est vu par ceux qui visitent les antipodes de l'esprit est brillamment illuminé et semble briller vers l'intérieur. Toutes les couleurs sont intensifiées à un degré qui dépasse de loin tout ce qu'on voit dans l'état normal, et en même temps, l'aptitude de l'esprit à reconnaître les fines distinctions de ton et de nuance est totalement rehaussée⁹⁹.» Cette illumination des sens est traitée par Conner comme l'antidote à la banalité monstrueuse

de la culture visuelle américaine, même si cette dernière n'est effacée ni du film ni de la mémoire.

C'est le film *CROSSROADS* (1976), d'une durée de trente-sept minutes, qui résoudra tous les dualismes, aussi bien entre Brecht et les poètes illuminés par la drogue (ou, selon la formulation de Diederich Diederichsen, entre le réalisme et le psychédéisme) qu'entre superproduction hollywoodienne et «trip» expérimental¹⁰⁰. Si *A MOVIE* passait du projectile au bercement, et de l'agression à l'hypnose, dans *CROSSROADS*, les deux pôles se rabattent l'un sur l'autre jusqu'à devenir inséparables. La «drogue» y est à l'origine collective et tout à fait officielle, administrée par le gouvernement américain moins d'un an après les deux bombes larguées sur le Japon. Conner l'instille à son tour en se servant des films que les archives nationales américaines ont rendus accessibles en 1977¹⁰¹. Il opère le montage de vingt-trois films bien distincts les uns des autres, tant par leur angle de vue que par les intervalles qui les séparent, et s'applique aussi à ralentir régulièrement le mouvement des plans. Le travail du son est en outre particulièrement important : dans un premier temps – qui dure douze minutes – c'est le silence, puis les chants des oiseaux à l'aube se font entendre, suivis par le bruit des hélicoptères survolant la lagune, puis les notes du compte à rebours qui mènera aux détonations et, enfin, la lente et répétitive musique minimaliste de Terry Riley, qui s'étendra pendant les vingt-quatre dernières minutes du film. Pour autant, la première partie de la bande-son, pur produit, jusqu'aux quinze détonations de la Bombe elle-même, du synthétiseur Moog de Patrick Gleason, n'est guère plus authentique que la deuxième. Dans *CROSSROADS*, tout est artifice, tout est illusion.

Il est impossible en effet de dissocier dans ce film la critique politique de la plongée hallucinogène. En illusionniste accompli, Conner manie et tire les ficelles du monde et nous fait éprouver les délices de la torpeur collective à l'intérieur de notre propre corps. L'Opération Crossroads, inaugurée à l'été 1946, est une superproduction technoscientifique et militaire sans précédent, un essai ou une répétition à l'échelle 1, qui transforme la nature elle-même tout à la fois en décor cinématographique, en terrain d'exercice militaire et en laboratoire scienti-



Photogrammes extraits de Bruce Conner, *CROSSROADS*, 1976, film 35mm, noir et blanc, sonore, 37', © Conner Family Trust, San Francisco/ADAGP, Paris 2022, images courtesy du Conner Family Trust

fique. On récupère quatre-vingt-cinq navires, des sous-marins aux porte-avions, en passant par des navires de combat et des spécimens de la marine marchande, tous plus ou moins endommagés par la vraie guerre. On les installe dans la lagune après les avoir remplis de centaines d'individus de différentes espèces d'animaux – cochons, chèvres, rats et insectes –, qui donneront des informations sur les effets de la radioactivité sur le vivant. Posées sur les bateaux amarrés à une distance sûre, des centaines d'appareils de mesure doivent enregistrer en temps réel et dans la durée les valeurs atmosphériques, météorologiques et radioactives dégagées par l'explosion. Plus de sept cents caméras sont installées sur les bateaux et plus de trois cents sont portées par des avions : on cherche à garantir ainsi la vision la plus « complète » possible. Cette opération, considérée alors comme « l'événement le plus photographié de l'histoire », est enregistrée par 1 500 000 pieds de pellicule, équivalant à environ 460 km et à 18 tonnes de celluloid, et dont on peut tirer plus d'un million de photographies. Pour le test Baker, le deuxième de l'opération, qui a lieu le matin du 25 juillet 1946, on convie des spectateurs importants : sénateurs, membres du Congrès, autres officiels, observateurs internationaux et, bien sûr, journalistes. Les quelque 42 000 militaires et experts scientifiques qui devront mener l'opération

