CAN FILMS BE FRIENDS?

Can films be friends? I encountered this question in 2005, while reading German film programmer Stefanie Schulte Strathaus's newly published anthology on the work of experimental filmmaker Matthias Müller, and my heart skipped a beat. I had never encountered such a concise and apt description of how I understood not just my own raging cinephilia, but that of the many artists I was interested in who were making their own art from the films, videos, and other moving images that they loved: friendship between consumer/producer and cinematic object was responsible for the affective potency that drew me to their work. It was the title of an essay by one George Kaplan. "Conversations with friends," he explains, "provide leeway in the face of solidified circumstances, a freedom that does not make me smaller, but rather adds to me. Conversations with friends are uncompleted, and give no final certainty. [. . .] Can films be friends? Are friends not the ones whose fantasies, moods and failures we are happy to learn about? And who are supposed to counter our own illusions, hardening and self-sufficiency with questions and opposition?" Roland Barthes referred to cinema as a "festival of affects"; Kaplan calls it "a choreography of feelings." When films are seen as friends, cinephilia becomes a manifestation of an expansive, generous, and passionate sociability.

What then to make of the subjects of the 2001 documentary *Cinemania*, five über-cinephiles—Bill, Eric, Harvey, Jack, and Roberta—united by a fierce and aberrant obsession? Bill declares that "film is a substitute for life, film is a form of living." I wholeheartedly agree with this sentiment, but I also know that being too friendly with films can exile one from human society, as these cinephiles' dishevelled and marginal existences demonstrate. Eric states it plainly: "film buffs do not socialize." Rabid cinephilia makes the company of others obsolete; films become our entire reality as they determine the schedule of our day-to-day lives. They expand ever-greater in their relevance, acting as the means of marking the passage of time and eventually, if we aren't careful, becoming the entire content of

Installation at the Winnipeg Art Gallery, September 29, 2012. / Installation au Musée des beaux-arts de Winnipeg, 29 septembre 2012.

our memories. But film friends are even more deceptive than human friends. Despite their promises, there is no walking off into the sunset to swelling musical chords; instead, the banal everyday continues apace and becomes more and more distasteful to the poor cinephile: "who would want to live in this reality?" asks Jack.

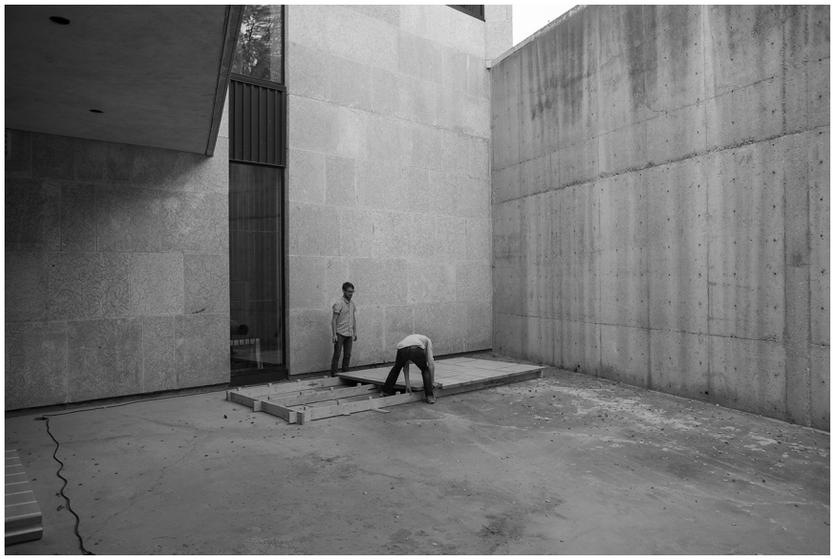
Can a living, breathing subject ever claim to truly be "friends" with an inanimate cultural artifact, or is such a relationship only a fantasy? Kaplan tells us that "when regarding film, one must differentiate between looking and seeing. 'Looking' is what everyone absorbs visually with their eyes from reality; 'seeing' is what each individual adds or subtracts to looking through projections, intentions or desires. The gaze interprets, constructs, and dramatizes." But what happens when a film rejects you and shatters your illusions? I think of all the films that refuse their audience—films like *Salò* and *Le Sang des bêtes* that reject being consumed and seem to take on a terrifying agency; films that have celluloid lives of their own, outside of our control. Jonas Mekas describes the experience of showing Andy Warhol's early minimalist films to university students:

> The film starts rolling, the audience sits quietly, for a minute or two. The catcalls and crack remarks begin. In the fourth of fifth minute, however, they begin to realize that I have no intention of stopping the film, and the reports from the back lines reach the front lines, that the reel is *big* (45 minutes). The most unsettling, however, is the fact that no amount of noise or cracks seems to do any harm to the film! Its nonchalant, obstinate and don't-give-a-damn imperturbability on the screen seems to reject or absorb anything you can throw at it. It almost grows stronger with every whistle.

In Mekas's example, the restless young can't handle the glacial temporality of the ancients; in contrast, Ryan Trecartin's recent video work unrolls at such a furious speed that the artist has suggested that multiple viewings gradually train the audience's eyes and ears to watch and listen to it as it demands—a Cronenbergian physiological adaptation to twenty-first-century technology that will enable us to survive alongside the "digital natives" who were born into the Internet age. Films (and videos) like these don't want our affection; they rebuff what we project onto them. Is cinephilia possible when the film sets the terms, refusing our desire?

In her 1996 obituary for cinephilia, " The Decay of Cinema," Susan Sontag wrote:

> Until the advent of television emptied the movie theaters, it was from a weekly visit to the cinema that you learned (or tried to learn) how to walk, to smoke, to kiss, to fight, to grieve [. . .]. But whatever you took home was only a part of the larger experience



Interlocking folding glue-lam foundation and solid-core floor. / Emboîtement de la fondation pliante en lamellé-collé et du plancher en poutres.

> of submerging yourself in lives that were not yours. The desire to lose yourself in other people's lives . . . faces. This is a larger, more inclusive form of desire embodied in the movie experience. Even more than what you appropriated for yourself was the experience of surrender to, of being transported by, what was on the screen. You wanted to be kidnapped by the movie—and to be kidnapped was to be overwhelmed by the physical presence of the image. [. . .] To be kidnapped, you have to be in a movie theater, seated in the dark among anonymous strangers.

The space of the cinema is thus a space of surrender to something bigger than oneself—both in the scale of the architecture and the projected image, and in the collectivity of the mass body. But the "anonymous strangers" who complete the experience are not necessarily friends: so please, if we ever go see a movie together, do not under any circumstances let me pick the seats. We will inevitably end up next to the most unrepentant talkers, to say nothing of the over-zealous shushers who try in vain to silence them, the reckless or—even worse—the furtive food openers, and the poor, oblivious souls who emit foul odours from various orifices. These species populate any respectable cinematheque, giving these venues an undeniable pathos, giving them their very soul. In sharp contrast to the television, which "*doomed* us to the Family, whose household instrument it has become," for Barthes the cinema is a social space, and it is the darkness—the "'color' of a diffused eroticism"—that produces an environment where all these anonymous bodies can be "available" to one another in a profound way. Barthes sees the relaxed state of people's bodies in the cinema in particular as evidence of the theatre's nurturing of kinship: "how many members of the cinema audience slide down into their seats as if into a bed." And in fact at my local cinematheque (though never at the multiplex) I inevitably fall asleep at screenings. There is just no avoiding it, no matter how much I fight. I used to feel guilty about my ersatz narcolepsy, but then I heard Guy Maddin speak about how the best films lull you into a fruitful, indeterminate state between dream and waking: he said that this is precisely the kind of hazy reverie he hopes to create in his movies. Because of my own nodding off, I feel a sense of identification with and concern for the scattered snorers in the theatre around me. Any of us could end up in that position, and I think it is a very noble act to gently wake a snorer—even though it is you who are really rewarded by preventing the noisy slumberer from ruining the film.

