

Université de Montréal

VERS UN CINÉMA IMMATÉRIEL : RÉMINISCENCES DU
CINÉMATOGRAPHIQUE DANS L'ŒUVRE D'OLAFUR ELIASSON

Par
Julien Champagne

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade Maîtrise ès arts (M.A.)
en histoire de l'art

Mai 2012

© Julien Champagne, 2012

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Vers un cinéma immatériel : réminiscences du
cinématographique dans l'œuvre d'Olafur Eliasson

présenté par :

Julien Champagne

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Silvestra Mariniello, président-rapporteur
Olivier Asselin, directeur de recherche
Suzanne Paquet, membre du jury

Résumé

Il est désormais commun de reconnaître que le cinéma, aujourd'hui, s'émancipe de son dispositif médiatique traditionnel, adoptant maintes formes liées aux champs culturels qui l'accueillent : jeux vidéo, web, médias portatifs, etc. Toutefois, c'est peut-être le champ des arts visuels et médiatiques contemporains qui lui aura fait adopter, depuis la fin des années soixante, les formes les plus désincarnées, allant parfois jusqu'à le rendre méconnaissable. À cet effet, certaines œuvres sculpturales et installatives contemporaines uniquement composées de lumière et de vapeur semblent, par leurs moyens propres, bel et bien reprendre, tout en les mettant à l'épreuve, quelques caractéristiques du médium cinématographique. Basé sur ce constat, le présent mémoire vise à analyser, sur le plan esthétique, cette filiation potentielle entre le média-cinéma et ces œuvres au caractère *immatériel*. Pour ce faire, notre propos sera divisé en trois chapitres s'intéressant respectivement : 1) à l'éclatement médiatique du cinéma et à sa requalification vue par les théories intermédiales, 2) au processus d'évidement du cinéma – à la perte de ses images et de ses matériaux – dans les pratiques en arts visuels depuis une cinquantaine d'années, et 3) au corpus de l'artiste danois Olafur Eliasson, et plus spécialement à son œuvre *Din Blinde Passager* (2010), qui est intimement liée à notre problématique. Notre réflexion sera finalement, au long de ce parcours, principalement guidée par les approches esthétiques et philosophiques de Georges Didi-Huberman et de Jacques Rancière.

Mots clés :

Art contemporain / Cinéma / Installation / Intermédialité / Immatérialité / Olafur Eliasson

Abstract

It is now common to acknowledge that cinema, today, is emancipated from its traditional media figure, adopting various forms related to the cultural fields that welcome it : video games, web, portable medias, etc. However, it is perhaps the visual and media contemporary arts that have morphed it, since the late sixties, into the most disembodied forms, even sometimes beyond recognition. To this end, some contemporary sculptures and installations only composed of light and steam seem, by their own means, to have adopted, and simultaneously put to the test, some characteristics of the cinematographic medium. Based on this observation, this paper aims to analyze, on an aesthetic level, this relationship between media-cinema and the nature of these *immaterial* artworks. To do so, our analysis will be divided into three chapters focusing respectively on : 1) the expansion of the cinema and its requalification as seen by intermedial theories, 2) the cinema's loss of its images and materials in some visual art practices since the last fifty years, and 3) the artistic corpus of Danish artist Olafur Eliasson, and more precisely his work entitled *Din Blinde Passenger* (2010), which is intimately related to our subject matter. Finally, our reflection will mainly be guided by the aesthetic and philosophical approaches of Georges Didi-Huberman and Jacques Rancière.

Key words :

Contemporary art / Cinema / Installation / Intermediality / Immateriality / Olafur Eliasson

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Remerciements.....	v
INTRODUCTION.....	07
1. QUAND LE MÉDIA ÉCLATE.....	13
1.1 « Situation de cinéma » : la ballade de Roland Barthes.....	13
1.1.1 Du cube noir au cube blanc : Hollis Frampton et la « machine-cinéma ».....	16
1.1.2 La « distance amoureuse » comme nouvelle approche.....	19
1.2 Philippe Dubois et les grandes figures de « l'effet cinéma ».....	22
1.2.1 Premier axe : reprise de films et migration des images.....	24
1.2.2 Deuxième axe : reprise du cinéma et migration des dispositifs.....	26
1.3 Olivier Asselin et la complexité du <i>cinématographique</i>	34
1.3.1 Trois lignes définitionnelles du <i>cinématographique</i>	35
1.3.2 Le média comme prisme : historicité et dynamisme.....	37
1.4 Philippe-Alain Michaud et l'exposition <i>Le mouvement des images</i>	41
1.4.1 <i>L'image de la pensée</i> comme nouveau fondement d'exposition.....	42
1.4.2 Minimalisme et cinéma : <i>Stack</i> de Donald Judd.....	45
1.5 Conclusion.....	49
2. QUAND LE MÉDIA S'ÉVIDE.....	53
2.1 « Extase blanche » ou la fable d'un certain cinéma d'exposition.....	54
2.2 Cinéma <i>in absentia</i>	61
2.3 Vers une ontologie de la ruine.....	69
2.4 Conclusion / Vers un cinéma immatériel.....	77
3. OLAFUR ELIASSON.....	79
3.1 Olafur Eliasson.....	79
3.2 Din Blinde Passenger.....	82
3.2.1 Le cinéma à l'œuvre : projection, défilement, écran.....	87

3.2.2 Le cinéma à l'œuvre : la réinvention du réel.....	93
3.2.2.1 Les multiples faces du réel.....	95
3.2.3 Musée : quand le cinéma, enfin, se ressemble.....	102
CONCLUSION.....	105
Bibliographie.....	110

Remerciements

Je tiens d'abord à exprimer ma gratitude à mon directeur de recherche, Olivier Asselin, sans qui les impasses de ma réflexion auraient sans doute persisté indéfiniment. Pour sa confiance, son érudition et son sens de l'humour, je le remercie. Merci aussi à Catherine Debard, éternelle compatriote, amie cosmique qui m'a fait découvrir, lors d'un après-midi d'automne – ou était-ce le printemps – le travail d'Olafur Eliasson. Je tiens également à remercier Martin Guimont, pour son ouverture d'esprit et ses idées inclassables qui m'ont accompagné tout au long de la rédaction de ce document. Il m'est finalement impossible de passer sous silence le soutien que m'ont apporté chacun des membres de ma famille – Denis, Sylvie, Gabrielle, Martin – de même que ma copine, Fania Pilon, dont la jovialité, la vivacité d'esprit et l'affection m'ont été grandement bénéfiques.

À la mémoire de Roland

Introduction

Apelle et Protogène. Ces deux noms évoqueront certes quelques images chez quiconque s'est déjà intéressé aux mythes et légendes dont est parsemée l'histoire de l'art. Du fond de leur résonance antique, ils convoqueront normalement à la mémoire deux peintres, deux virtuoses, qu'une rencontre, presque fortuite, allait un jour mettre en compétition. C'est Pline l'Ancien, dans son *Histoire Naturelle*, qui relate pour la première fois cet événement.

Apelle de Cos, qui vivait en Grèce, était de loin le meilleur peintre du continent. Sa technique, insurpassée, était admirée de tous, incluant ses pairs. Protogène, qui résidait quant à lui à Rhodes, bénéficiait lui aussi d'une excellente réputation d'artiste. Chacun des deux hommes avait, bien sûr, quelques fois entendu parler des talents de l'autre, mais ils n'avaient, jusque-là, jamais eu l'occasion de se rencontrer pour comparer leur expertise. Un jour, alors qu'Apelle voyageait dans les îles, il décida d'aller observer le travail de son supposé rival. Arrivé à l'atelier de ce dernier, l'homme fut accueilli par une dame qui l'informa que Protogène était absent. Déçu, le peintre aperçu toutefois dans la pièce, un grand tableau vierge déposé sur un chevalet, prêt à être peint. S'avançant tranquillement vers lui, il le fixa alors d'un air intrépide. Et puisque la dame lui demandait son nom, Apelle répondit haut et fort « le voici », en même temps qu'il s'emparait d'un pinceau et traçait soudainement sur la toile : « une ligne de couleur d'une ténuité extrême » (Pline, cité par Davila 2010 : 07). Puis, fier de la stupeur qu'il venait de provoquer, il partit sans donner plus d'information. À son retour, Protogène apprit ce qui s'était passé. Observant le trait du visiteur inconnu, dont il se doutait bien de l'identité, il ne put alors s'empêcher de riposter en traçant sur la toile, une autre ligne, plus fine encore, juste en dessous de celle qui y apparaissait déjà. Il ordonna ensuite à la dame de montrer le résultat au visiteur, si jamais celui-ci daignait revenir. Il ne s'écoula pas beaucoup de temps avant qu'Apelle, effectivement, ne réapparaisse. Honteux de se voir dépassé, celui-ci s'accorda un dernier essai. Il fendit donc, sur le champ, les deux premiers traits d'un troisième, si ténu cette fois-ci, qu'il ne laissait plus l'occasion d'en faire un plus subtil, plus fin ou plus délicat. Devant la grâce du résultat, Protogène ne put

finalement qu'admettre sa défaite et s'incliner devant son hôte, résilient. Par la suite, il fut décidé de conserver le tableau pour la postérité, comme un objet d'admiration, issu de la main des maîtres, et dont pourraient s'inspirer, tout spécialement, les futurs artistes. Hélas, le tableau disparut, dit-on, parmi les cendres de l'incendie du palais de César. Mais Pline, qui avait eu la chance de l'observer avant sa perte, en offre, dans son ouvrage, une éloquente description. Il écrit : « sur une grande surface il [le tableau] ne comprenait que des lignes échappant presque à la vue (*lineas visum effugientes*) et, semblant vide au milieu des chefs-d'œuvre de nombreux artistes, il attirait l'attention par là-même et était plus renommé que tous les autres ouvrages » (Pline, cité par Davila 2010 : 08). Ainsi, sans que rien n'ait été réellement inscrit sur sa surface, sauf ces quelques lignes disparaissantes, à peine visibles pour l'œil humain, ce tableau, contrairement à toutes traditions de l'époque, fut malgré tout élevé au titre de chef-d'œuvre, insurpassable en son genre.

Si Thierry Davila, dans les premières pages de son livre intitulé *De l'inframince*, affirme voir en cette anecdote « un lien explicite entre la façon dont l'œuvre [d'art] nous échappe [...], et la façon dont [elle] marque voire hante les esprits » (Davila 2010 : 08), de même, écrit-il, qu'une relation probante entre « la quasi-invisibilité de la trace » et l'affirmation du « génie de l'artiste », il ne faut pas non plus, croyons-nous, sous-estimer ce que nous dit cette petite histoire à propos du *média* lui-même, qu'est la peinture. Et peut-être plus encore, à propos des façons par lesquelles il est possible de le réduire à sa plus simple expression, de l'*évider* de son contenu. Nous le savons, aujourd'hui, les médias ne sont plus considérés comme des objets fixes. Plutôt, les théories qui s'y intéressent prennent désormais en compte leurs façons d'évoluer, de changer, de se transformer au fil du temps, sinon leur capacité à naviguer entre différents espaces et contextes de présentation. Parce que les frontières médiatiques ont maintenant *éclaté*, en un sens, les limites entre ce qui paraissait hier distinct, se brouillent désormais de plus en plus, laissant place à des échanges, des passages sans précédent entre les médias et les arts. De la peinture au cinéma, du cinéma à la sculpture, de la sculpture au jeu vidéo, à la musique ou à l'écriture romanesque, il n'existe pratiquement plus de restrictions aux traces et aux réminiscences que peuvent déverser, ici et là, tels ou tels médias dans un

autre. À cet effet, l'intermédialité, comme son nom l'indique, représente l'étude de ces connexions. Et plus précisément, si l'on considère par exemple que la « médialité » d'un média correspond à *ce qui fait que celui-ci est différent d'un autre*, alors l'intermédialité apparaît, logiquement, comme *l'étude des relations entre médialités*; que celles-ci, en l'occurrence, s'opposent, se côtoient ou s'amalgament selon le cas¹.

Dans les pages qui vont suivre, c'est bien d'intermédialité dont il sera question. Car nous y étudierons, en effet, les relations complexes qu'entretient aujourd'hui le cinéma avec les arts visuels et médiatiques contemporains. Il est sans doute anodin d'affirmer, de nos jours, que le cinéma se déplace, bouge ou circule à travers le réseau des médias, ainsi qu'à travers les différentes sphères de l'art. Mais il est, croyons-nous, d'autant plus complexe d'examiner ces déplacements lorsqu'à travers ceux-ci, le média, étrangement, commence à disparaître, à s'amenuiser, à s'évider de son contenu, jusqu'à devenir si ténu qu'il devient parfois difficile de déterminer, clairement, sa présence devant nous. L'histoire d'Apelle et Protogène nous a montré comment la peinture, bien avant la réforme moderniste de l'abstraction, a pu délaisser l'image, la figuration, et ainsi réduire sa plasticité au seul trait, à l'unique ligne de couleur. Dans le même ordre d'idée, à une époque où le cinéma quitte désormais fréquemment ses salles obscures pour venir s'exposer au musée, nous essaierons ici de voir comment, dans ce changement de territoire, le cinéma, parfois, s'évide lui aussi de son contenu et de ses formes, jusqu'à devenir, dans certain cas, presque méconnaissable. Pour ce faire, l'analyse de certaines installations contemporaines uniquement composées d'éléments immatériels, tels la lumière et la vapeur d'eau, représente, croyons-nous, une bonne façon d'aborder ce problème. Car ces œuvres, bien qu'elles semblent, *a priori*, ne rien retenir du cinéma, réarticulent bien au contraire, pensons-nous, plusieurs des caractéristiques de sa « médialité² ». Partant de cette hypothèse, notre texte visera donc à analyser, sur le plan esthétique, cette supposée filiation entre les composantes médiatiques du cinéma et celles d'œuvres au caractère immatériel. Par ailleurs, l'occasion sera tout aussi bonne pour se

¹ Nous renvoyons ici le lecteur aux textes d'Éric Méchoulan et de Sylvestra Mariniello, respectivement intitulés « Intermédialités : Le temps des illusions perdues » et « Commencements », tous deux parus dans le premier numéro de la revue *Intermédialité* : « Naître ».