sont répartis en plusieurs groupes : le groupe technique, celui chargé du transport, le groupe d'aviation, celui des différents services (approvisionnements, réparation, etc.), le groupe médical, le groupe de sauvetage, le groupe d'experts, etc. Cette fois-ci, l'explosion de la bombe sous-marine qu'il s'agit d'observer formera une gigantesque colonne d'eau verticale, puis un immense nuage s'étendant dans l'atmosphère jusqu'à deux miles (environ 3 km) et se démultipliant en des milliers de nuages plus petits, captés par les caméras postées autour et en haut.

CROSSROADS étire les effets de lenteur et de suspension à l'extrême, la composante projectile et de choc se limitant aux coupures entre les films individuels et leurs différences qui, à mesure du déroulement du film, deviennent de plus en plus sensibles. La variété des prises de vue exprime à la fois l'ambition totalisante des maîtres de l'Opération Crossroads et l'impossibilité de celle-ci, puisque, moins qu'une vue surplombante et omnisciente, les différents points de vue montrent davantage les rouages de l'artifice lui-même. Le même jeu cognitif est opéré par le faux naturalisme de la bande-son de Gleason. Conner affermit l'indistinction entre l'art et la nature à l'insu du spectateur, avant même que le plus grand feu d'artifice de l'histoire humaine ne vienne bouleverser le calme immémorial de la lagune. Si l'eau à peine ridée de la mer et les bateaux

immobiles donnent une première impression d'acalmie, le son ne manque pas de semer l'inquiétude. Oiseaux et hélices d'hélicoptères, puis le compte à rebours créent une dramatisation croissante, qui rend les eaux tranquilles d'autant plus menaçantes. L'explosion, aux innombrables ondes visuelles et acoustiques, en dénouant la tension, nous transportera bientôt dans un autre régime : celui du berceement, du flottement, de l'hallucination. Mais avant de flotter au-dessus des nuages, on devra affronter la transformation du paysage exotique en un paysage *extrême* et *inédit*. Avec *CROSSROADS*, c'est le temps long, la composition ouverte et la répétition de la musique sans presque aucune variation qui nous immuniseront contre le frisson sublime qui pourrait facilement nous parcourir devant le grand mur liquide qui se lève et nous rappelle un certain roman d'Edgar Allan Poe : « la barrière de vapeur » à l'extrême Sud, « élevée à une hauteur prodigieuse au-dessus de l'horizon », comparable à « une cataracte sans limites, roulant silencieusement dans la mer du haut de quelque immense rempart perdu dans le ciel », finit par engloutir Arthur Gordon Pym et ses derniers compagnons¹⁰². Et lorsque la grande onde vient heurter, renverser et enfin avaler les bateaux méticuleusement disposés dans la lagune par l'armée américaine, on pense aux « étreintes de la cataracte, où un gouffre s'entrouvrit, comme pour nous recevoir¹⁰³ ». Mais cet effort métaphysique, consistant à essayer de se représenter ce qui existe *après* – après la vie, après l'histoire, après la banquise qui bouche l'accès à la *terra incognita* – est vite moqué par l'apparence de légèreté des bateaux, que la caméra a transformés en jouets. Comme un jeu dans une chambre d'enfant, où les soldats sont minutieusement accoutrés et consciencieusement alignés dans le seul but que la catastrophe arrive d'un coup de pied, l'Opération Crossroads a un caractère ludique affirmé – n'était-ce pas, après tout, un *war game*? Conner ne fera que rendre ce jeu explicite, en lui conférant simplement la gratuité qu'il n'assume pas, tant par le choix des plans privilégiant les vues éloignées des bateaux que par ceux qui montrent leurs coques secouées, balancées et renversées comme s'il s'agissait de coques de noix. L'artiste accentue cet effet ludique virant au burlesque par la répéti-

tion décalée du même événement, filmé d'un autre point de vue, puis encore d'un autre et puis d'un autre encore. Cette répétition déréalise ce que prétend être cet événement, tout en donnant une réalité accrue à ce qu'il est vraiment : un jeu de guerre.