Cinephiles are perpetually paranoid about a film being ruined, whether by poor projection conditions or the behaviour of the audience. (When friends don't share my passionate devotion to a particular film, I also accuse them of being "ruiners," because my love

is momentarily eclipsed by my inability to understand how someone else does not share that love.) The word *ruin* comes up frequently in *Cinemania*. When Jack—who is the most articulate and in some ways the most extreme of the film buffs—points out to Roberta that the horse killed in a certain film did not die in real life, he "ruins" her suspension of disbelief and she storms off. Jack misanthropically muses on how one can't let another person "ruin a film" and the violence he is willing to inflict to ensure that nothing interferes with his experience. For Jack, one must suffer—"pay a price"—to be a true cinephile: it is a deviant lifestyle. In one particularly striking scene in the DVD extras, Jack confesses to knocking down a woman who was being disruptive during a screening, and argues that as a cinephile he was duty-bound to remain in the theatre until the end of the film, and therefore be arrested, rather than flee and evade the police. He goes on to admit proudly that even if a fellow human being were in distress nearby, he would not risk missing part of the film to help them. Jack doesn't need living, breathing friends because his friends are the cinematic fictions he consumes, the mythic personas bereft of bodies who float freely in our collective consciousness. (The sequestering of this key scene—the most radical and misanthropic expression of the cinephile's iron will—to a mere DVD extra is curious. We might generously interpret DVD extras and deleted scenes like this one as evidence of contemporary filmmakers' resistance to the closure of a finished piece of cinema. Instead, they embrace a perpetually open text of indefinite length, where what happens out of the camera's view and editor's hands—behind the scenes, at the premiere, etc.—is as valuable as the diegesis crafted during the shooting and cutting of the film.)

Like the filmic fictions he or she identifies with, every spectator is ultimately a unique case of infinite complexity and irreducible specificity—an individual. Kaplan (whoever Kaplan might actually be—I don't need to tell you that this name is a pseudonym borrowed from Hitchcock's *North by Northwest*) tells us that "Siegfried Kracauer hoped the films by auteurs would be a way to break through the dominant abstractness. Such films could make visible all the incarnate people and things that together did not add up to a concept, but demanded to be glimpsed, so that a feeling for every single present time and its immense weight could develop." Thus in the cinema, when we are surrendering to something bigger than us, we are also surrendering to the gravity of precisely directed focus: that look or that touch happening in that time, that place. When friends "in real life" ask if my film studies education—those years of historical excavation, theory, close reading, analysis, and critical discourse—ruined cinema for me, neutering my capacity to suspend disbelief, I explain that on the contrary studying film intensely sensitized me to the

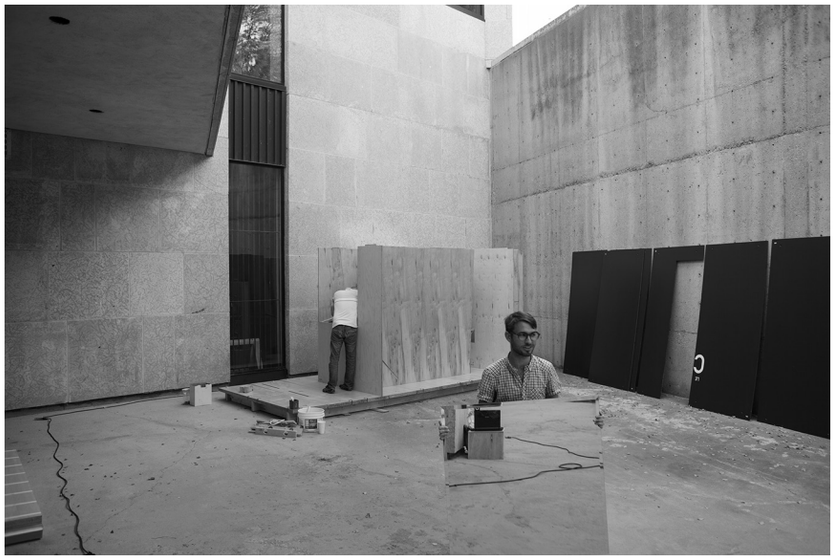
Tab-and-slot (mortise and tenon) assembly of vertical and horizontal plywood panels. Construction follows the principle of flat-pack furniture, hijacking the language of industrial efficiency. / Assemblage à ténon et mortaise de panneaux de contre-plaqué verticaux et horizontaux. La construction est réalisée selon le principe des meubles prêts à monter, détournant le langage de l'efficacité industrielle.

intricacies of the world outside the cinema and the ones who inhabit it in a way that nothing else could have.