² Ce que nous pourrions aussi appeler : *le cinématographique*.

demander, notamment : jusqu'où pouvons-nous, dans une œuvre visuelle, encore parler de cinéma? Et plus généralement : jusqu'à quel point un média peut-il continuer d'apparaître hors de son dispositif ordinaire et de sa matérialité?

Mais pour en arriver là, il faudra voir, en un premier temps, ce que signifie *l'éclatement médiatique* du cinéma, tel que mentionné. Il faudra, autrement dit, comprendre quelles sont les implications d'un cinéma non plus considéré comme un dispositif rigide et immuable, mais bien, plutôt, comme un « objet » fragmentable, décomposable, réutilisable morceau par morceau et détenant un caractère dynamique. À cet effet, les réflexions de trois différents historiens de l'art aiguilleront notre pensée. D'abord, celles de Philippe Dubois, chercheur belge qui s'est récemment intéressé à ce qu'il nomme lui-même « l'effet cinéma » dans les pratiques de l'art contemporain. À travers la cartographie approximative qu'il en dresse, deux tendances, deux axes nous intéresseront tout particulièrement. D'une part, ce penchant chez les artistes visuels à travailler, dans leurs œuvres, à partir de fragments de films. Puis, cette propension tout aussi notable, chez les plasticiens, à remanier les éléments matériels et conceptuels du « cinéma lui-même », comme l'écrit Dubois, tels, notamment, les notions de projection et d'écran. Deux tendances, donc, que l'historien associe par ailleurs à des phénomènes plus généraux de « migration des images » et de « migration des dispositifs ». Les réflexions d'Olivier Asselin nous aideront ensuite à définir, de manière détaillée, le qualificatif de « cinématographique ». En déclinant ce mot en trois catégories distinctes – trois « lignes définitionnelles » – nous verrons alors comment un média, dans son unité relative, apparaît davantage comme un amalgame, ou comme une fédération de caractéristiques autonomes. Caractéristiques qui lui sont, par ailleurs, non-exclusives, et qui peuvent, conséquemment, se répandre librement, ici et là, dans le vaste territoire des médias et des arts. Nous discernons alors en quoi un média, comme le cinéma, détient bel et bien une dimension dynamique, mais aussi une certaine force d'ipséité, qui lui permet notamment de changer, d'évoluer, tout en restant le « même ». L'éclatement du cinéma, tel que nous l'entendons, devrait finalement acquérir une dimension plus concrète, grâce au bref survol que nous effectuerons, de part et d'autre, du programme de l'exposition *Le mouvement des images*, puis des réflexions de son commissaire, Philippe-Alain Michaud.

À partir de l'analyse d'œuvres d'art véritables, comme la sculpture *Stack* (1972) de l'artiste minimaliste Donald Judd, il sera alors d'autant plus facile de saisir, croyons-nous, les façons par lesquelles l'étoilement médiatique du cinéma affecte aujourd'hui, à la fois la lecture et la production des œuvres d'art contemporaines.

Dans un second temps, il faudra aussi se demander *comment* et *pourquoi* le cinéma, dans ses déplacements, commence parfois à s'évider de son contenu et de ses formes. Pour cela, il sera utile de retracer quelques œuvres visuelles et médiatiques qui, depuis les années 1960, ont toutes, par divers moyens, mise en péril la notion d'image cinématographique. Qu'il s'agisse, donc, d'un travail de suppression ou d'usure de la pellicule, d'exposition exagérée, insuffisante ou nulle de l'image, de superposition abusive des photogrammes, ou encore d'élimination de l'écran, de la projection ou de l'accès à la représentation, nous verrons comment, depuis une cinquantaine d'années au moins, un certain filon de l'art contemporain s'est occupé à déposséder le cinéma de son message principal : l'image. D'un point de vue philosophique, cette « perte de l'image », ou cette « perte de vision », sera aussi mise en parallèle avec les textes de Michel de Certeau et de Georges Didi-Huberman. Textes dans lesquels chacun des auteurs soulèvent, notamment, ce que nous pourrions appeler *un paradoxe de la vision*. Nous verrons alors que la vision, tout comme le cinéma (qui est, en quelque sorte, une « machine de vision »), est peut-être, d'entrée de jeu, traversée par les idées de perte et de disparition. Dans le même sens, nous regarderons aussi comment un ensemble de penseurs contemporains ont récemment réévalué la nature du cinéma, en élisant le concept de *ruine* comme l'une de ses principales caractéristiques. Ainsi, en alliant le cinéma à une sorte d'« ontologie de la ruine », ces théories fourniront un cadre de pensée aidant à interpréter, en partie, les raisons pour lesquelles ce média tend aujourd'hui à s'amenuiser, à s'évider dans certaines œuvres visuelles, jusqu'à ce que ne persiste plus rien de sa propre matérialité.

Enfin, pour éclaircir encore davantage le processus d'évidement et de dématérialisation du cinéma, nous procéderons finalement à l'analyse détaillée d'une œuvre que nous pourrions justement qualifier d'« immatérielle », puisqu'elle est

principalement constituée de lumière colorée et de brouillard synthétique : *Din Blinde Passager* (2010). L'étude de cette installation, conçue et fabriquée par l'équipe de l'artiste danois Olafur Eliasson, nous aidera à cerner, tel que nous l'annoncions, les façons par lesquelles la « médialité » du cinéma peut aujourd'hui s'exprimer dans les plus minces retranchements de la matière. Grâce à l'étude des moyens par lesquels se manifestent, dans cette œuvre, les trois notions de projection, de défilement et d'écran, nous verrons, plus spécialement, comment l'idée du cinéma réussit ici, à survivre, à laisser sa trace. De plus, l'approche particulière de la notion de « réel » que met à profit Olafur Eliasson dans cette œuvre – et dans son travail en général – nous permettra elle aussi de jeter quelques parallèles avec le cinéma, et plus spécialement avec le type d'« accès au réel » que permet, supposément, son appareil.

Au terme de cette démarche, espérons finalement que notre hypothèse de départ pourra être vérifiée. Si tel est le cas, alors notre travail enrichira peut-être un peu, souhaitons-le, cette division de plus en plus active de l'histoire de l'art qui, plutôt que de s'intéresser aux objets finis et stabilisés, s'attarde aux phénomènes éphémères, indéterminés, inachevés, dématérialisés, estompés, etc. La légende d'Apelle et Protogène, puisqu'elle figure dans les écrits de Pline l'Ancien, démontre pourtant bien la façon dont ces abstraites préoccupations ont toujours fait partie de la discipline, depuis sa version inaugurale. Dans le sillage éloigné de ce petit conte, c'est donc bel et bien au bagage de cette histoire de l'art particulière, axée sur les notions de disparition, d'invisibilité et d'indétermination, que nous aimerions, ici, apporter notre humble contribution.

Chapitre premier

Quand le média éclate

« Film history will, in generation to come, be seen as part of a larger continuous history that will no longer be restricted to things made in the so called medium of film [...] I recommend to call it, a history of “moving images”, of which the age of film, strictly speaking, is likely to be only a phase »

- Noël Carroll, *Theorizing the moving image*

1.1 « Situation de cinéma » : la ballade de Roland Barthes

Un soir de semaine de l'année 1975, les rues sont désertes, la ville reprend son souffle. Dans un carrefour en retrait, un homme franchit tout juste le seuil du cinéma de son quartier et se dirige vers un café, d'un pas ramolli. L'homme affiche un air pensif. De fait, il a en tête le projet de rédiger un bref article portant sur l'expérience qu'il vient, encore une fois, de vivre ce soir-là ; il l'intitulera « En sortant du cinéma ». Mais alors qu'il marche, l'homme ne se doute probablement pas de la façon dont son futur essai jettera, rétrospectivement, dans les années futures, de surprenants parallèles avec la façon dont, au même moment, certains artistes visuels ont déjà commencé à s'emparer du média dont il veut faire l'inspection. Car notre homme, loin des grandes aspirations théoriques et historiques qui l'ont déjà habité, envisage plutôt, ce soir là, un texte au ton personnel. Il veut effectivement, d'abord mettre en mot le récit singulier d'un individu. Il aspire, plus précisément, à parler de *son* expérience lorsqu'il s'assoit devant l'écran, dans une salle de cinéma, pour ainsi ramener l'expérience du film à l'intimité du « je ». Mais en vain, déjoué par les rouages de sa profession de sémiologue et de penseur – au sens le plus large que puisse recouvrir ce terme –, l'homme qui, de toute apparence, voulait d'abord engager son récit sur la voie de l'expérience personnelle, s'apprête en fait, bientôt, et peut-être malgré lui, à laisser transparaître dans son texte une certaine dose d'« universalité », soit quelques intuitions d'envergure ; celles justement sujettes à prendre forme, simultanément, dans les pratiques visuelles de l'époque et à en motiver les modes de création. « Je ne puis jamais, parlant du cinéma, m'empêcher de penser “salle”

plutôt que “film” », écrira-t-il quelque part, car il est, selon lui, « une autre manière d’aller au cinéma : en s’y laissant fasciner *deux fois* : par l’image et par ses entours, comme s[’il] avai[t] deux corps à la fois ». Penser le film *et* penser la salle, se dit alors l’homme au tournant d’une rue, c’est ce qu’il nous faut appeler une « situation de cinéma ». « Situation » même que les artistes visuels de l’époque commencent, précisément, à vouloir analyser, disséquer, déconstruire. Le cinéma, poursuit-il, n’est donc pas que la mise en images d’un récit, que la construction d’une diégèse projetée sur un écran. Non, c’est aussi, et peut-être surtout, d’abord cette salle dans laquelle s’assoie le spectateur, avec ses dimensions, ses formes, ses couleurs, ses orientations et ses textures propres. Parler de cinéma, c’est ensuite, certainement, parler de ce faisceau lumineux qui fend la salle, « ce cône dansant qui troue le noir », traversé de poussières volatiles et déployé entre la vitre d’une lucarne secrète – la salle du projectionniste – et l’immensité blanche de l’écran. Aller voir un film, pense-t-il encore, c’est, en outre, baigner dans l’obscurité qui l’encadre : « couleur d’un érotisme diffus » où s’affaissent les postures du corps et en laquelle s’éveille le désir. Mais c’est aussi, finalement, au-delà de la salle elle-même, alors plutôt qu’on en sort ou qu’on y entre, des affects particuliers de l’âme et du corps, comme cette disposition pré-hypnotique qui nous habite lorsque l’on prépare sa sortie au cinéma, sinon cet engourdissement, cette somnolence du corps ressentie à la sortie d’un film ; celle-là même qui alourdit justement les jambes de l’homme qui nous intéresse, alors qu’il entre maintenant dans ce bistrot qu’il connaît trop bien et se glisse lentement au fond de sa banquette habituelle. Ce qui nous mène là où, en lui, germe tranquillement la structure de son texte. Là où, par l’exercice mental auquel il s’affaire – celui visant à décortiquer les caractéristiques de cette « situation de cinéma » dont il pressent l’existence – notre homme, appelons le Roland Barthes puisque nous avons maintenant reconnu son identité, amorce, de fait, l’une des premières formes de décomposition du média-cinéma et se prépare, du coup, à déverser dans son célèbre texte intitulé « En sortant du cinéma », l’idée intuitive et quasi muette d’un média non unitaire, non rigide et décomposable. D’un média, autrement dit, prêt à être morcelé et réemployé, morceau par morceau, à d’autres fins d’expression.

Quelques décennies plus tard, l'idée semble presque banale. Car il est désormais commun d'entendre ou de lire que le cinéma n'est plus restreint aux limites de son cadre médial dominant. Aujourd'hui, le septième art a en effet délaissé le grand écran, la salle à l'italienne, l'obscurité et la projection collective – éléments qui, tous, contribuèrent jadis à composer son identité médiatique – pour intégrer, sous diverses formes, à la fois le musée, la télévision, internet, la place publique et les nouveaux médias. Le cinéma, depuis quelques années déjà, prend, en effet, de l'expansion³. Il est partout. Partout diffusé, propagé, transporté, diffracté comme le serait une lumière blanche lancée au travers d'un cristal et dont les rayons migreraient, volontairement ou non, vers tous azimuts médiatiques, vers toutes sphères de la culture. Dans le domaine de l'art contemporain, entre autres, auquel nous allons spécifiquement nous intéresser ici, un véritable « effet cinéma » semble d'ailleurs avoir pris d'assaut les terrains de la production, de la réception, de la critique et de l'analyse des œuvres. On ne compte plus, désormais, le nombre d'expositions qui, d'une façon ou d'une autre, depuis une vingtaine d'années, se consacrent au thème du cinéma. Qu'il s'agisse, en l'occurrence, d'expositions *rétrospectives* qui mettent de l'avant l'œuvre de cinéastes importants ayant à la fois marqué l'histoire du cinéma et influencé l'histoire de l'art – comme, entre autres, Alfred Hitchcock, Jean Cocteau et Federico Fellini⁴. Ou qu'il s'agisse, plutôt, d'expositions *transitionnelles*, correspondant à ce que nous pourrions appeler des « expositions de cinéastes », c'est-à-dire à des événements programmatiques qui accueillent sur les cimaises du musée, le travail plastique non plus d'artistes visuels, mais bien de cinéastes renommés qui veulent, pour l'occasion, méditer autrement, hors du plateau de tournage et de la salle de cinéma, à la fois leur pratique filmique et le médium cinématographique ; comme ce fut le cas, par exemple, pour l'exposition *Voyage en utopie* conçue par Jean-Luc Godard, ou bien, à moins grande échelle, pour les installations occasionnelles de Chantal Ackerman, Atom Egoyan, Harun Farocki, Peter Greenaway, Abbas Kiarostami, Chris Marker, Agnès Varda, etc. Sinon, qu'il s'agisse

³ L'expression « expanded cinema » fut consacrée par Gene Youngblood dans les années 1970. Voir son ouvrage du même nom : Gene Youngblood (1970). *Expanded cinema*, Toronto/Vancouver : Clarke, Irwin & Company Limited.