De cette façon, Conner expose une fois de plus la logique du fascisme, telle qu'elle a commencé à irriguer pour de bon la logique des gouvernements dits « démocratiques » pendant la guerre froide. En privilégiant les prises de vue au-dessus des nuages et en traitant le plus grand essai technoscientifique de l'histoire comme un jeu, Conner démontre l'esthétisation de la politique que la reproductibilité des masses et des images n'a pas manqué de nourrir à l'avantage du fascisme, selon un schéma circulaire vicieux. Après la défaite du fascisme, les jeux olympiens continuent : chacun de nous, regardant *CROSSROADS*, devient un dieu de l'Olympe. Mais qui a ordonné le plus grand jeu de l'histoire au juste? *Quis judicabit?*, pour le dire avec Carl Schmitt, le théoricien du décisionnisme politique, qui, à ce titre, ne peut qu'amèrement regretter que l'exclusivité de la « décision » du chef ait disparu dans le monde cybernétique qui a enfanté la Bombe. Selon Schmitt, quand les actes administratifs ne sont le fruit que d'une réaction en chaîne et que la décision se dilue dans une multitude de petites décisions bureaucratiques, on obtient le modèle de maîtrise de la Bombe : fabriquée dans la première cité-laboratoire de *big science* de l'histoire, acheminée en deux parties et par deux bateaux différents à travers le Pacifique et déclenchée par une main quelconque après l'expiration d'un compte à rebours¹⁰⁴. Si Conner fustige les liens entre la technocratie générale et l'administration de la Bombe, ce n'est évidemment pas par nostalgie du chef ni d'un « état d'exception » – qui mériterait là pleinement son appellation –, mais parce que ces liens ont pour conséquence la fétichisation et la naturalisation de la Bombe, cette marchandise extrême, qui se met à danser dans les cieux. Son photomontage *BOMBHEAD* (2002, reproduit en couverture du présent numéro) fera du champignon la tête d'un homme ordinaire pouvant être à la fois un militaire, un scientifique ou un administrateur-technocrate. Dans cette représentation saisissante de ce qu'on appelle depuis l'Anthropo-

cène le champignon, la «tête» peut aussi bien vouloir dire la «tête nucléaire» que le «pénis».

Au demeurant, c'est avant tout à lui-même en tant qu'artiste que Conner donne le rôle le plus ambivalent, maîtrisant tout et rien à la fois. L'artiste fait comme s'il dirigeait d'en haut avec sa baguette magique ce ballet de formes, et voilà que son désir d'artiste-prestigiateur, se plaisant plus que tout à «créer des illusions¹⁰⁵», se voit comblé. L'armée américaine, maîtresse des forces de l'univers, lui a procuré les matériaux pour cette illusion à l'échelle cosmique. Conner peut contempler ainsi la création incessante du cosmos, au sein duquel les formes terrestres ne sont que des configurations contingentes : psychédélisme et physique quantique ne postulent-ils pas que les mesures conventionnelles de l'espace cartésien n'ont aucun cours dans l'espace-temps au-delà du globe ?

Telle que filmée dans la superproduction de l'Opération Crossroads, la bombe atomique permettra d'aller aussi au-delà du partage des quatre éléments. Vue de face et d'en haut, l'explosion de Bikini prend l'allure d'un événement cosmique, qui avale les quatre éléments dans un tourbillon indistinct. De quoi est faite la colonne verticale au juste ? Eau, vapeur, fumée ? Finalement tous les éléments, l'eau, l'air, le feu, peut-être même la terre si l'on veut bien compter les tonnes de minéraux avalées par ce gouffre à l'envers, deviennent une seule force.

Conner réactive ainsi une vaste thématique esthétique du milieu du XIX^e siècle, développée notamment par Turner, qui fusionnait dans sa peinture les éléments dans l'informe, semblable «au premier chaos du monde», selon Hazlitt et, pour Ruskin, forme «sans contour ni relation, bien que perpétuelle – cette plénitude de caractère plongée dans l'énergie universelle qui distingue la nature et Turner de tous leurs imitateurs»¹⁰⁶. Cependant Conner n'ôte pas à cette indistinction élémentaire son historicité, il reste dans le cadre discursif de la maîtrise absolue de la nature grâce à la fission de l'atome. L'ambivalence structurelle de l'art de Conner consiste à montrer le grand nuage comme matrice d'images, un «réservoir collectif» enfin montré en activité, où l'artiste en est réduit à contempler presque impuissant les images qu'il révèle.