Sontag understood this interconnection and described the cinema as "poetic and mysterious and erotic and moral—all at the same time. [. . .] For cinephiles, the movies encapsulated everything. Cinema was both the book of art and the book of life." If Jack's film friends had taught him better, would he not understand that a single, irreducible human life must always take precedence above all else, even cinema's always-deferred promise of transcendence?

ET SI LES FILMS ÉTAIENT DES AMIS . . .

Les films peuvent-ils être des amis? Je suis tombé sur cette question en 2005, en lisant la nouvelle anthologie du cinéaste expérimental Matthias Müller, publiée par la programmatrice de films allemande Stefanie Schulte Strathaus. Et mon cœur a tressailli. Je n'avais jamais lu une description aussi concise et aussi appropriée de la manière dont je comprends non seulement l'intensité de ma propre cinéphilie, mais aussi celle des nombreux artistes dont le travail m'intéresse, et qui créent leur art à l'aide des films, vidéos et autres images en mouvement qu'ils aiment : une amitié entre le consommateur ou le producteur et l'objet cinématographique était le déclencheur de la charge affective qui m'attirait dans leur travail. C'est le titre d'un essai par un dénommé George Kaplan. « Les conversations entre amis sont inachevées », explique-t-il, « et n'offrent aucune certitude définitive. [. . .] Les films peuvent-ils être des amis? Les amis ne sont-ils pas ceux dont on est heureux de connaître les rêves, les humeurs, les échecs? Et ceux qui nous font perdre nos illusions, qui sont durs dans leurs questions



Un relais de miroirs redirige et agrandit la projection, puis réoriente l'image pour une rétroprojection horizontale. / A mirror relay redirects and enlarges the projection and reorients the image for horizontal rear-projection.

et leurs désaccords avec nous? » Roland Barthes parlait du cinéma comme d'un « festival d'affects »; Kaplan le décrit comme une « chorégraphie de sentiments ». Quand les films sont considérés comme des amis, la cinéphilie devient la manifestation d'une sociabilité débordante, généreuse et passionnée.

Quoi penser, donc, des personnages du documentaire de 2001 intitulé *Cinemania*, cinq ultra-cinéphiles – Bill, Eric, Harvey, Jack et Roberta – unis par une intense et aberrante obsession? Bill déclare que « le film remplace la vie, le film est une manière de vivre. » Je partage de tout cœur ce sentiment, mais je sais qu'une trop forte dépendance aux films peut nous mener à nous exiler de la société humaine, tel que le démontre l'existence débraillée et marginale de ces cinéphiles. Eric l'affirme ouvertement : « les mordus de films ne socialisent pas. » Une cinéphilie maniaque rend la présence des autres inutile; les films deviennent toute notre réalité quand ils déterminent tout notre emploi du temps. Ils nous semblent de plus en plus pertinents; ils sont un moyen de marquer le passage du temps, et finalement, si on ne fait pas attention, ils formeront le contenu intégral de nos souvenirs. Mais les amis-films sont encore plus trompeurs que les amis humains. Malgré leurs promesses, on ne marche jamais vers le coucher de soleil sur une musique en crescendo; non, le quotidien banal revient rapidement et devient de plus en plus déplaisant pour le pauvre cinéphile : « qui voudrait bien vivre dans cette réalité? » demande Jack.