⁴ Respectivement intitulées : *Hitchcock et l'art : coïncidences fatales* (MBAM, Montréal, 2000-2001), *Jean Cocteau sur le fil du siècle* (Centre Georges Pompidou, Paris, 2003-2004) et *Fellini, la Grande Parade* (Jeu de Paume, Paris, 2009-2010).

encore d'expositions à caractère *thématique* qui visent, elles, à regrouper au sein d'un même évènement, les pratiques d'artistes contemporains rattachées, d'une manière ou d'une autre, au champ du cinéma – pour n'en nommer que quelques-unes : *L'effet cinéma* (MAC, Montréal, 1995), *Art and Film Since 1945: Hall of Mirrors* (MCA, Los Angeles, 1996), *Cinéma cinéma : contemporary art and the cinematic experience* (NAi, Rotterdam, 1999) et *Le mouvement des images* (Centre Georges Pompidou, Paris, 2006-07) –, force est de constater que le cinéma est désormais tout à fait intégré à la scène actuelle des arts (critique, expositions, œuvres, etc.). Nul doute aussi, que le média a en ce sens *éclaté* et qu'il se propage maintenant un peu partout sous le couvert de formes qui lui ressemblent parfois beaucoup, parfois peu ou d'autres fois très peu, comme nous le verrons. Phénomène qui prend aujourd'hui tant d'ampleur qu'il peut s'avérer intrigant, intéressant, stimulant pour certains, mais tout aussi embarrassant ou harassant pour d'autres. À chacun de juger. Mais indépendamment des opinions que suscite l'élargissement du cinéma, une question reste toutefois nécessaire à poser: d'où ce processus de rayonnement tire-t-il son origine?

1.1.1 Du cube noir au cube blanc : Hollis Frampton et la « machine-cinéma »

Pour mieux comprendre ce processus migratoire, il faut peut-être revenir, parallèlement à l'article de Barthes, aux écrits d'Hollis Frampton – cinéaste expérimental et théoricien autodidacte – qui non seulement devancent pour la plupart le texte « En sortant du cinéma » que nous avons cité, mais jettent peut-être aussi plus systématiquement les bases théoriques et pragmatiques de l'idée d'un cinéma décomposable et divisible. Dans un essai intitulé « For a metahistory of film : commonplace notes and hypotheses », daté de 1971, Frampton engage effectivement, pour ce qui semble être l'une des premières fois sur le plan théorique, l'hypothèse d'un cinéma *construit*, d'un média *agencé*, qu'il lie pour l'occasion au concept de *machine-cinéma*⁵. À « l'Âge des Machines », écrit-il, « une machine était une chose faite de

⁵ Ce que nous appellerions aujourd'hui, le *dispositif cinématographique*.

parties distinctes [...] [et, en ce sens,] le cinéma est la dernière Machine⁶» (Frampton 2009 : 108). « Nous avons l'habitude, poursuit-il, de considérer la caméra et les projecteurs comme des machines, mais ce n'en sont pas. Ce sont des "parties". Le souple ruban filmique fait "partie" de la machine film comme le projectile fait partie de l'arme à feu » (Frampton 2009 : 110). Ainsi, comme le laissait discrètement entendre tout à l'heure le texte de Barthes, le cinéma, ici aussi, s'affiche comme un média décomposable et n'apparaît que comme la somme ou l'assemblage d'éléments distincts, peut-être fin prêts à être déterritorialisés, autonomisés. Le discours de l'artiste va d'ailleurs, à ce propos, plus loin que celui de Barthes. Lorsque Frampton entend, par d'exemple, extraire la pellicule-film de cette *machine-cinéma*, pour lui accorder une autonomie esthétique qui la disculperait de ses obligations figuratives et fictionnelles habituelles. L'artiste entend alors abolir par là, l'une des lois principielles du septième art, celle de l'image en mouvement. Car pourquoi, demande-t-il, l'image filmique serait-elle nécessairement liée à l'unique condition du mouvement, à l'unique condition de l'illusion? Qu'est-ce qui dans la composition matérielle et structurale du ruban filmique, borne son usage à un défilement de vingt-quatre images par seconde dans le but de produire une impression de réalité? Rien du tout, répond Frampton: « rien, dans la logique structurelle du ruban filmique, ne justifie un tel postulat. Par conséquent nous allons le rejeter » (Frampton 2009 : 109). Et par ce rejet, l'artiste oppose à cette « condition préétablie de cinéma », une utilisation libre de la pellicule filmique, comprise alors comme objet autonome à part entière⁷. Autonomisation dès lors proposée en vue de créer un nouvel art tout simplement appelé, selon l'expression de Frampton, « le film », et non plus « le cinéma ». Du reste, en poussant la réflexion un peu plus loin, peut-être pouvons-nous même voir dans ce texte, une convocation à l'émancipation générale de chacune des parties de cette dénommée *machine-cinéma*, soit une prise de position en faveur de l'éclatement esthétique et technique du cinéma. À ce sujet, Luc Vancheri écrit :

⁶ Toutes les citations du texte de Frampton sont tirées de la traduction française « Pour une métahistoire du film : notes et hypothèses à partir d'un lieu commun », présentée dans l'ouvrage publié sous la direction Jean-Michel Bouhours : *Hollis Frampton. L'écliptique du savoir : film, photographie, vidéo*, Paris : Presses du Centre Georges Pompidou, 1999.

⁷ On peut ici penser aux « pellicules exposées » de Peter Kubelka : par exemple *Arnulf Rainer* (1960). Kubelka fut le premier cinéaste à exposer les pellicules de ses films comme des sculptures.

Hollis Frampton se proposait ainsi d'abandonner la mise au point lumiériste du dispositif cinématographique, qui fait commerce d'une projection et d'un mouvement des images en contraignant l'un et l'autre à satisfaire la forme générale d'une représentation, pour mieux lui substituer la dépense illimitée de ses parties, film, caméra, projecteur, salle, chacune se voyant investie du pouvoir de travailler selon des voies indépendantes et différenciées (Vancheri 2010 : 20).

Ainsi s'amorce donc l'éclatement théorique du cinéma. Un éclatement *théorique* et non pas *pratique*, précisons-le, puisque dès son invention, et même avant celle-ci, ainsi qu'en amont et en aval de son « institutionnalisation » au sens où l'ont défini Gaudreault et Marion, ce média, rappelons-nous, a successivement tenté d'adopter maintes formes, parfois tout à fait dissemblables les unes des autres⁸. Tentatives qui l'auront mené, donc, dès le début de son existence, à faire éclater son identité et sa pratique. Aussi, dans le domaine des arts visuels, les premières dérogations esthétiques du cinéma se sont manifestées bien avant les années 1970, soit plutôt entre les années 1920 et 1950, par le travail d'artistes tels que Maurice Lemaître, Man Ray, Abel Gance et Peter Kubelka qui, chacun, détournèrent ses conventions plastiques et l'extirpèrent de ses lieux d'attache. Mais alors, en considérant cela, qu'est-ce qui justifie que la théorisation de l'éclatement médiatique du cinéma ait mis tant de temps à se manifester? Et qu'est-ce qui, à l'époque où Hollis Frampton écrivit le texte que nous avons vu, réussit finalement à activer cette réflexion sur le démantèlement du cinéma, jusque-là latente? Voilà une question complexe que nous ne décortiquerons pas ici en profondeur, mais que nous rapporterons, pour l'instant, à une raison de contexte idéologique. Car il est à parier que si Hollis Frampton s'est fait à cette époque la voix de toute une génération d'artistes visuels et de cinéastes expérimentaux qui entreprirent ensemble de déterritorialiser le cinéma, de l'arracher à son « cube noir » habituel pour tranquillement l'implanter dans ces antithétiques « cubes blancs » que sont les musées et les galeries d'art, c'est d'abord au nom d'une dénonciation institutionnelle. Dénonciation alors encouragée par le contexte critique que connut le milieu culturel occidental des années 1970. De fait, si, à cette époque, on voulut déloger le cinéma de son cadre de coutume, ce fut avant tout, semble-t-

⁸ Voir au sujet du foisonnement des formes de cinéma liées à la quête de l'immersion du spectateur : Oliver Grau (2003). « Intermedia Stages of Virtual Reality in the Twentieth Century : Art as Inspiration of Evolving Media » dans *Virtual art : From Illusion to Immersion*, Cambridge : MIT Press.

il, pour en divulguer les codes, en révéler les mécanismes, sinon pour en mettre à l'épreuve la matérialité et déconstruire, d'une certaine façon, la rigidité de son dispositif institué. Les œuvres du cinéma d'exposition des années 1970, pour la plupart, affichent effectivement une part assumée de contestation, de révolte, voire de diffamation faite à l'égard de l'industrie cinématographique, institution alors vue comme figée et castratrice. Il faut, pour comprendre ce fait, se remettre au diapason de l'époque. Nous sommes alors en pleine période d'expansion des arts minimal et conceptuel qui, tous deux, par un processus souvent qualifié de dématérialisation de l'œuvre d'art⁹, s'opposent au processus étouffant et accéléré de marchandisation des œuvres. L'art, alors, « devient fou », il sort des institutions – de certaines, du moins –, devient éphémère, invisible, volatile, et cherche sans cesse à repousser ses limites. L'art éclate, condamne ses propres procédés, son propre milieu, il s'essaie à les éviter ou les emploie insidieusement comme matériaux. Et dans ce contexte aux forts accents critiques, le fait de transporter le cinéma de son champ opératoire reconnu jusqu'au musée apparaît alors comme un geste analogue de contestation et d'infraction aux règles de son industrie. Soit comme un nouveau moyen permettant aux artistes et cinéastes expérimentaux – qui n'ont jamais voulu se soumettre aux lois des instances commerciales – d'échapper aux conditions d'un marché trop lourd et monopolisateur, devenu menaçant pour la créativité. Toutefois, si cet aspect critique est palpable dans les œuvres du cinéma exposé des années 1970, il en est pourtant tout autrement dans celles qui nous sont contemporaines, de même que dans la théorie qui leur est parallèlement consacrée. Ainsi, la nature de l'éclatement médiatique du cinéma aurait, depuis, changée. Mais pourquoi? À quoi tient donc cette différence?

1.1.2 La « distance amoureuse » comme nouvelle approche

Pour obtenir explication, il nous faut revenir à notre bistrot. L'homme attend toujours sa commande, il a faim. Et puisqu'il patiente, il réfléchit. Il pense au texte qu'il s'appête à écrire, sélectionne déjà quelques faits qui lui semblent importants, puis

⁹ À ce sujet, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de Lucy R. Lippard intitulé *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1997, [1973].

élimine machinalement les autres. Jusqu'à ce que soudain, entre deux pensées, l'homme s'étonne. Il vient de remarquer ce qui l'occupe depuis qu'il a franchi la porte du cinéma. Écrire sur le cinéma, se dit-il, n'est-ce pas là quelque chose qu'il n'avait jamais, jusqu'alors, pensé faire sérieusement? Il lui semble bien que oui¹⁰. Et pourtant, depuis qu'il s'est levé de son siège du premier rang, alors que les lumières de la salle s'illuminaient, un processus réflexif s'est, presque à son insu, bel et bien enclenché, et fait maintenant rage en lui. Puis l'homme réalise : cette chose qui croît en lui, cet exercice de pensée, et l'objet de cette réflexion, cela l'excite. Cela l'enivre d'une manière telle qu'un frisson roule sur son échine. Drôle d'émotion. Cette impression, se dit-il alors à voix haute, « c'est celle de tomber amoureux ». À y réfléchir, le sentiment l'envahit. Il le sent plus nettement, ce qui fait rage en lui ressemble bel et bien au pincement extatique d'une passion, une passion inavouée qui l'habitait silencieusement et qui, maintenant, se révèle. L'amour du cinéma. Notre auteur doit désormais le reconnaître, « il aime à *sortir* d'une salle de cinéma », c'est ainsi qu'il commencera son texte. Car sortir, c'est revenir à soi, c'est renaître à chaque fois, quelque peu changé par ces histoires vécues par procuration. Et si notre homme aime à sortir de la salle, c'est qu'il aime aussi, probablement, y entrer, s'y trouver... il hésite. Oui, mais à certaines conditions. S'il aime y entrer, y rester, ce n'est pas, lui semble-t-il, parce qu'il affectionne tout entier le fait de se laisser bercer par l'image en mouvement. Non, ce qui le fascine davantage au cinéma, c'est cette part de lui-même qui, drôlement, comme nous le disions, ne peut s'empêcher de prendre ses distances avec l'image, avec le spectacle. Ce qui le fascine à chaque fois qu'il se retrouve assis dans une salle de projection, c'est cette autre part de lui, toujours « prêt[e] à fétichiser [...] ce qui excède [l'image] : le grain du son, la salle, le noir, la masse obscure des autres corps, les rais de la lumière, l'entrée, la sortie » (Barthes 1975 : 106). L'homme aime à se distancier. Mais cette distanciation, admet-il, n'appartient pas à l'horizon critique. Elle n'est pas le fruit d'un processus intellectuel rigoureux. Cette distance témoigne plutôt de cet amour timide qu'il découvre en lui. C'est, se dit-il, une *distance amoureuse*. Oui, c'est comme ça qu'il clôturera son essai, avec cette idée précisément, pense alors l'homme qui, à l'instant même, reçoit sa commande, et sourit.