Quant à nous, spectateurs à notre tour, nous suivons, bien plus impuissants que Conner ne l'est, ce long et lent spectacle des formes, d'une plasticité inépuisable et d'une latence symbolique jamais figée. Glissant dans la torpeur de l'esthétisation, distraits par l'association libre des formes, nous sommes bousculés brusquement par des prises de vue désaccordées, et sournoisement inquiétés par la lenteur du ballet des nuages. Le film s'achèvera à la tombée du jour, à moins que ce ne soit la veille du grand événement.

Notes

Cet article n'aurait pas été possible sans l'aide de Paul Sztulman, qui m'a permis de regarder, sans limites ni contrainte, les films de Bruce Conner. Je le remercie sincèrement de sa générosité. Mes remerciements vont également à Michelle Silva, du Conner Family Trust, pour toutes les informations qu'elle m'a communiquées.

1. Sur *A MOVIE*, voir William C. Wees, *Recycled Images*, New York, Anthology Film Archives, 1993, où l'on lira le

commentaire que Conner fit sur son film en 1991, p. 77-86; Bruce Jenkins, «Explosion in a Film Factory: The Cinema of Bruce Conner», 2000 BC. *THE BRUCE CONNER STORY PART II*, Minneapolis, Walker Art Center, 2000, p. 186-223; Doug Aitken, *Broken Screen. 26 Conversations with Doug Aitken*, p. 86-93; Christa Blümlinger, «Modes de projection, dispositifs de mémoire : à propos de Bruce Conner et de quelques gestes conceptuels avant et après», dans Véronique Campan (dir.), *La Projection*, Rennes, PUR, 2014,

p. 181-191. Sur l'esthétique du *found footage*, voir C. Blümlinger, *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias* [2009], Paris, Klincksieck, 2013.
2. Voir Jacques Aumont, «Ceci n'est pas un collage. Notes sur certains films de Bruce Conner», *Les Cahiers du Mnam*, n° 99, printemps 2007, p. 13-31.
3. D'après le titre du poème sacré hindou «Plus clair que mille soleils» que se récitait Oppenheimer, le physicien qui supervisait, avant le «Trinity Test», le projet «Manhattan» à

Los Alamos, premier essai atomique, le 16 juillet 1945. Voir Robert Jungk, *Plus clair que mille soleils. Le destin des atomistes*, trad. de l'allemand par M. Bittebierre, Paris, Arthaud, 1958.

4. Harry Truman, «Text of Statements by Truman on the Development of the Atomic Bomb», *New York Times*, 7 août 1945 (notre traduction, comme toutes les fois où il n'est pas fait mention de traducteur).

5. Par exemple, dans son entretien avec Doug Aitken, dans *Broken Screen*, *op. cit.*, p. 88.

6. Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, «Les exposants au public» (1912), dans Giovanni Lista (dir.), *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1973, p. 170.

7. Fernand Léger, «Les réalisations picturales actuelles» (1914), *Fonctions de la peinture*, Paris, Gallimard/Folio, 1996, p. 45-46.

8. *Id.*, «Autour du "Ballet mécanique" (1924-1925)», *ibid.*, p. 137.

9. *Ibid.*

10. Sergei Eisenstein, «Le montage des attractions au cinéma», *Au-delà des étoiles*, Jacques Aumont (éd.), trad. du russe par J. Aumont, B. Eisenschitz, S. Mossé, A. Robel et al., Paris, Union générale d'éditions/10/18, 1974, p. 128.

11. *Ibid.*, p. 127.

12. *Ibid.*, p. 131.

13. Voir Walter Benjamin, «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique» (1939, dernière version), *Œuvres*, vol. III, trad. de l'allemand par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Gallimard/Folio, 2000, p. 309.

14. En 1957 Conner avait fondé avec d'autres étudiants de l'Université du Colorado à Boulder l'Experimental Cinema Group, où étaient systématiquement projetés des films expérimentaux; un an plus tard, il fonde avec Larry Jordan à San Francisco le Film-Club Camera Obscura Film Society.

15. Dans son entretien avec Peter Boswell, Conner parle de sa fascination pour les salles de cinéma, dont le dispositif théâtral – escaliers, rideaux, éclairage, etc. – était clairement associé aux films projetés, notamment ceux des années 1940. Voir «Bruce Conner

in conversation with Peter Boswell», *Bruce Conner. The 70s*, cat. d'expo., Kraichtal/Vienne/Nuremberg, Ursula Blicke Stiftung/Kunsthalle Vienna/Verlag für moderne Kunst, 2010, p. 180-194.