Un être vivant peut-il jamais prétendre être vraiment « ami » avec un artefact culturel inanimé, ou cette relation est-elle seulement un rêve? Kaplan nous dit que « devant un film, il faut différencier regarder et voir. "Regarder", c'est ce que tous absorbent visuellement, avec leurs yeux, de la réalité; " Voir", c'est ce que chacun y ajoute ou soustrait par le biais de projections, intentions ou désirs. Le regard interprète, construit et dramatise. » Mais qu'arrive-t-il lorsqu'un film vous rejette et brise toutes vos illusions? Je pense à tous ces films qui dénient leur public – des films comme *Salò* et *Le Sang des bêtes* qui se refusent à être consommés et semblent assumer un pouvoir terrifiant, des films qui ont une vie sur pellicule bien à eux, hors de notre contrôle. Jonas Mekas décrit l'expérience d'une présentation des premiers films minimalistes d'Andy Warhol à des étudiants universitaires :

> Le film commence, le public est assis tranquille, une minute ou deux. Puis les huées et les plaisanteries s'enclenchent. À la quatrième ou cinquième minute, toutefois, ils [les étudiants] commencent à réaliser que je n'ai aucunement l'intention d'arrêter le film, et de la rangée du fond jusqu'à la première, on signale que la bobine est *grosse* (45 minutes). Le plus troublant, cependant, c'est qu'aucun bruit ou plaisanterie ne semble nuire au film! Sur l'écran, son imperturbabilité nonchalante, obstinée

> et je-m'en-foutiste semble rejeter ou absorber tout ce qu'on lui lance. Il semble même se renforcer dans le chahut.

Dans l'exemple de Mekas, les jeunes agités ne peuvent supporter la temporalité glaciale des anciens; au contraire, les vidéos récentes de Ryan Trecartin se déroulent à une vitesse si folle que l'artiste suggérait que de multiples projections entraîneraient graduellement les yeux et les oreilles du public à les regarder et à les écouter comme il se doit – une adaptation physiologique cronenbergienne aux technologies du vingt-et-unième siècle qui nous habilitera à survivre auprès des « autochtones du numérique » qui sont nés à l'ère d'Internet. Ces films (et vidéos) ne veulent pas de notre affection; ils repoussent ce qu'on leur propose. La cinéphilie est-elle possible quand le film fixe les termes, refusant notre désir?

Dans son article de 1996 intitulé « The Decay of Cinema », sorte de notice nécrologique de la cinéphilie, Susan Sontag écrit :

> Jusqu'à l'arrivée de la télévision, qui a vidé les salles de cinéma, c'est notre visite hebdomadaire au cinéma qui nous a appris (ou permis de tenter d'apprendre) comment nous pavaner, comment fumer, embrasser, comment nous battre ou pleurer [...] Mais quoi que l'on emportât avec soi en sortant du cinéma, ce n'était qu'une partie de l'expérience plus importante qui consistait à se perdre dans des visages, dans des vies qui n'étaient pas les nôtres – ce qui est la forme de désir la plus générale que peut incarner l'expérience du cinéma. L'expérience la plus forte, c'était simplement de s'abandonner à ce qui se trouvait sur l'écran, de se laisser transporter. On voulait être kidnappé par le film. La condition prérequise de ce rapt était de se faire submerger par la présence physique de l'image. [...] Pour être kidnappé, on doit se trouver dans une salle de cinéma, assis dans le noir parmi des inconnus anonymes.

L'espace du cinéma est donc un lieu où on se livre à quelque chose de plus grand que soi – tant dans l'ampleur de l'architecture et de l'image projetée que dans la collectivité, la masse. Mais les « inconnus anonymes » qui complètent l'expérience ne sont pas nécessairement des amis : alors s'il te plaît, si nous allons un jour voir un film ensemble, en aucun cas ne me laisse choisir les sièges. Nous allons inévitablement nous retrouver près des bavards les plus impénitents, et c'est sans parler des zélés qui tentent en vain de les faire taire, de ceux qui ouvrent leurs emballages de nourriture imprudemment ou – encore pire – furtivement, et des pauvres âmes insouciantes qui émettent des odeurs nauséabondes de différents orifices. Ces espèces peuplent toute cinémathèque qui se respecte, concédant à ces lieux un pathos indéniable, leur donnant toute leur âme. Contrairement à la télévision, par laquelle « nous sommes *condamnés* à la Famille, dont elle est devenue