¹⁰ Nous escamotons ici, pour les besoins de notre narration, l'autre texte de Barthes portant sur le cinéma, intitulé « Le troisième genre » (1970), paru dans *L'obvie et l'obtus*, Éditions du Seuil, Paris, 1992, p. 43-61.

Cette *distance amoureuse* doit nous intéresser dans la mesure où c'est elle qui, contrairement aux probantes ambitions critiques des œuvres des années 1970, semble dorénavant, dans une large mesure, habiter et motiver le travail des artistes du cinéma d'exposition. Bien sûr il ne faut pas entendre ici le dogme d'une généralité. Car celui ou celle, lecteur, lectrice qui, le moins, s'intéresse à l'art contemporain, conviendra avec nous que la seule véritable règle de ce « régime » correspond certainement à l'absence même de règles, soit à l'absence même, au sein des œuvres et de la théorie, d'une quelconque forme de régulation esthétique ou idéologique. La multiplicité foisonnante du contemporain ne permet plus, effectivement, à l'historien, ni même au critique, de baser ses analyses d'œuvres sur de simples schèmes d'appartenance esthétique, ou encore de les cantonner dans d'étroites subordinations historiques, théoriques, matérielles ou plastiques¹¹. Ce qui signifie donc qu'une œuvre du cinéma élargi contemporain ne peut, bien sûr, rester fixée aux conditions d'une seule et unique interprétation, ou d'une seule et unique motivation. Toutefois, au risque d'une division un peu simpliste, nous voulons malgré tout soutenir le fait que, depuis le tournant des années quatre-vingt-dix, et comparativement au contexte des années 1970, quelque chose semble bel et bien avoir changé dans la manière qu'ont les artistes d'approcher le cinéma dans l'espace d'exposition. Et parmi toutes les raisons possibles, nous pensons que l'une d'entre elles reste liée à cette *distance amoureuse* qu'énonce Barthes à la fin de son texte. Car si les artistes s'intéressent encore aujourd'hui, et peut-être plus que jamais, au dispositif cinématographique, il semble que ce ne soit plus afin d'en faire la simple critique (institutionnelle ou autre). Plutôt, si les artistes visuels font et transforment le cinéma d'aujourd'hui, s'ils s'engagent à en scruter les infinis revers esthétiques, à en étudier l'immense corpus et à en penser la définition étendue, c'est bien davantage, estimons-nous, à cause, à la fois, d'un amour particulier, d'une profonde fascination et

¹¹ Car les œuvres contemporaines, contrairement aux œuvres de la période dite moderne, plutôt que d'appeler à une logique de *subordination* (liaison à un courant esthétique, une école de pensée, etc.) créent plutôt des lignes différentielles, des *lignes de différenciation*, divergentes et proliférantes, où toutes formes d'association sont désormais permises (Vancheri 2009 : 84). Luc Vancheri (2009 : 80) écrit à ce sujet : « L'agencement contemporain introduit un rapport de différenciation d'un ou plusieurs éléments au contact d'éléments d'une autre nature. Il place l'œuvre contemporaine dans la position de pouvoir se lier à tout, c'est-à-dire à n'importe quoi, chaque nouvelle liaison déterminant moins une variation ou une rupture par rapport à une situation donnée de l'art, qu'une expansion en droit illimitée des possibilités de l'œuvre ».

d'une vive curiosité qu'ils portent à son égard. Du moins est-ce ce qu'ont soutenu, avant nous, Emmanuel Hermange et Matilde Nardelli. Hermange d'abord, qui écrivait, lui aussi inspiré par le texte de Barthes : « ce sont les ressources de cette [...] distance amoureuse, que l'on trouve souvent inscrites dans le pli des œuvres cinéphiles¹² » (Hermange 2001 : 18). Puis Nardelli, qui affirmait de manière un peu plus détaillée : « if artists in the 1960s and 1970s intended to alert the public to the ideological workings of cinematic spectacle [...] contemporary artists, it seems, want to lure us with – and are possibly equally lured by – the very spectacle of cinematic materiality, its machines and mechanics¹³ » (Nardelli 2009 : 245). Mais cet amour et cette fascination du cinéma se cachent aussi, pensons-nous, dans les replis d'une *réflexion* qui prend en puissance depuis les débuts de la production d'œuvres dont nous parlons. Cette réflexion est celle des auteurs et théoriciens qui, vers la fin des années 1980, commencèrent à problématiser, à cartographier et à penser l'éclatement du cinéma. On compte parmi ceux-ci : Philippe-Alain Michaud, Olivier Asselin et Philippe Dubois, dont nous aimerions ici exposer brièvement, pour chacun, l'unique contribution.

1.2 Philippe Dubois et les grandes figures de « l'effet cinéma »

Pour ce faire, commencer avec un survol des récents écrits de Philippe Dubois semble, à notre avis, être une décision des plus logiques. Car cet auteur, dans son texte le plus connu, intitulé « Un “effet” cinéma dans l'art contemporain »¹⁴, plutôt que de se restreindre à une approche spécialisée du problème du cinéma élargi (approche, par exemple, muséologique, esthétique ou économique), tente avant tout d'opérer un survol panoramique et général de cet « effet cinéma », tel qu'il le qualifie, dénoté dans le champ

¹² Par « œuvres cinéphiles », l'auteur désigne ce type d'œuvres que l'on a ailleurs qualifiées de « cinéphages », c'est-à-dire participantes de cette tendance, chez les artistes contemporains, à vouloir citer, pasticher, refaire ou réemployer à d'autres fins certains documents de cinéma.

¹³ « Si les artistes des années 1960 et 1970 avaient l'intention d'alerter le public face aux rouages idéologiques du spectacle cinématographique [...] les artistes contemporains semblent plutôt vouloir nous séduire avec – et sont possiblement également séduits par – le grand spectacle de la matérialité et de la mécanique cinématographique » (nous traduisons).

¹⁴ Ce texte, d'abord paru en 2006 dans le numéro 8 de la revue *Cinéma & Cie*, fut depuis revu et augmenté pour des fins de publication dans l'ouvrage à paraître *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée : Yellow Now. C'est sur cette version revue et augmentée, à laquelle nous avons eu accès, que nous basons nos présentes réflexions.

de l'art contemporain. Pour cela, Dubois entend faire deux choses. D'abord, « proposer quelques réflexions sur les raisons et les enjeux, historiques et esthétiques, que [l'effet cinéma] semble impliquer » (Dubois 2011 : 03) et, ensuite, « [s]e placer dans une perspective panoramique et catégorielle et tenter de repérer quelques grandes formes de ce phénomène » (Dubois 2011 : 03). Pour l'auteur, la présence de cet « effet cinéma » dans l'art contemporain ne fait aucun doute. Il est une évidence dont témoigne notamment, depuis une vingtaine d'années, l'organisation des trois types d'expositions que nous avons déjà mentionnés. Celles à caractère *thématique* sont celles auxquelles Dubois s'intéresse le plus, dans la mesure où ce sont elles qui marquent clairement, selon lui, l'état d'une propension générationnelle à vouloir lier arts visuels et cinéma¹⁵, et parce que c'est peut-être aussi en regard de celles-là que certaines questions médiatiques d'ordres identitaire et institutionnel s'avèrent être le plus concrètement soulevées. « C'est-à-dire à la fois des enjeux d'identité (du cinéma et de l'art) et de légitimation réciproque, donc de pouvoir symbolique » (Dubois 2011 : 04). Car qu'est-ce donc que cette nouvelle interdépendance des mondes de l'art et du cinéma? Qu'est cette nouvelle passion mutuelle qu'entretiennent désormais ces deux partis? Et qu'engendre leur commuabilité peut-être trop vite consentie par tous? Dubois poursuit : « Qu'est-ce que chacune de ces entités (art, cinéma) apporte ou enlève à l'autre ? Dans quel sens se sont installés les rapports (de force)? Lequel légitime ou cautionne ou libère l'autre ? Lequel se dissout ou se perd dans de tels écarts ? » (Dubois 2011 : 06). Et qu'est-ce donc que ce « cinéma » parvenu aux salles d'expositions ; ce cinéma des cimaises? « Est-ce du cinéma qui a “migré”, comme on l'a dit, [...] ou est-ce du cinéma qui a été renié, détourné, transformé, métamorphosé » (Dubois 2011 : 04). Et pour devenir quoi? Une chimère aux formes floues à laquelle réfère désormais un ensemble d'appellations toutes aussi imprécises les unes que les autres semblant tantôt signer l'arrêt de mort du cinéma, tantôt sa transfiguration, sinon sa réincarnation : *Cinéma d'exposition? Post-cinéma? Autre cinéma? Troisième cinéma? Paracinéma*¹⁶? Voilà des questions pour lesquelles il n'existe évidemment pas de réponse univoque. Ce sont d'ailleurs là des interrogations

¹⁵ Génération d'artistes qui regroupe, parmi les plus emblématiques: Douglas Gordon, Pierre Huyghes, Stan Douglas, Mark Lewis, Doug Aitken, Pipilloti Rist, Eija Liisa Ahtila, Janet Cardiff, Tacita Dean, etc.

¹⁶ Il est à noter que chacune de ces expressions renvoie à une signification particulière, variant toujours en fonction de l'auteur qui l'utilise. Dans notre texte, nous employons principalement l'expression « cinéma d'exposition », au sens où l'a défini Jean-Christophe Royoux.

que l'auteur laisse, pour la plupart, en suspend dans son texte. Mais devant l'abyme du questionnement, l'historien se doit tout de même d'observer, de spéculer, de tenter des hypothèses. Et pour Philippe Dubois, la méthode de décryptage aura d'abord été celle d'une catégorisation des quelques grandes figures – ainsi les nomme-t-il – que l'on retrouve au centre de ce dénommé « effet cinéma ».

Cette classification se divise en deux grands axes qui s'intéressent respectivement aux « figures de reprises de films » et aux « figures de reprises du cinéma lui-même », en tant que dispositif. Ainsi, si le premier axe concerne davantage des œuvres mettant en jeu une logique de *migration des images* (entre les médiums : cinéma, vidéo, photo, etc.), le deuxième s'intéresse plutôt, lui, à des œuvres proposant une logique de *migration des dispositifs*, « plus générale ou plus abstraite » selon Dubois (2011 : 16). Nous y reviendrons.

1.2.1 Premier axe : reprises de films et migration des images

Pour l'axe des « reprises de films », Dubois identifie quatre figures. Celles-ci sont, en l'occurrence : « le film exposé », « le film dé-/re-composé », « le film reconstitué » et « le film matérialisé ». « Le film exposé » représente, selon Dubois, l'une des figures matricielles de l'« effet cinéma » dans l'art contemporain. C'est par elle qu'au début des années quatre-vingt-dix, le cinéma commence, majoritairement, à peupler ici et là les galeries d'art. La figure consiste globalement à projeter un film déjà existant, soit en entier soit en partie, tout en en modifiant cependant, par divers procédés, l'intégrité originale. Cette altération peut s'opérer par ralentissement, accélération, inversion, détournement ou même suppression de l'image originale du document. Ainsi, si le film projeté dans l'œuvre s'*expose*, il change cependant de nature, devient parfois illisible ou non narratif et s'inscrit dans une nouvelle expérience de vision et de visionnement. À cet effet, le corpus de l'artiste écossais Douglas Gordon, véritable chef de file en la matière, en fournit probablement les exemples les plus probants. On pense évidemment à sa pièce canonique *24 Hour Psycho* (1993) dans laquelle l'artiste a ralenti la durée du film original d'Hitchcock afin que celui-ci s'étale sur une journée entière. Ou encore à son

œuvre *Left is Right and Right is Wrong and Left is Wrong and Right* (1999) dans laquelle un film du réalisateur Otto Preminger est projeté sur deux écrans placés l'un à côté de l'autre, l'un présentant les photogrammes de nombre pair du film, l'autre les photogrammes de nombre impair. Les exemples du type foisonnent. Ensuite, par « film dé-/re-composé », Dubois entend regrouper des œuvres procédant au remontage de fragments filmiques. Ces œuvres, aussi appelées *found footage films* recourent le travail d'artistes tels que Ken Jacobs, Bill Morisson et Christian Marclay. Il s'agit là, avant tout, de (re)composer quelque chose de nouveau – un nouvel « objet », un nouveau film – à partir de plans, de scènes, de segments, longs ou courts, sélectionnés et arrachés à l'immense corpus des images de cinéma. C'est « un travail d'enquête, de recherche, de fouille. [Un] travail de sélection, de découpage, de dépeçage. [Un] travail de ré-organisation, d'assemblage, de montage [et] d'échantillonnage » (Dubois 2011 : 23) où il s'agit moins d'exposer ou de présenter la matière filmique que de la « dé/recomposer » en quelque chose de neuf, de second. Ces films peuvent alors prendre la forme d'installations ou simplement être projetés en salle. « Le film reconstitué » s'approche, quant à lui, davantage du *remake*. Il ne s'agit plus ici d'employer, comme dans les deux figures précédentes, des images matérielles préexistantes, mais bien de re-tourner, de re-faire ou de compléter soi-même et à sa façon, l'entièreté ou des parties d'un film sélectionné. « Nous sommes [autrement dit] devant des cas de *reconstitution filmique* (au sens où l'on parle de reconstitution d'un crime) et bien sûr toute reconstitution, même la plus fidèle, implique (ne serait-ce que par son re-) une différence : elle n'est pas "l'original" » (Dubois 2011 : 29). Maître du procédé, l'artiste Pierre Huyghe en fournit, par son travail, les meilleurs exemples. Nommons-en qu'un seul : *L'Ellipse* (1998), œuvre dans laquelle Huyghe complète – ou augmente – le récit du film de Wim Wenders *L'ami américain* (1977) par l'insertion d'un plan-séquence « manquant ». Pour ce faire, l'artiste comble littéralement le « trou » narratif que provoque une ellipse dans le film original ; celle qui raccorde notamment un moment où le personnage du film, interprété par Bruno Ganz, se trouve dans un appartement de Paris, et celui où il se trouve, tout à coup, au bord d'un pont situé dans la même ville. Dans l'installation, ces deux plans sont montrés sur deux différents moniteurs, au centre desquels est placé un troisième moniteur projetant, lui, le plan tourné vingt ans plus tard par Huyghe. Pour ce plan, qui est un plan-