16. Lawrence Alloway, *Violent America. The Movies 1946-1964*, New York, MoMA, 1971, p. 19.

17. «Bruce Conner in conversation with Peter Boswell», art. cité, p. 183.

18. Conner aborde ainsi des pratiques qui ne sont pas si éloignées ni de l'art d'un Oldenburg ni du minimalisme (surtout dans la danse) et du post-minimalisme.

19. Conner cité dans Rudolf Frieling et Garry Garrels (dirs), *Bruce Conner. It's all true*, cat. d'expo., Berkeley/los Angeles/Londres, University of California Press, 2016, p. 83.

20. Laura Mulvey, «Thoughts on Marilyn Monroe : Emblem and Allegory», *Screen*, vol. 58, n° 2, été 2017, p. 202-209, ici p. 205.

21. Je remercie Christa Blümlinger de m'avoir appris qu'il ne s'agissait pas de Marilyn elle-même, mais de l'une de ses copies.

22. Sur le futurisme politique au travers du mépris de la «femme», voir Christine Poggi, «Folla/Follia», *Inventing Futurism. The Art and Politics of Artificial Optimism*, Princeton, Princeton University Press, 2008.

23. «Bombe anatomique. La starlette Linda Christians introduit la nouvelle ère atomique à Hollywood». Voir Paul Boyer, *By the Bomb's Early Lights. American Thought and Culture at the Dawn of the Atomic Age*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1994, p. 85.

24. Les premières images des victimes sont reproduites dans *Life* en septembre 1952. Le service du Civil Censorship Detachment de l'armée américaine qui occupe alors le Japon opérait une censure sur les publications jusqu'en 1947, laquelle tomba progressivement jusqu'à disparaître au moment du démantèlement du service en 1949. Sur la politique de ces images de l'horreur, voir la passionnante étude de Michael Lucken, *1945-Hiroshima. Les images sources*, Paris, Hermann, 2008.

25. Masako Nakamura, «"Miss Atom

Bomb" Contests in Nagasaki and Nevada: the Politics of Beauty, Memory and Cold War», *U.S.-Japan Women's Journal*, n° 37, 2009, p. 117-143.

26. Voir Mignon Lixon, «Anatomic Explosion on Wall Street», *October*, vol. 142, automne 2012, p. 3-25.

27. L. Mulvey, «Gros plans et marchandises», *Fétichisme et curiosité*, trad. de l'anglais par G. Mélére, Paris, Brook, 2019, p. 120-139; *Id.*, «Thoughts on Marilyn Monroe : Emblem and Allegory», art. cité.

28. Eve Arnold, *Marilyn*, Londres, Heinemann, 1992, p. 137, citée ici par L. Mulvey, «Gros plans et marchandises», art. cité, p. 133.

29. Peter Bacon Hales, «Imagining the Atomic Age. *Life* and the Atom», dans Dick van Lente (ed.), *The Nuclear Age in Popular Media. A Transnational History 1946-1965*, Londres, Palgrave Macmillan, 2012, p. 103-119.

30. Voir Jackie Orr, *Panic Diaries. A Genealogy of Panic Disorder*, Durham/Londres, Duke University Press, 2006.

31. Pier Paolo Pasolini, *La Rage*, trad. de l'italien par P. Atzei et B. Cazas, Caen, Nous, 2014, p. 108.

32. L. Mulvey, «Gros plans et marchandises», art. cité, p. 122.

33. Ernesto De Martino, *La Fin du monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, trad. de l'italien par G. Charuty, D. Fabre, M. Massenzio, Paris, EHESS, 2016.

34. *Ibid.*, p. 271 sq.

35. *Ibid.*, p. 277.

36. Elsa Morante, *Pour ou contre la bombe atomique*, trad. de l'italien par J. N. Schifano, Paris, Gallimard/Arcades, 1992, p. 12-13.

37. P. P. Pasolini, «Traitement», *La Rage*, *op. cit.*, p. 17.

38. *Ibid.*

39. J'ai proposé une lecture de cette historicité spécifique d'après-guerre dans «Stupeur : commencement et fin de l'histoire. De Pasolini à Leroi-Gourhan, c. 1950-1960», *La Part de l'œil*, n° 35-36, 2021-2022, p. 249-263.