Des rampes ont été conçues afin de fermer l'entrée et la sortie du cinéma quand celui-ci n'est pas en fonction. Les virages en lacets servent à réduire la lumière extérieure et ainsi à assurer l'obscurité dans le cinéma. / The ramps are designed to seal the entrance and exit openings when the cinema is not running. Switchbacks in the plan act as light traps to achieve darkness inside the doorless cinema.

l'instrument ménager, » Barthes considère le cinéma comme un espace social, et c'est le noir – « la couleur d'un érotisme diffus » – qui produit un environnement dans lequel tous ces corps anonymes peuvent être profondément « disponibles » les uns pour les autres. Barthes voit dans l'état de relaxation des corps au cinéma une preuve de l'impression familière suscitée par la salle de projection : « combien de spectateurs, au cinéma, se coulent dans leur fauteuil comme dans un lit. » Et en fait, à ma cinémathèque locale (et jamais au multiplexe) je m'endors inévitablement lors des projections. Je ne peux pas l'éviter, même si je me bats contre le sommeil. Je me suis déjà senti coupable de cette fausse narcolepsie, jusqu'à ce que j'entende Guy Maddin parler de la manière dont les meilleurs films nous transportent dans un état indéterminé entre rêve et réalité : il disait que c'est exactement ce type de rêverie nébuleuse qu'il espère recréer dans ses films. À cause de mes propres assoupissements, je m'identifie aux ronfleurs éparpillés autour de moi dans la salle et me préoccupe d'eux. Chacun de nous pourrait se retrouver dans cette position, et je pense qu'il est très généreux de réveiller doucement un ronfleur – même si c'est nous qui bénéficions surtout de l'avantage d'empêcher le dormeur bruyant de gâcher le film.

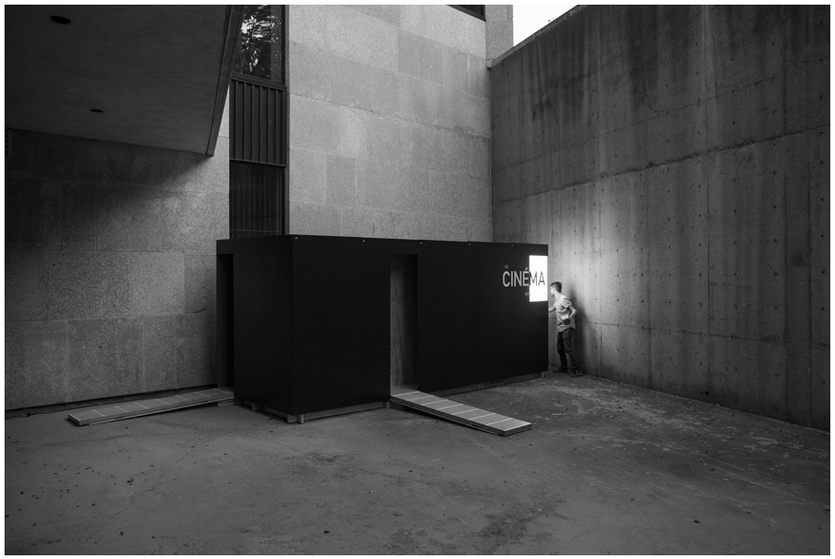
Les cinéphiles sont constamment paranoïaques à l'idée qu'un film soit gâché, que ce soit par de mauvaises conditions de projection ou par le comportement du public. (Quand mes amis ne partagent pas ma dévotion pour un film en particulier, je les accuse d'être des « gâcheurs », parce que mon amour est momentanément éclipsé par mon incapacité de comprendre que quelqu'un ne partage pas cet amour.) Le mot *gâcher* revient souvent dans *Cinemania*. Quand Jack – le plus articulé, et en quelque sorte le mordu de films le plus extrême – fait remarquer à Roberta que le cheval tué dans un film n'est pas réellement mort, il « gâche » sa croyance face à l'histoire, et elle part, furieuse. Jack a des pensées misanthropiques à l'idée qu'on puisse laisser quelqu'un « gâcher un film » et réfléchit à la violence dont il serait prêt à user pour s'assurer que rien n'interfère avec son expérience. D'après Jack, il faut souffrir – « payer un prix » – pour être un vrai cinéphile : son mode de vie est déviant. Dans une scène particulièrement frappante des suppléments du DVD, Jack avoue qu'il a bousculé violemment une femme alors qu'elle perturbait une projection, et affirme qu'un cinéphile se doit de rester dans la salle jusqu'à la fin du film, et accepter alors d'être arrêté, plutôt que de fuir pour se sauver de la police. Il va jusqu'à admettre fièrement que même si quelqu'un était en détresse non loin de lui dans la salle, il ne risquerait pas de manquer une partie du film pour l'aider. Jack n'a pas besoin d'amis de chair et de sang parce que ses amis sont les fictions cinématographiques qu'il consomme, les personnages mythiques dépourvus de corps qui flottent dans notre conscience collective. (Il est curieux de mettre