séquence de huit minutes, l'artiste a simplement demandé au même acteur (Ganz) de parcourir, à pied, la distance séparant les deux endroits ayant servi de lieux de tournage originaux. Ainsi, le temps « supprimé » par le montage du film de Wenders reprend, ici, ses droits, son opacité. Finalement, dernière figure, le « film matérialisé » rassemble cette fois des pratiques d'artistes s'« opposant » ou, plutôt, se positionnant face au caractère volatile, éphémère et disparaissant de l'image filmique. Un des moyens pour y parvenir consiste, entre autres, à travailler le photogramme : image qui, une fois arrêtée et extirpée du flux filmique, convoque une forme de matérialité que l'image lumineuse projetée ne détient pas. Pour ce type d'œuvre, certains artistes préfèrent exposer le photogramme tel quel – comme Eric Rondepierre qui, dans ses œuvres des années 1980 et 1990, travaillait exclusivement à partir de captures d'images de films, présentées seules, en format photographique –, alors que d'autres, plutôt, l'exposent en série, en assemblage – comme Peter Kubelka qui présentait en version fixe et monolithique, les pellicules complètes de ses films – et tandis que d'autres, encore, l'emploient eux comme élément fondateur d'une composition plastique – comme Jim Campbell qui, dans son œuvre *Illuminated Average #1: Hitchcock's Psycho* (2000), superpose, en une seule image, tous les photogrammes du film *Psycho* (1960) d'Alfred Hitchcock, créant ainsi une sorte de synthèse graphique, de compactage temporel.

[image supprimée]

Jim Campbell

Illuminated Average #1: Hitchcock's Psycho (2000)
Caisson lumineux avec impression photographique
© Jim Campbell et la Hosfelt Gallery

1.2.2 Deuxième axe : reprises du cinéma et migration des dispositifs

Ce qui nous mène maintenant au deuxième axe identifié par Dubois. Celui s'intéressant aux migrations du dispositif – et non des images – cinématographique et qui, par le fait même, nous préoccupe davantage. Il s'agit cette fois de voir comment le cinéma déploie son influence, de près ou de loin, non plus sous la forme d'un corpus

d'images, mais bien sous celle d'un « ensemble de procédures dynamiques, construit sur des instances particulières » (Dubois 2011 : 16). Parmi ces instances, on retrouve notamment : la projection, la lumière, le défilement, l'obscurité, la salle, l'écran, etc. Autant de caractéristiques, donc, qui composent et créent l'identité du dispositif de cinéma, sans toutefois lui être exclusives, nous le verrons. Il est alors question, précise encore Dubois, d'observer ici « comment certains travaux d'artistes contemporains se définissent [...] par des expériences avec ou à partir de ces processus cinématographiques, sans se soucier de reprendre des images ou des films » (Dubois 2011 : 16). Pour cette nouvelle catégorie, l'auteur distingue, encore une fois, quatre différentes figures. Celles-ci sont : « le dispositif dé-/ré-incarné », « le montage spatialisé », « la narration parcours » et « l'identification immersive ». Du reste, bien que nous ne croyons pas nécessaire, ici, de couvrir en détail l'ensemble de ces figures, l'une d'entre elles doit toutefois impérativement retenir notre attention ; celle du « dispositif dé-/ré-incarné », une figure qui s'avérera tantôt très utile pour comprendre nos analyses subséquentes. Pour l'aborder, voyons d'abord ce que la notion de dispositif signifie pour Dubois.

Dans le texte que nous analysons, la notion de dispositif occupe, de fait, une place *centrale*. Le dispositif, écrit l'auteur, peut être pensé comme « la force motrice même de tous les éléments interconnectés de la topique globale [d'un média] » (Dubois 2011 : 41). Il est, autrement dit, le « noyau dur » de tout média, et plus spécialement, en ce qui nous préoccupe, du cinéma. Ainsi, le dispositif concerne tous les pôles du cinéma : du simple élément « film » à ce que l'on nomme l'institution cinématographique, en passant par le spectateur, l'appareillage technique du média, etc. Il est, autrement dit, leur « agent liant », leur ceinture communale, le réseau qui s'établit entre eux. Le dispositif, c'est le *centre* du média, littéralement. D'autre part, précise encore Dubois, ce réseau d'éléments peut aussi être défini comme « un mécanisme [réglé] qui suppose à la fois une *topique* (un agencement spatial), une *dynamique* (une force motrice) et une *efficience* (des effets)¹⁷ » (Dubois 2011 : 40). Trois caractéristiques donc, nécessaires à la bonne

¹⁷ La définition complète que donne Dubois du dispositif est : « un dispositif est une mise en acte réglée selon des agencements particuliers qui, une fois activés, produisent certains effets plus ou moins

constitution et au bon fonctionnement d'un dispositif. Poursuivant, l'auteur explique, en outre, qu'à l'intérieur de ce « dispositif global de cinéma », appelons-le ainsi, chacun des pôles constitutifs du média peuvent, aussi, eux-mêmes être considérés comme des dispositifs – ou comme ce qu'il conviendrait d'appeler des sous-dispositifs. Ceux-ci répondant donc aux trois critères définitionnels élus par l'auteur. Pour illustrer ce fait, prenons l'exemple du film. Un film est bien sûr, d'entrée de jeu, un objet, une pellicule, un *agencement spatial*. Mais cet objet n'est pas inerte, dit Dubois, « il doit [pour exister pleinement] se produire *dynamiquement* selon certains principes et lieux bien définis » (Dubois 2011 : 40). Dans le cas particulier du film, ces principes et lieux correspondent, bien entendu, à ceux de la projection en salle, telle que nous la connaissons. Activité désormais bien régularisée, voire ritualisée, et se déroulant la plupart du temps sur grand écran, dans l'obscurité, face à un auditoire, dans des durées standards, etc. Aussi, une fois projeté devant public, le film produira certains *effets*. Il suscitera des effets, entre autres, sur les spectateurs qui le visionnent, ou même, s'il est influent, sur les barèmes de l'industrie, sur la production future d'autres films, et comblera, par là, finalement, les « trois critères définitionnels du dispositif » soulevés par Dubois (topique, dynamique, efficience). Le *film*, d'ailleurs, comme objet et comme (sous-) dispositif, correspond chez l'auteur à l'un des principaux pôles du « dispositif global de cinéma ». Pôle qu'il dissocie nettement de celui d'institution cinématographique (voir le graphique ci-contre). En effet, pour les besoins « territoriaux »

[image supprimée]

Philippe Dubois

Schéma explicatif de la notion de dispositif

Tiré de : Philippe Dubois (2011). « Un “effet cinéma” dans l'art contemporain » [Document fourni par l'auteur].

de son analyse, une distinction claire semble devoir être faite entre ceux-ci. Car lorsque Dubois aborde, dans son texte, le phénomène de la migration du dispositif

déterminés. C'est donc un mécanisme qui suppose à la fois une topique (un agencement spatial), une dynamique (une force motrice) et une efficience (des effets). Le critère d'évaluation d'un dispositif est son «efficacité». Son critère formel est sa disposition spatiale. Et son critère actif est sa capacité à mettre en route le processus qui le définit » (Dubois 2011 : 40).

cinématographique dans l'art contemporain, c'est d'abord et strictement par les aspects *filmiques* de celui-ci, et nullement par ses aspects dits *institutionnels*. Conséquemment, les quatre figures nommées ci-haut – y compris celle que nous allons développer : « le dispositif dé-/ré-incarné » – n'ont trait, finalement, qu'au « côté film » du dispositif de cinéma, comme l'écrit l'auteur lui-même (Dubois 2011 : 41). C'est-à-dire qu'aux seules procédures et matérialités de l'élément-film (montage, narration, identification, dispositif de projection, etc.). Mentionnons aussi qu'en resserrant son analyse de la sorte, Dubois escamote plusieurs autres volets du « dispositif global de cinéma », comme, entre autres, ses caractéristiques dites, bien sûr, institutionnelles, mais aussi phénoménologiques ou sociales¹⁸. Caractéristiques sur lesquelles, donc, nous reviendrons plus tard. Mais concentrons-nous pour l'instant sur la figure qui nous intéresse, « le dispositif dé-/ré-incarné ».

Cette figure se présente un peu comme le reflet d'une autre que nous avons déjà vu : « le film dé-/re-composé ». Ainsi, à la façon des artistes de cette catégorie précédente, qui usaient d'images filmiques préexistantes pour construire de nouveaux récits, ici, les artistes font sensiblement la même chose, mais en reprenant cette fois, plus ou moins explicitement, l'un ou l'autre des éléments du dispositif de cinéma (du « dispositif du film » en l'occurrence). Ce sont donc, écrit Dubois, des artistes « “décomposeurs de dispositif”, qui n'en retiennent que tel ou tel élément, qu'ils transforment en figures autonomes, avec lesquelles ils opèrent toutes sortes de variations » (Dubois 2011 : 43). Ces déplacements de dispositif, ajoute-t-il, peuvent s'opérer d'un point de vue « tantôt analytique ou critique, tantôt poétique ou métaphysique » (Dubois 2011 : 43). Aussi, pour les besoins de sa catégorisation, Dubois resserre son analyse sur deux cas emblématiques d'éléments cinématographiques « dé-/ré-incarnés » : soit, la *projection* et l'*écran*. Voyons d'abord la projection.

L'emploi de l'image projetée, en effet, foisonne aujourd'hui dans l'art contemporain. Mais ce phénomène n'est pas nouveau, il a pris en importance au cours

¹⁸ Mentionnons qu'il ne s'agit pas là d'une lacune du texte, mais bien d'un choix opéré par l'auteur. Ce dernier faisant lui-même mention de ce choix dans son texte.

des années 1960, à cause, entre autres, de l'usage répété qu'en ont fait les formes alors émergentes de l'installation et de la performance. La projection, comme procédé singulier, s'est par ailleurs radicalisée et formalisée à ce moment. C'est-à-dire que l'on commença à se désintéresser de l'utiliser comme unique moyen de « transport d'une image », et que l'on voulut, plutôt, l'autonomiser, la vider de son centre, sinon la réduire à ses composantes essentielles : une lumière projetée dans le temps et dans l'espace. L'attention fut alors davantage portée sur l'aspect phénoménal de la projection – ce cône lumineux et aérien occupant l'espace – que sur ses possibilités sémantiques, incarnées par l'image. Un artiste pionnier en la matière fut certainement Anthony McCall, cinéaste expérimental qui développa, dans les années 1970, ce qu'il appelle encore aujourd'hui des « films de lumière solide ». Ces « films », qui sont des sortes de projections-sculptures déployées dans l'espace, ne présentent, de fait, aucune véritable image filmée. Plutôt, ces œuvres procèdent avant tout à la mise en valeur du principe de projection lui-même et invitent, ainsi, à contempler la pure lumière qui en émane. Dans sa pièce maîtresse, qui est aussi sa plus connue, *Line describing a cone* (1973), McCall fait se déployer progressivement dans l'espace, sur une durée d'environ quarante minutes, un simple cône de lumière. Pour ce faire, l'artiste place d'un côté de la salle d'exposition, un projecteur de cinéma situé à la hauteur des corps des spectateurs, dans lequel

[image supprimée]

[image supprimée]

Anthony McCall
A Line Describing a Cone (1973)
 Installation lumineuse

Vue de l'installation au Musée de Rochechouart, 2007
 Photo prise par Freddy Le Saux
 © Anthony McCall

Vue de l'installation au Whitney Museum, 2002
 © C Henry Graber

défile une pellicule noire et opaque, d'abord simplement trouée d'un point lumineux blanc. Ce point lumineux, au fil du temps, s'élargit tranquillement pour former petit à petit une ligne, puis une parabole et, finalement, un cercle complet qui laisse donc apparaître un cône de lumière entre le projecteur et le mur qui lui fait face. Dans l'espace d'exposition, un brouillard est aussi répandu à l'aide de machines fumigènes. La fumée envahissante révèle alors l'aspect volumétrique de la lumière projetée. Elle forme en quelque sorte un écran immatériel et évolutif animant « l'espace intermédiaire » de la projection, normalement vide (ou inactif), situé entre l'ampoule du projecteur et l'écran. « Et c'est là, dans l'espace de la salle, non sur l'écran surface de fond, qu'est “le spectacle” des expériences de McCall. Des ombres, des formes, des nuées, des jeux de transparences et d'opacité, sans cesse changeants, mouvants, instables » (Dubois 2011 : 46) avec lesquels le spectateur peut interagir. Les « films de lumière solide » d'Anthony McCall ont été, depuis les années 1970, constamment actualisés et complexifiés. Désormais, ils incorporent souvent de multiples projecteurs dont les faisceaux lumineux, aux formes hétérogènes (sinusoïdales et autres), se croisent et se répondent dans l'espace. Mais à chaque fois, le principe reste le même et vise essentiellement à mettre en valeur *l'espace oublié de la projection cinématographique*.