40. Susan Sontag, «The Imagination of Disaster» (1965), *Commentary*, vol. 40, n° 4, octobre 1965, p. 42-48.

41. *Ibid.*, p. 221.

42. Sur ces opérations de simulation, voir Tom Vanderbilt, *Survival*

- City. Adventures Among the Ruins of Atomic America*, Princeton, Princeton Architectural Press, 2002; J. Orr, *Panic Diaries*, op. cit.; Joseph Masco « "Survival is Your Business". Engineering Ruins and Affect in Nuclear America », *Cultural Anthropology*, vol. 23, n° 2, mai 2008, p. 361-398.
43. Peter Galison a analysé la « science-fiction » comme scénario politico-militaire de l'État américain dans « Quand l'État écrit de la science-fiction », trad. de l'anglais par S. Renaut, <<https://www.angle-mort.fr/fiction/quand-letat-ecrit-de-la-science-fiction/>>.
44. L. Alloway, *Violent America*, op. cit., p. 34.
45. Voix off du film *Let's face it!*
46. Voir J. Orr, *Panic Diaries*, op. cit.; J. Masco, « "Survival is Your Business" », art. cité.
47. Paul N. Edwards, *The Closed World. Computers and the Politics of Discourse in Cold War America*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1996, p. 271.
48. Voir J. Masco, « "Survival is Your Business" », art. cité, p. 376.
49. « Nous, en plein vingtième siècle, nous sommes pauvres, incapables d'entreprendre un travail important s'il ne rapporte pas. Une seule exception : les œuvres destructives, celles qui menacent de mettre fin à l'espèce, fin à la vie terrestre » (Georges Bataille, « Conférence du 18 janvier 1955 », *Œuvres complètes IX*, Paris, Gallimard, 1979, p. 340).
50. S. Sontag, « The Imagination of Disaster », art. cité, p. 45.
51. *Ibid.*
52. Parmi les films montrant de « vrais gens » jouant le rôle des masses calmes se dirigeant vers les abris antiatomiques, voir par exemple *Atomic Alert* (1951); Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la Phénoménologie de l'esprit professées de 1933 à 1939 à l'EHESS réunies et publiées par Raymond Queneau* [1947], Paris, Gallimard, 1968.
53. « Paul Karlstrom and Bruce Conner, Conversation, August 12, 1974 », Oral History, Archives of American Art, p. 16.
54. Greil Marcus, « Bruce Conner: The Gnostic Strain », <<https://greilmarcus.net/2019/09/22/bruce-conner-the-gnostic-strain-12-92/>>.
55. « L'armée n'isole pas seulement les hommes de la compagnie de femmes, mais elle retire cette force créatrice, en utilisant l'isolement, et la convertit en une force destructive », dira Conner, dans « Paul Karlstrom and Bruce Conner, Conversation, August 12, 1974 », art. cité, p. 17.
56. Cité par B. Jenkins, « Explosion in a Film Factory : The Cinema of Bruce Conner », art. cité, p. 220.
57. Paul N. Edwards, *Un monde clos. L'ordinateur, la bombe et le discours politique de la Guerre froide*, trad. de l'américain par N. Jankovic et A. Steiger, Paris, Éditions B2, 2013, p. 58. Il s'agit de la traduction d'une toute petite partie du livre du même auteur *The Closed World*, op. cit.
58. Cité par Sharon Ghamari-Tabrizi, « Simulating the Unthinkable : Gaming Future War in the 1950s and 1960s », *Social Studies of Science*, vol. 30, n° 2, avril 2000, p. 163-223, ici p. 172.
59. *Ibid.*, ainsi que l'ouvrage du même auteur *The Worlds of Herman Kahn. The Intuitive Science of Thermonuclear War*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2005.
60. P. Galison, « The Ontology of the Enemy : Norbert Wiener and the Cybernetic Vision », *Critical Inquiry*, vol. 21, n° 1, automne 1994, p. 228-266.
61. Voir les travaux inspirants de Myriam Bratu Hansen sur les rapports de la pensée critique au cinéma, notamment son ouvrage très pertinent *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 2012.
62. Siegfried Kracauer, « Culte de la distraction », *Le Voyage et la danse*, trad. de l'allemand par S. Cornille, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1996, p. 60.
63. *Ibid.*
64. S. Kracauer, « L'ornement de la masse », *Le Voyage et la danse*, op. cit., p. 72.
65. *Ibid.*
66. W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), art. cité, p. 313, note 1.
67. *Id.*, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1935), *Œuvres*, vol. III, op. cit., p. 81.
68. Éric Michaud, « L'art comme préparation au danger. Remarques sur "deux fonctions de l'art" selon Walter Benjamin », communication au colloque « L'histoire de l'art depuis Walter Benjamin », EHESS/CEHTA, décembre 2008, non publié.
69. W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), art. cité, p. 309, note 2.
70. Ernst Jünger, « Über die Gefahr », introduction à Ferdinand Buchholtz, *Der gefährliche Augenblick. Eine Sammlung von Bildern und Berichten*, Berlin, Junker und Dünhaupt Verlag, 1931, p. 11-16, ici p.11.
71. *Ibid.*, p.11-12.
72. *Ibid.*, p. 15.
73. E. Jünger, « Sur la douleur » (1934), *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Olivier Lugon (éd.), trad. de l'allemand par F. Mathieu, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 28.
74. Laurence Alloway ferait aussi remarquer dans son étude cinématographique *Violence in America* (op. cit.) que le succès du western après la Seconde Guerre mondiale était aussi dû à l'accoutumance du public à l'horreur de la guerre et que la « jungle darwinienne » représenté dans ce genre recyclait les chocs de l'âge atomique.
75. Charles Baudelaire, « Mon cœur mis à nu », *Œuvres complètes*, Claude Pichois (éd.), Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 676.
76. Paul Sztulman et Dork Zabunyan (éds), *Politiques de la distraction*, Dijon, Les presses du réel, 2021, p. 23.
77. Éric Michaud a décrit un dispositif similaire dans une comparaison de l'art de Matisse et de Picasso avant 1914, en s'inspirant de deux types d'hypnose, maternelle et paternelle, théorisés par Sándor Ferenczi : É. Michaud, « Matisse et Picasso. La rédemption et la chute » (2002), repris dans *id.*, *La Fin du salut par l'image et autres textes*, Paris, Flammarion/Champs, 2020, p. 131-153.
78. « Nous avons fait, et j'ai fait pendant plusieurs années l'erreur fondamentale de ne considérer qu'il y a technique que quand il y a instrument » (Marcel Mauss, « Techniques du corps »