Afin de compléter la structure, des panneaux légers extérieurs sont fixés au plancher et aux panneaux du plafond en utilisant des joints industriels fabriqués sur mesure. Des attaches de fixation assurent la planéité de l'assemblage. / Lightweight exterior panels are connected to the floor and ceiling panels using custom-machined inserts to complete the structural system. Retaining clips at joints maintain planarity.

à part cette scène cruciale – l'expression la plus radicale et misanthropique de la détermination implacable du cinéphile – comme un simple supplément du DVD. On pourrait interpréter ces suppléments et scènes coupées comme une preuve de l'hésitation des cinéastes contemporains à conclure une œuvre de cinéma. Ils adoptent plutôt l'idée d'un texte constamment ouvert, d'une longueur indéterminée, où les détails de ce qui se passe derrière la caméra et loin des mains du monteur – en coulisse, en première, etc. – sont aussi valables que la diégèse qui s'est construite lors du tournage et du montage du film.)

Comme les fictions filmiques auxquelles on s'identifie, chaque spectateur est, ultimement, un cas unique, d'une complexité infinie et doté de caractéristiques propres – un individu. Kaplan (et qui Kaplan peut-il bien être – je n'ai pas besoin de dire que ce nom est un pseudonyme emprunté au film *North by Northwest* de Hitchcock) affirme : « Siegfried Kracauer espérait que les films d'auteurs seraient une manière de démolir les abstractions dominantes. Ces films rendraient visibles tous les gens et les choses qui ne se sont pas conformés à un concept particulier, mais qui ont demandé à être un tant soit peu observés, pour qu'un sentiment se développe dans chaque moment du présent et son immensité. » Ainsi, au cinéma, quand on se livre à quelque chose de plus grand que soi, on se livre aussi à la gravité d'un centre d'intérêt bien précis : ce regard ou ce toucher qui se déroule à ce moment, dans ce lieu. Quand des amis dans la « vraie vie » demandent si mes études cinématographiques – ces années de recherche historique, de théorie, de lecture approfondie, d'analyse et de discours critique – ont gâché le cinéma pour moi, neutralisant ma capacité d'adhérer à la fiction, j'explique qu'au contraire, étudier le cinéma m'a extrêmement sensibilisé aux subtilités du monde, et à celles toutes singulières qui ne pourraient s'exprimer autrement que dans le cinéma.

Sontag comprenait ce lien entre la vie et l'art et disait du cinéma qu'il était « poétique et mystérieux, érotique et moral, tout cela en même temps. [. . .] Mais les amoureux du cinéma ont pu penser qu'il n'y avait que le cinéma. Que les films pouvaient tout incarner – et c'est ce qu'ils faisaient. C'était à la fois le livre de l'art et le livre de la vie. » Si les amis-films de Jack l'avaient mieux averti, ne comprendrait-il pas qu'une simple vie humaine prévaut sur tout, même sur la promesse de transcendance toujours reportée du cinéma?



Signalétique illuminée. « Le cinéma est une invention sans avenir. » / Illuminated corner marquee. "Cinema is an invention without a future."