Deuxième cas de figure, contigu à celui que nous venons de voir, *l'écran* a lui aussi été amplement, sinon plus, exploré et utilisé par les artistes contemporains¹⁹. Sans vouloir ici appesantir notre propos de trop longues descriptions d'œuvres, mentionnons seulement qu'un immense corpus d'art travaille désormais sur, entre autres, les écrans-objets, les matières d'écran, les formes et les formats d'écran. Dans les années 1960, alors que la peinture change ses gabarits et devient un objet aux délimitations variables, les écrans, eux aussi, changent de « code » et voient leurs possibles se démultiplier. Plus fréquemment, à partir de ce moment, l'image de cinéma ne se « tient plus debout », contrairement à ce qu'aurait déjà désiré le cinéaste Jean-Luc Godard²⁰. Plutôt, elle

¹⁹ Au sujet des transformations de l'écran, outre le texte de Dubois, voir aussi l'excellent article de Jean-Louis Beaudonner « Des écrans singuliers », paru dans Maxime Scheinfeigel et al. (2010). *Le cinéma et après ?*, Rennes : Presses universitaires de Rennes.

²⁰ Information tirée du texte de Philippe Dubois (2011), «Un “effet cinéma” dans l'art contemporain », p. 51 [Document fourni par l'auteur, à paraître dans Philippe Dubois (2012). *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Éditions Yellow Now].

s'affaisse, pivote, se courbe, devient angulée. Elle est projetée au sol, au plafond, sur des objets à trois dimensions, parfois sur des surfaces en mouvement comme des corps vivants, des ventilateurs, de la fumée, de l'eau, etc. On projette parfois sur des éléments naturels et urbains : arbre, rocher, cheminée, façade d'immeuble. Parfois sur des objets du quotidien : douche, livre, armoire, lit, divan. Les écrans sont à l'occasion, aussi, colorés ou translucides, petits, grands, miniatures ou gigantesques, et reflètent partiellement, nullement ou totalement la lumière. Comme le précise Dubois, la projection sur miroir est aujourd'hui presque devenue un genre en soi. Genre dont l'illustre parrain serait peut-être l'artiste Alain Fleischer (voir, notamment, ses œuvres *Mer de Chine*, datée de 1986, et *Le voyage du brise-glace au pays des miroirs*, datée de 1982). Mais parmi toutes les œuvres utilisant les qualités expressives de l'écran, certaines semblent aussi plus intimement liées au cinéma. Comme quelques propositions de l'artiste californien James Turrell qui, dans une série de travaux intitulée *Space division constructions*, rejoue brillamment, bien que non explicitement, l'idée de l'écran

cinématographique. Débutée en 1976 et poursuivie jusqu'à ce jour, cette série met en scène des œuvres de construction similaire. Chacune d'elles procède, préalablement, à la division d'une pièce en deux parties au moyen d'un mur de partition (*partition wall*) percé, en son centre, d'une ouverture rectangulaire de grand format. Les deux espaces ainsi créés – que l'artiste nomme *viewer's space* (espace du regardeur) et

[image supprimée]

James Turrell
de Chelly (1998)
 Installation lumineuse
 © Almine Rech Gallery

sensing space (espace de sensation ou de perception) – sont généralement de taille semblable, mais différent au niveau du traitement d'éclairage. Souvent, « l'espace du regardeur » se caractérise par un faible éclairage tungstène dirigé vers les murs, dont la source est située au plafond, tandis que « l'espace de sensation » est immergé, lui, de lumière ultraviolette dirigée vers la pièce vacante, dont la source, impossible à voir pour

l'observateur, est distribuée autour de l'ouverture du mur de partition. Ainsi, dans les œuvres de cette série, l'éclairage du premier espace est toujours calibré en fonction du second, et ce, en vue de produire un effet de trompe-l'œil. Le but étant de créer dans l'ouverture rectangulaire du mur central, l'impression d'un aplat lumineux, solide et coloré. Le spectateur, ignorant la nature de ce qu'il voit au moment où il entre dans la pièce, croit donc d'abord s'approcher d'un pan de matière solide et stabilisée, bien qu'étrange. Mais il découvre bientôt, alors qu'il se rapproche de plus en plus, l'inquiétante possibilité de pénétrer ce qu'il voit ; c'est-à-dire d'y faire entrer son bras pour mieux essayer de toucher cette matière vide, d'apparence pourtant pleine à son regard. Le statut de l'écran est alors mis en déséquilibre. Il est pris dans le pli d'un effet paradoxal concourant entre, à la fois, impression de projection et impression d'émission, matérialité et immatérialité, sensation haptique et sensation optique, etc. Et par la fascination que provoque, chez le spectateur, cette ambiguïté du vu et du senti, l'écran que construit Turrell se rapproche drôlement de celui qui occupe nos salles de cinéma. Dubois ajoute à ce propos : « Il me semble qu'on peut dire que pour comprendre toute la "puissance de sensation" des œuvres de Turrell, la référence à l'écran de cinéma est presque nécessaire. Quelle autre "pure surface" en effet exerce par elle-même (sans recours à une image figurative) une telle force d'attraction sur notre perception? » (Dubois 2011 : 50).

L'écran et la projection constituent donc, comme nous venons de le voir, deux objets emblématiques de ce que Dubois identifie comme la « migration du dispositif cinématographique dans l'art contemporain ». Toutefois, comme nous l'avons déjà mentionné, ces éléments ne représentent, finalement, qu'une infime partie des migrations que subit le *dispositif filmique* qui, lui-même, fait aussi partie d'un *dispositif global de cinéma*. Ainsi, si les figures identifiées dans le texte de Dubois illustrent bien les attributs et procédures – tantôt techniques, tantôt esthétiques – du *film*, celles-ci escamotent toutefois beaucoup d'autres aspects du dispositif général de cinéma, dont, notamment, ses dimensions dites institutionnelle, phénoménologique ou sociale. Par conséquent, si l'on désire approfondir davantage cette idée de migration du dispositif, il semble que nous devons maintenant changer de système d'analyse et donc, d'« auteur guide ». À cet effet,

nous croyons que la réflexion d'Olivier Asselin offre, sur cette question, un cadre de pensée plus large et plus « exhaustif », aidant du coup à mieux saisir, dans son ensemble, toute l'étendue du dispositif de cinéma et, par le fait même, toute la portée de son processus migratoire dans l'art contemporain.

1.3 Olivier Asselin et la complexité du *cinématographique*

C'est dans son texte « Le mirage et le suspense : Quelques notes sur le cinématographique dans l'art contemporain », paru en 1995 à l'occasion de l'exposition *L'Effet Cinéma* (MACM) qui soulignait le centième anniversaire de l'invention du cinéma, qu'Olivier Asselin s'est lui aussi, comme Philippe Dubois, intéressé à ces œuvres d'art qui, « sans utiliser le support filmique, ni citer aucun film particulier, ont néanmoins quelque chose de cinématographique » (Asselin 1995 : 16). Car désormais, écrit-il, « le cinéma ne se réduit pas [ou plus] à son support » (Asselin 1995 : 16), « l'heure est [plutôt] au libre-échange entre les arts et les médiums » (Asselin 1995 : 16). Toutefois, si le cinéma, pour le dire encore une fois, est sujet à s'épandre dans l'ensemble des champs médiatique et artistique, ce n'est pas non plus, précise Asselin, exclusivement au moyen des caractéristiques *filmiques* ou *techniques* de son dispositif. Plutôt, si certains arts et certains champs culturels doivent aujourd'hui être comparés dans le but d'obtenir la « carte » de leurs interactions, de leurs échanges et de leurs déplacements, cela doit se faire, dit l'auteur, à condition de ne pas oublier « toute la dimension phénoménologique, psychologique, pragmatique et *sociale* de la question » (Asselin 1995 : 15). Ainsi, plus qu'un simple appareil technique, plus qu'un simple langage filmique, le cinéma se définit également par l'ensemble de ses procédés et contextes de production, de diffusion et de réception qui, eux aussi, tout comme ses aspects filmiques ou techniques, sont désormais sujets à se déplacer dans la vaste étendue du territoire médiatique. Le cinéma, autrement dit, au-delà de sa simple objectalité (son appareil) et de son simple produit (le film), prend donc la forme d'un hybride. Un hybride composé, à égale importance, de termes à la fois physiques, sociaux, esthétiques, économiques, politiques, administratifs, etc. Termes qui tous, en outre, participent eux aussi à l'éclatement du média en transitant, voyageant, circulant et en se manifestant au sein d'autres médias, soit par ressemblance,

imitation, parité, etc. Ainsi, en tenant cela en compte, on s'aperçoit dès lors que le cinéma, ou le *cinématographique* tel que préfère le nommer Asselin, recouvre un très large ensemble de caractéristiques hétérogènes et que le dispositif, dont parlait tantôt Dubois, est extrêmement vaste. Mais comment alors en cerner l'envergure?

1.3.1 Trois lignes définitionnelles du *cinématographique*

À cet effet, Asselin propose une forme de catégorisation. Il identifie, plus précisément, trois principales lignes définitionnelles capables, à son avis, de détailler et de couvrir une certaine étendue du concept de *cinématographique*. Ces lignes ou catégories semblent, en effet, incontournables. Elles correspondent en l'occurrence : 1) aux caractéristiques matérielles ou techniques du média (sa *technicité*), 2) aux aspects formels et iconographiques du média (son *esthétique*), et 3) aux modes de production, de réception et de diffusion du média (son *institutionnalité*). Il s'agit là aussi, plus largement, de trois définitions du cinéma, respectivement dites *médiale*, *artistique* et *sociale*²¹. Maintenant, pour ne donner qu'une brève définition de chacune de ces catégories, nous aimerions ici procéder par exemplification. D'abord, le premier groupe englobe, nous l'aurons compris, toute la dimension matérielle du dispositif technique de cinéma. C'est le cinéma compris comme *machine agencée* (repensons ici à Hollis Frampton) regroupant, entre autres : pellicules perforées ; projecteurs ; bobines ; mécanismes débiteurs/récepteurs ; objectifs ; etc. Il s'agit là, probablement, de la catégorie la plus facilement identifiable et la mieux circonscrite parmi les trois. La seconde catégorie est, elle, beaucoup plus large et recoupe toutes sortes de caractéristiques esthétiques, psychologiques ou même phénoménologiques, à la fois matérielles ou immatérielles, liées à une certaine idée « populaire » du cinéma. On y retrouve, autrement dit, certaines possibilités de pensée, certaines figures ou formes esthétiques ou expérientielles, que le cinéma, dans sa forme institutionnelle, a libérées avec le temps dans l'imaginaire collectif. Ces caractéristiques vont, notamment, de la notion de sérialité à celle de montage, sinon de la notion d'image mobile à celle de

²¹ Ce sont les termes qu'emploie Asselin dans un texte plus récent: « L'exposition du cinéma : Fragments d'une histoire locale et globale », *Perspective, La revue de l'INHA*, no.3, 2008.

défilement, en passant par celles de grand format ; de récit ; d'image plane et lumineuse ; recoupant aussi certains angles de prise de vue comme la plongée et la contre-plongée ; certains cadrages ; certains mouvements de caméra ; certaines échelles de plan ; certains codes de narration comme le flash-back ou la structure en trois actes ; l'ensemble des genres au cinéma - western, policier, science-fiction, horreur, etc. - ; quelques éléments du « profilmique » - comédiens, décors, costumes, maquillages - ; ou encore des éléments textuels comme le générique et le sous-titrage ; mais aussi la salle obscure, disposée à l'italienne ; la représentation collective ; sans oublier les effets psychologiques et sentimentaux que le média provoque, comme l'identification, la catharsis ou le voyeurisme ; et la liste pourrait ainsi s'allonger. En somme, il s'agit là, pour encore le dire d'une autre manière, de formes ou figures issues d'un cinéma compris comme « image de la pensée » ; notion deleuzienne que nous approfondirons un peu plus tard et qui peut aussi être liée à la troisième catégorie déterminée par Asselin. Cette troisième catégorie recoupe, elle, finalement, toutes les instances et tous les processus que l'on pourrait dire économiques et sociaux liés à l'activité cinématographique. Parmi ceux-là, donc, il y a : les modes de distribution massive ; les outils promotionnels comme la bande-annonce et les affiches publicitaires ; les produits dérivés de films ; le star-système ; les supports d'inscription commerciaux tels le DVD ou le VHS ; les agences de casting ; les budgets de tournage ; les documents de production ; les festivals, etc. Autant d'éléments méta-filmiques donc, qui concernent avant tout les aspects administratifs et sociétaux du cinéma.

Au terme de cette énumération, peut-être nous est-il maintenant plus aisé de comprendre en quoi le cinéma, ou plus précisément le *cinématographique*, se présente, de fait, comme un regroupement, une fédération ou un assemblage composé de qualités médiatiques hétérogènes. Soit comme un amalgame complexe de caractéristiques qui, affirmons-le clairement, ne lui sont pas exclusives et restent donc sujettes à se déplacer dans le réseau des médias. Le cinéma apparaît alors comme un jeu de cubes de construction dont chaque élément, chaque bloc, serait à la fois le participant d'une structure médiatique globale, mais aussi, paradoxalement, l'objet d'un devenir autonome. Étrange équilibre qui fonde justement, selon Georges Didi-Huberman, la nature même du

cube, et qui caractérise dans une mesure plus générale, croyons-nous, le propre de chacune des caractéristiques des médias qui nous sont contemporains. Le cube, écrit Didi-Huberman : « se prête sans fin aux jeux de la déconstruction, toujours propice, par assemblage, à reconstruire quelque chose d'autre. [...] Car sa vocation structurale est omniprésente, virtuelle ; mais tout aussi virtuelle sa vocation d'éparpillement pour d'autres associations, d'autres arrangements modulaires – qui font partie de sa vocation structurale même » (Didi-Huberman 1992 : 62). Voilà brillamment décrit, le paradoxe du média d'aujourd'hui. Du reste, si l'on admet finalement que ces caractéristiques ou ces « cubes », comme nous l'écrivions, ne sont pas uniquement participants de la structure d'un seul média, mais bien détenteurs d'une certaine autonomie *intermédiatique*, il devient enfin plus facile d'envisager la façon dont la « médialité » d'un média – cette qualité que l'on nommerait, dans le cas du cinéma, *le cinématographique* – devient sujette à proliférer, à se disséminer, à se disperser hors de son cadre de coutume, sans nécessairement être collée aux contextes et appareils qui lui sont normalement rattachés. C'est-à-dire là où chacune de ses composantes matérielles ou immatérielles (comme les formes de pensée qu'elle invoque : défilement, montage, sérialité, etc. dans le cas du cinéma) peuvent dorénavant être « remédiées », c'est-à-dire appelées à laisser leur trace, sinon à affirmer, avec plus ou moins de force, leur présence au sein d'autres médias ; phénomène que Jay David Bolter et Richard Grusin ont, à juste titre, désigné sous le nom de « remédiation ».