(1934), *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950, p. 371).

79. *Ibid.*, p. 372.

80. Une analyse très inspirante des « techniques du corps » selon Mauss a été proposée par Catherine Perret, qui distingue, mais de façon guère exclusive, le corps-objet de la technique du corps-moyen de celle-ci, le corps technique du corps techniciste. Par ailleurs, l'autrice explique le dispositif cinématographique comme création d'un « milieu » chez

Fernand Deligny et chez Marcel Mauss. Voir Catherine Perret, *Le Tacite, l'humain. Anthropologie politique de Fernand Deligny*, Paris, Seuil, 2021.

81. « I view my culture here in the US as I would a foreign environment. That is, it is supposed to be my culture, I don't feel that way » (« Je considère ma culture ici aux États-Unis comme je le ferais d'un environnement étranger. C'est-à-dire qu'elle est censée m'appartenir, mais je ne le ressens pas comme cela », B. Conner cité par Malcolm Turvey dans « Bruce Conner and the Power of Repetition », *Bruce Conner. The 70s*, op. cit., p. 64-74).

82. « I went to Mexico for many reasons. One of them was that I was sure the bomb was going to drop and we'd be annihilated. So I'd go to Mexico and figure out how to live in the mountains after the bomb dropped » (« Je suis parti au Mexique pour beaucoup de raisons. L'une d'elles était que j'étais certain que la Bombe allait tomber et que nous serions anéantis. Alors je suis parti au Mexique pour voir comment vivre dans les montagnes après la Bombe », Entretien avec Rebecca Solnit, dans « Bruce Conner : The Assemblage Years », *Expo-See Magazine*, n° 1, janvier-février 1985).

83. Norman Mailer, « Le Blanc-Nègre :

Réflexions superficielles sur le hipster », trad. de l'anglais par J. Cathelin, *Esprit*, février 1958, n° 258, p. 178.