1.3.2 Le média comme prisme : historicité et dynamisme

Mais il y a plus encore. Le qualificatif *cinématographique* pose lui-même, en soi, problème. Car on l'emploie souvent comme marqueur d'une identité fixe du cinéma, un peu comme si celle-ci était donnée une fois pour toutes. Or tout média, tout art, est *historique*, dit Asselin, ou *dynamique* proposerions-nous. En ce sens que ses composantes et sa définition changent avec le temps, à travers les âges ; elles sont variables et non invariables. Le « cinéma » et le « cinématographique » ne signifient pas aujourd'hui ce qu'ils voulaient dire il y a cinquante ans, ou ce qu'ils voudront probablement dire dans vingt-cinq ans. Par exemple, il est à se demander ce que l'expérience du spectateur vécue

lors de la projection d'un film de Georges Méliès, au tout début du vingtième siècle, peut bien avoir en commun avec celle d'une récente représentation en trois dimensions du film *Avatar*, sorti en 2010 dans tous les gros complexes de divertissement²². Pourtant, l'on parle encore, dans les deux cas, bel et bien de cinéma et de films. Et la comparaison est non seulement valable, croyons-nous, vis-à-vis de l'expérience du spectateur, mais s'applique aussi, légitimement, à toutes les dimensions du média ; comme, par exemple, à l'aspect technique des appareillages de diffusion utilisés (du cinématographe Lumière au projecteur haute définition), aux modes de distribution des films (d'une attraction foraine singulière aux giga-complexes de divertissement homogénéisés), à la qualité de l'image et du son des deux métrages (d'un format celluloïd muet, en noir et blanc, à l'image de synthèse, en son multicanal), sinon aux contextes sociopolitiques dans lesquels ces films furent tournés et présentés (la France à l'aube du 20^e siècle et l'Amérique du Nord à l'ère de la mondialisation), etc. Le cinéma, bref, se transforme constamment, mute en d'autres choses ; certaines caractéristiques s'ajoutant, d'autres se soustrayant à sa définition changeante. Le média absorbe et expulse, digère et ingère au gré des époques. Ce qui, pourtant, ne l'empêche pas de conserver un « nœud identitaire » – qui n'est peut-être, finalement, que son *nom* – qui lui octroie sa place au sein du réseau médiatique. Comme quoi « modification », « mutation », « éclatement » et « déterritorialisation » ne s'opposent pas nécessairement à « fondation », « stabilité » et « permanence ». C'est le principe même de l'ipséité, ce « pouvoir d'un sujet pensant de se représenter lui-même comme demeurant le même, malgré tous les changements physiques et psychologiques qui peuvent advenir à sa personne au cours de son existence²³ ». « Cette dimension "d'ipséité", ajoutent André Gaudreault et Philippe Marion, signifie qu'une identité médiatique est en partie composée de traits permanents mais que, dans un mouvement solidaire, tout média se voit engagé dans un processus de constante évolution. Son identité doit dès lors être sans cesse réajustée, voire redéfinie » (Gaudreault et Marion 2006 : 28-29). Il y a là donc, comme une qualité *temporelle* essentielle au média. Plus qu'un objet, celui-ci n'est peut-être, au final, qu'une parcelle de temps, qu'un moment

²² Outre, bien sûr, leur force commune d'« attraction » et de « nouveauté ».

²³ Cette définition est tirée du Wiktionnaire : <http://fr.wiktionary.org/wiki/ips%C3%A9it%C3%A9> [Consulté le 11 mai 2012]. Nous l'utilisons ici au détriment d'autres définitions du concept – celles, par exemple, qu'en ont donné Paul Ricoeur ou Martin Heidegger – à cause de sa simplicité et de sa clarté.

qui, par définition, reste constitutivement évolutif et changeant. D'ailleurs, la définition qu'en donne l'historien, metteur en scène et ancien directeur du Centre de recherche sur l'intermédialité de l'Université de Montréal (CRI) Jean-Marc Larrue, vient, au demeurant, corroborer cette affirmation. Larrue dit : « un média est une configuration en continuelle mutation qui est causée par son interaction avec les autres médias, les nouvelles technologies et le milieu où il figure. Il n'est pas un objet, mais un *moment nodal* dans un constant devenir » (Larrue 2010). Gaudreault et Marion, qui abondent dans le même sens, parlent eux d'un « moment prégnant ». Un moment au cours duquel différents paradigmes, différentes caractéristiques, ou ce que l'on a aussi qualifié de différentes « séries culturelles »²⁴, se rencontrent, se transforment et s'influencent en se côtoyant à l'intérieur d'un faisceau de convergence²⁵. Les deux auteurs emploient d'autre part, pour expliquer cette idée, la métaphore du prisme. Le média apparaîtrait alors comme une espèce de cristal qui, pour s'affirmer au sein de la toile médiatique, canalise différentes caractéristiques des autres médias, ou différentes « séries culturelles » préexistantes. Dans le cas du cinéma, certaines de ces séries seraient, par exemple, la lanterne magique, les panoramas, la chronophotographie, ou encore ce que l'on appelle aujourd'hui les « jouets optiques » qui ont, pour la plupart, vu le jour au cours du 19^e siècle. Le principe même de la projection lumineuse, qui apparaissait déjà dans les célèbres fantasmagories du prestidigitateur Étienne Robertson, à la fin du 18^e siècle, pourrait lui aussi s'ajouter à la liste. Ce que Gaudreault et Marion appellent ensuite *l'institutionnalisation du média* correspond alors à l'aboutissement d'une période dite d'*avènement*, où plusieurs de ces séries culturelles préexistantes, qui sont ici autant de « rayons colorés » métaphoriques, convergeraient simultanément dans le prisme du potentiel technologique et social du « média en devenir », pour consolider, au final, une lumière blanche, simple et directe : soit le média lui-même, institué. Cet avènement correspond, en d'autres termes, à la « cristallisation identitaire » du média. Toutefois comme nous l'avons vu précédemment, cette lumière blanche (le média), une fois formée, n'évolue pas sur un terrain sans faille. Elle n'est pas sauvée de toutes

²⁴ Une « série culturelle » apparaît comme un sous-système, un sub-système qui, avec d'autres sub-systèmes, constitue un polysystème culturel ou ce que nous pourrions appeler, pour plus de clarté, un « paradigme culturel ».

²⁵ Voir aussi à ce propos, le livre d'André Gaudreault (2008). *Cinéma des attractions. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris : CNRS.

transformations et de toutes influences. Plutôt, l'espace parcouru par son rayon semble jonché de « prismes inversés », prêts à déconstruire l'homogénéité du média – son « homéostasie fragile et institutionnalisée » diraient les auteurs – et à redonner aux rayons colorés qui y participent (les caractéristiques du média), leur pleine autonomie. Certains rayons quittent alors le faisceau, d'autres prennent leur place, et d'autres encore voyagent ailleurs sans s'en détacher, comme nous l'avons vu. Pour le dire autrement, si nous voulions faire référence au lexique de Deleuze, nous pourrions affirmer que le territoire sur lequel évoluent nos médias contemporains s'approche davantage d'un « espace lisse » que d'un « espace strié ». Car contrairement à « l'espace strié », qui est un espace sédentaire qui quadrille et restreint les possibles de la pensée (ou du média), « l'espace lisse » représente, lui, un espace nomade, illimité et sans limite précise pour le devenir de la pensée (ou du média). « Ce qui compte [dans cet espace] n'est [donc] plus l'assignation de périmètres fixes mais le *mouvement* et le *rapport* [...] ; la frontière devient *passage*, *interstice*, *entre-deux* ; le territoire est inséparable de la *déterritorialisation*, du rapport à un *dehors* ; il est moins question de s'orienter et de se repérer [...] que de *rencontrer* [...] ; l'espace n'est plus homogène mais *hétérogène* et *multiple* » (Cazier 2004 : en ligne). Ainsi, concluent finalement Gaudreault et Marion : « nos médias contemporains se caractériseraient par une tendance *centrifuge* : ils posséderaient une propension à l'étoilement transmédiatique, une tendance à la dissémination de leurs paramètres constitutifs » (2006 : 30, nous soulignons).

Mais pour maintenant clore cette section, attirons seulement l'attention sur le fait que ce caractère *historique* ou *dynamique* du média et de sa définition ne doit jamais être perdu de vue puisqu'il a, pour ainsi dire, tout à voir avec notre problème de dissémination du cinéma. En ce sens que la définition actuelle du *cinématographique*, telle que nous l'avons décrite, fait finalement image à un moment particulier ou, dirions-nous, à un paradigme singulier de la théorie du cinéma. Paradigme qui, en l'occurrence, est actuellement davantage influencé par l'optique intermédiaire – celle des relations entre les médias – que strictement médiale. Et de fait, c'est aussi cette même définition paradigmatique qui permet aujourd'hui de rencontrer le cinéma un peu partout. C'est elle qui permet d'admettre sa dispersion, tel que nous venons de la décrire. Et c'est elle,

encore, qui lui cède le droit d'apparaître, de part et d'autre, dans des formes d'art ou de communication par exemple antérieures à l'invention même du cinématographe²⁶, ou autrement, pour ce qui nous intéresse davantage, dans des formes d'art ou de communication qui ne ressemblent que très peu ou pas du tout au cinéma institutionnalisé. À cet égard, l'auteur et commissaire Philippe-Alain Michaud est probablement l'un de ceux ayant le plus fait valoir, auprès du grand public, toute l'étendue que couvre ce dernier type de dispersion du cinématographique. Notamment, au moyen de l'audacieuse programmation de son exposition *Le mouvement des images*, tenue au Centre Georges Pompidou au cours des années 2006 et 2007. Une brève revue de sa programmation nous aidera certainement à saisir davantage les enjeux esthétiques de la dissémination du cinéma dans les arts contemporains.

1.4 Philippe-Alain Michaud et l'exposition *Le mouvement des images*

Au cours des années 1990, les expositions consacrées aux nouvelles formes de cinéma nous avaient, pour la plupart, habituées à une réflexion portée sur les *migrations d'images*, au sens où nous l'avons vu plus tôt chez Philippe Dubois. L'une d'entre elles – et peut-être la plus importante de toutes, puisqu'elle inaugurerait, en quelque sorte, cette tendance – démontre ce fait avec force. Il s'agit de l'exposition *Passages de l'image* (Centre Georges Pompidou, 1990), co-organisée par Raymond Bellour, théoricien du cinéma qui fit justement du problème de la migration et de la transformation des images, l'une des principales réflexions de sa carrière²⁷. Cette exposition, comme l'indique la préface de son catalogue, était « née du désir de comprendre ce qui se passait dans les images et entre les images à partir du moment où il devenait clair qu'on ne pouvait plus dire comme avant : le cinéma, la photo, la peinture » (Bellour, David et Van Assche 1990 : 06). Au début des années 1990, le développement de l'image de synthèse venait aussi complexifier un peu plus, comme l'avait fait la vidéo dans les années 1970, la

²⁶ Voir à ce sujet, les liens que tisse Philippe-Alain Michaud entre le cinéma, les tapis persans et les rouleaux de dentelle dans le chapitre « Mouvements de surface » de son ouvrage *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris, Éditions Kargo, 2006, puis dans son texte « Le mouvement des images » dans le catalogue de l'exposition *Le mouvement des images*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 2006.

²⁷ Voir à cet effet, les recueils de textes de Raymond Bellour, intitulés *L'Entre-Image*, Paris, Éditions La Différence, 2002, et *L'Entre-Image 2*, Paris, P.O.L., 1999.

définition et la nature des images. Tenant compte de cela, l'exposition visait alors à juxtaposer des œuvres utilisant les différents médiums de l'image, qu'ils soient neufs ou anciens. Cette sorte de confrontation s'appuyait par ailleurs sur une double tension entre, d'une part, les thèmes de l'immobilité et du mouvement, puis d'autre part, entre ceux de la figuration et de l'abstraction. Les œuvres présentées restaient aussi, pour la plupart, issues du champ des arts médiatiques (vidéo, photo, installation, vidéodisque) et faisaient preuve, de cette façon, d'une liaison somme toute probante avec le champ du cinéma ; ne serait-ce qu'en fonction de certaines similitudes au niveau technique (captation et diffusion de l'image), ou à cause de l'emploi, dans certains travaux, du cinéma comme thème et objet de réflexion²⁸. D'autre part, outre les œuvres plastiques présentées dans les vestibules d'expositions, des salles de projection d'un modèle typiquement cinématographique avaient aussi été conjointement aménagées afin de présenter une sélection de bandes vidéo et d'images de synthèse à caractère scientifique. Comme quoi la relation entre ce modèle d'exposition et le cinéma convoquait même, finalement, sur le plan muséographique, l'emprunt de son modèle médiatique le plus influent : la salle de projection collective. Par conséquent, le cinéma, même éparpillé, disloqué et confronté, restait, si l'on peut dire, dans ce type d'exposition, en « terrain connu ».