84. Conner cité par Rachel Federman, « Bruce Conner : Fifty Years in Show Business. A Narrative Chronology », *Bruce Conner. It's all true*, op. cit., p. 86.

85. *Ibid.*

86. Voir « Interview B. Conner, P. Karlstrom, S. Guilbaut, March 29, 1974 », Oral History, Archives of American Art, p. 24.

87. Pour une excellente analyse de l'idée et de la pratique de « Rat Bastards » selon Conner, voir Sophie Dannenmüller, « Bruce Conner et les "Rats de l'art" » (San Francisco, 1958-1962), *Les Cahiers du Mnam*, n° 107, printemps 2009, p. 53-75.

88. « Interview B. Conner, P. Karlstrom, S. Guilbaut, March 29, 1974 », art. cité, p. 15.

89. *Ibid.*

90. *Ibid.*

91. Theodore Roszak, *Naissance d'une contre-culture* [1969], trad. de l'américain par J. Besse, Paris, Éditions de la Lenteur, 2021, p. 59.

92. N. Mailer, « Le Blanc-Nègre : Réflexions superficielles sur le hipster », art. cité, p. 179.

93. T. Roszak, *Naissance d'une contre-culture*, op. cit., p. 72.

94. *Ibid.*, p. 110.

95. *Ibid.*, p. 111.

96. Une troisième version cinq fois plus longue (chaque photogramme étant répété cinq fois) sera élaborée dans les années 1990, quand Conner prendra l'habitude de revisiter sa propre œuvre.

97. Conner cité par G. Garrels, « Soul Stirrer : Visions and Realities of Bruce Conner », *Bruce Conner. It's all true*, op. cit., p. 343.

98. W. Benjamin, « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia

européenne » (1929), *Œuvres II*, trad. de l'allemand par M. de Gandillac, P. Rusch et R. Rochlitz, Paris, Gallimard/Folio, p. 113-134.

99. Cécile Guilbert, « Les substances psychédélics », dans *Écrits stupéfiants. Drogues et littérature d'Homère à Will Self*, anthologie éditée par C. Guilbert, Paris, Bouquins, p. 887.

100. Diedrich Diederichsen, « Psychedelic/Realist : Bruce Conner and Music », *Bruce Conner. It's all true*, op. cit., p. 345-353.

101. Pour une très bonne analyse, factuelle, technique et théorique de CROSSROADS, voir Johanna Gosse, « Cinema at the Crossroads. Bruce Conner's Atomic Sublime, 1958-2008 », PhD dissertation, Bryn Mawr College, 2014.

102. Edgar Allan Poe, *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, trad. de l'anglais par C. Baudelaire, *Œuvres en prose*, Y.-G. Le Dantec (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 687.

103. *Ibid.*

104. Carl Schmitt, « Die vollendete Reformation: Bemerkungen und Hinweise zu neuen Leviathan-Interpretationen » (1965), cité par Nicolas Guilhot, « Automatic Leviathan : Cybernetics and Politics in Carl Schmitt's Postwar Writings », *History of Human Sciences*, vol. 33, n° 1 « Cybernetics and the Human

Sciences », Stefanos Geroulanos et Leif Weatherby (eds), février 2020, p. 129-147.

105. B. Conner, lettre à Christine Stiles, citée dans *Bruce Conner. It's all true*, op. cit., p. 317.

106. Nous pourrions lire sur ce point le passionnant article d'Antonio Somaini, « Pour une archéologie du concept de "medium" à l'âge du romantisme. Turner, Hazlitt, Ruskin, Goethe », *Romantisme*, n° 187, 2020, p. 106-118.

Maria Stavrinaki enseigne la théorie et l'histoire de l'art à l'École des Arts de la Sorbonne (EAS), Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Elle travaille sur les croisements de l'art, des sciences humaines et de la pensée politique dans la modernité, en s'intéressant notamment aux questions du temps et de l'histoire, et plus particulièrement, actuellement, aux divers récits et pratiques antihistoriques dans l'art et les sciences humaines des années 1950-1960. Elle a récemment fait paraître *Saisis par la préhistoire. Enquête sur l'art et le temps des modernes* (Les presses du réel, 2019, traduction anglaise Zone Books, 2022) et prépare, avec Julia Garimorth, une exposition sur « l'Âge atomique » au Musée d'art moderne de Paris.