1.4.1 L'image de la pensée comme nouveau fondement d'exposition

Or, depuis le début des années 2000, un nouveau modèle d'exposition, s'intéressant lui aussi au cinéma, semble prendre en force. Ce modèle découle cette fois de préoccupations liées – pour encore emprunter à la terminologie de Dubois – aux *migrations de dispositif*. Dans ces expositions, le cinéma, bien qu'il puisse y apparaître comme thématique principale, en est cependant, parfois, dirait-on, évincé ou exclu. Nulle trace concrète de son apparence populaire ne s'offre, effectivement, à la vue du spectateur. Dans les œuvres qu'on y présente, le cinéma n'apparaît plus, de fait, que comme ruine, vestige, ou sous la forme d'un spectre hantant les corridors du musée. Mais où est donc le cinéma? A-t-il disparu pour autant? Bien sûr que non. Cette forme

²⁸ Par exemple, la célèbre pièce-maquette *Cinema 81* de Douglas Gordon, qui figurait parmi les œuvres présentées.

« nouvelle » de présentation s'explique par un fait que nous avons déjà mentionné au passage voulant que le cinéma ne se distribue plus seulement, aujourd'hui, comme modes, formes ou objets d'un dispositif tangible, mais aussi, et peut-être de plus en plus, sous l'efficacité d'une « image de la pensée »²⁹. Mais qu'est-ce à dire? Chez Gilles Deleuze, l'image de la pensée représente une condition générale de la philosophie. Elle est, plus précisément une condition préphilosophique sur laquelle la réflexion d'un penseur peut démarrer ou prendre forme. En d'autres mots : « l'image de la pensée [...] est la pensée donnée d'avance comme image – ou série d'images ou de postulats – sur laquelle le penseur pensera. L'image de la pensée est une sorte de toile de fond à partir de laquelle et sur laquelle la pensée se fait pensée possible, [à partir de laquelle et sur laquelle] elle s'applique à penser » (Catalán [s.d.], en ligne). À plus petite échelle, une image de la pensée peut aussi prendre l'allure d'une constante esthétique ou morale chez un auteur : comme, par exemple, le renoncement à la vérité chez Nietzsche ou la puissance illimitée des signes chez Proust. On dira alors que tel style, telle tournure de phrase ou tel type de personnage « font image » à la pensée de l'auteur, à son parti pris moral ou esthétique. En outre, il arrive aussi qu'un art, par son influence, arrive à générer les bases d'une certaine image de la pensée, voire à s'organiser comme image de la pensée singulière. C'est le cas, croyons-nous, du cinéma. Art qui ne se présente désormais, dans certaines œuvres ou certaines expositions, qu'« au titre de possibilités de pensée qu'il a libérées » (Vancheri 2009a : 54). On dira alors que telle ou telle œuvre, même si elle n'affiche rien qui semble, *a priori*, appartenir à l'ordre du cinéma, reste toutefois traversée, habitée, par la pensée cinématographique. Pour maintenant illustrer ce fait, l'exposition *Le mouvement des images*, dont nous mentionnions plus haut le nom, reste probablement, à ce jour, l'exemple le plus éloquent des dernières années.

Le commissaire de cette exposition, Philippe-Alain Michaud, cite Étienne-Jules Marey dans son texte du catalogue. Le célèbre inventeur, alors qu'il décrivait, en 1884, le résultat de ses populaires séries chronophotographiques – maintenant souvent qualifiées de « cinéma photographique » – écrivait : « ces images s'adressent plus à l'*esprit* qu'aux

²⁹ Nous renvoyons ici le lecteur au livre *Cinéma contemporain du film à l'installation* de Luc Vancheri qui fut, sur cette question, d'une grande aide pour nous. L'auteur y utilise notamment la notion d'« image de la pensée » afin de décrire ce qu'il appelle la transformation identificatoire du cinéma.

sens » (Michaud 2006 : 22 ; nous soulignons). Phrase simple, concise, claire, mais forte en signification. Car l'aphorisme témoigne, selon Michaud, et un peu à la façon dont nous l'expliquions à l'instant, de la puissance *idéelle* du médium cinématographique. La phrase prédirait, autrement dit, un an avant l'invention officielle du média, une *force pensive du cinéma en devenir* et instaurerait, du fait même, un terrain propice à le considérer prospectivement, « moins comme un dispositif matériel [...] [ou] comme un spectacle que comme une *activité de pensée* ouvrant à une appréhension dynamique des surfaces et des volumes strictement conceptuelle, libérée de la considération des sensibles³⁰ » (Michaud 2006 : 22, nous soulignons). Par ailleurs, si le cinéma s'adresse « plus à l'esprit qu'aux sens », ce que dit encore cette phrase, croyons-nous, c'est que le cinéma, non seulement, permet de créer de la pensée ou des formes de pensée, mais favorise aussi un *mode de pensée*. Il permet, finalement, de « penser-en-cinéma » et, par conséquent, si on le souhaite, de penser l'histoire de l'art à partir du cinéma. Il existerait, en un mot, de la *pensée-cinéma* : une lunette par laquelle la réflexion esthétique peut s'opérer, facultativement. Pour l'exposition *Le mouvement des images*, cette idée devait s'avérer fondamentale, matricielle. Car on voulait, pour l'occasion, redéfinir l'histoire du cinéma en délaissant l'unique point de vue de sa forme reconnue – celle « de sa théâtralisation au nom des exigences du spectacle de masse » (Michaud 2000 : 93) – et l'inscrire, plutôt, dans une histoire générale des représentations avec, en son centre, l'idée de *mouvement*³¹. Quatre catégories, traversant l'histoire de l'art et apparaissant comme autant de découpes du concept de *mouvement cinématographique*, devaient alors prendre place. Celles-ci correspondaient nommément : au défilement, au montage, à la projection et au récit. Dans chacune d'elles étaient enfin regroupées des œuvres visuelles, plastiques ou médiatiques, toutes issues de la collection du Centre Georges Pompidou et dont la sélection naviguait tout à fait librement entre les genres, courants et époques de l'histoire artistique ; passant du minimalisme (Donald Judd) au pop art (Andy Warhol), de la peinture futuriste (Giacomo Balla) aux sculptures proto-surréalistes (Constantin

³⁰ Ailleurs, l'auteur écrit : « Le cinéma est d'abord une forme de pensée, une manière d'appréhender les images à partir du mouvement et de la multiplicité » (Michaud 2000 : 94).

³¹ Michaud précise : « Au-delà du spectre restreint de son histoire, le cinéma apparaît comme un moyen de repenser les images non plus à partir des concepts d'unicité et d'immobilité, selon le modèle winckelmannien qui a continué de conditionner, tout au long de XXe siècle, le mode d'exposition des œuvres, mais à partir des notions de mobilité et de multiplicité » (2006a : 28).

Brancusi), sinon de l'installation lumineuse contemporaine (Mona Hatoum) aux « photographies narratives » des années 1960 (Cindy Sherman), etc. Immense et vaste territoire donc, au sein duquel, croyons-nous, les œuvres minimalistes offrent probablement l'exemple le plus frappant de la façon dont le cinéma pouvait, dans cette exposition, être radicalement déterritorialisé. Une brève analyse d'une d'entre elles nous en convaincra.

1.4.2 Minimalisme et cinéma : *Stack* de Donald Judd

Prenons, en l'occurrence, l'œuvre *Stack* (1972) de l'artiste américain Donald Judd : sculpture composée d'une série de neuf parallélépipèdes volumétriques rouges et identiques, fixés au mur les uns par-dessus les autres, en porte-à-faux. Qu'y a-t-il de cinématographique ici? Dans cette œuvre complètement fixe aux apparences de monolithe stratifié? Et bien, pour d'abord aller dans le sens des explications offertes par les organisateurs de l'exposition, il y aurait sans doute, d'une part, les aspects sériel et longiligne de la structure. Aspects qui rappellent, à leur façon, la manière verticale et répétitive qu'ont de s'aligner les photogrammes sur un rouleau de pellicule

[image supprimée]

argentique. D'autre part, la succession symétrique des blocs rouges évoque aussi l'idée d'un défilé, sinon celle du défilement. N'entendons toutefois pas, ici, seulement l'idée d'un défilement filmique – celui du celluloïd dans le projecteur –, mais celle, plutôt, du défilement au sens plus général d'un *mouvement* processif, passant et déroulant. En effet, bien que nous ayons affaire, là, à une forme fixe et stabilisée, quelque chose, perceptivement, semble défiler, dérouler, déferler le long de la structure. Peut-être est-ce

Donald Judd
Stack (1972),
 Acier inoxydable, plexiglas rouge
 470 x 102,5 x 79,2 cm
 © Adagp, Paris 2007

là l'effet de l'alternance symétrique entre les vides et les pleins de la construction qui, tour à tour, les uns par rapport aux autres, semblent littéralement tomber du plafond jusqu'au sol. Ou peut-être est-ce encore là, l'effet des pulsations chromatiques répétées entre le rouge laqué des blocs et le blanc immaculé du mur du musée, suscitant une sorte de battement, si ce n'est une respiration qui animerait la sculpture. À tout le moins, voici nettement, toutefois, l'effet qui confère à l'œuvre une forme de *mouvement*. Un mouvement certes décortiqué, décomposé, voire mortifié, ramené à sa plus simple expression ; un mouvement qui, assurément, a plus à voir avec un phénomène d'ordre perceptif, imaginaire ou cognitif – certains diraient culturel – que strictement factuel ; mais mouvement quand même, affirmons-nous. L'œuvre de Judd, autrement dit, opère ce que Jean-Christophe Royoux appelle une « réversion du mobile dans l'immobile » (Royoux 2000 : 37) ; un phénomène qui, selon lui, est fondateur et déterminant pour le cinéma d'exposition. L'œuvre *Stack* crée donc, pour ainsi dire, une persistance ou une survivance du mouvement là où celui-ci, pourtant, semble être nul. Et cela s'opère à travers l'idée du *défilement*, « vid[ée] ici de tout contenu pour devenir à la fois la structure et le sujet de l'œuvre » (Morisset 2006 : en ligne). Mais ce n'est pas tout. Le cinématographique se révèle encore autrement. Notamment dans les aspects temporels et narratifs de l'œuvre. Car la mise en scène des sculptures minimalistes – leur côté *théâtral*, tel que l'a perçu et analysé Michael Fried – est maintenant un fait bien connu, et ce, malgré le discours inverse que tiennent, à cet égard, les artistes eux-mêmes³². En effet, au-delà des affirmations tautologiques des artistes défendant la spécificité des objets minimalistes – le fameux « what you see is what you see » de Frank Stella, ou le texte « Specific objects » de Judd (1965) par exemple – il semble que les étranges volumes silencieux présentés par ces œuvres tendent généralement vers autre chose que leur simple nature d'objets inertes. Ceux-ci révèlent parfois, notamment, pour diverses raisons (tailles, formes, dispositions), certains traits anthropomorphiques et provoquent, du coup, une troublante sensation d'altérité, de *présence* (analogue à celle d'un personnage sur scène ou à l'écran). D'autres, encore, sont littéralement *mis en acte*, c'est-à-dire mis en action : s'échouant soudainement au sol ou passant d'un état à un autre pour le bénéfice

³² Voir à ce sujet les chapitres intitulés « Du plus simple objet à voir » et « Le dilemme du visible ou le jeu des évidences » dans l'ouvrage de Georges Didi-Huberman (1992), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Éditions de Minuit, Collection Critique.

d'une performance³³. Ainsi, on conviendra que la notion de théâtralité n'est pas, au sein de ces œuvres, attribuée à tout hasard. Et puisqu'il y a, ici, un certain sens du théâtre, c'est qu'il y a aussi, assurément, un certain sens du temps et du récit. Mais n'allons pas trop vite, certaines différences s'imposent. Par exemple, la temporalité des œuvres contemporaines, contrairement à celle du théâtre et du cinéma, n'est généralement pas de nature téléologique. C'est-à-dire qu'elle n'anticipe pas, d'avance, une fin. Ici, aucune princesse ne devra, autrement dit, être sauvée, ni aucun horripilant personnage, être tué pour achever l'histoire qui y prend forme. Au contraire, le temps qu'engagent ces œuvres, au lieu de simplement converger vers une finalité (ou une fatalité), s'emploie plutôt à *durer*. Le temps y est, en d'autres mots, suspendu, indéfini, dilaté, sans fin réglée d'avance. C'est un temps minéral plutôt qu'animal ; calcaire plutôt que biologique, dirions-nous. Et dans les replis de cette durée, naissent aussi, croyons-nous, des formes de récits. Non pas, bien sûr, ces récits linéaires auxquels nous ont habitués le théâtre shakespearien et le cinéma hollywoodien. Mais plutôt, des récits de patience qui requièrent du spectateur, l'attente, le guet, l'attardement, le temps – encore une fois. Dans tous les cas, y compris celui de *Stack*, le récit reste évidemment « obscur ; il est fragmenté et ruiné, plein de vides, de temps morts et de silences, comme une allégorie [...]. Le dénouement [...] [en] est imprévisible, toujours imminent, à jamais différé » (Asselin 1995 : 18). Mais il persiste tout de même là, au fond de l'œuvre, comme le véhicule d'une intrigue, elle aussi flottante, suspendue. Ainsi, « le ressort de l'œuvre contemporaine, comme du cinéma [ou du théâtre], est donc souvent le *suspense* : on ne sait pas ce qui va se passer (ni toujours ce que cela veut dire) » (Asselin 1995 : 18). L'histoire arrive par bribes, par morceaux diffus, et dans les trous qu'elle creuse au passage, le sens s'échappe, prend ses libertés, un peu à la façon d'un film à reconstruire³⁴, mis sens dessus dessous. Conséquemment, il n'est donc pas faux d'affirmer que l'on retrouve, de fait, à l'intérieur des œuvres minimalistes, certains tenants temporels et narratifs du cinéma. Et bien qu'ils y soient, la plupart du temps, perdus entre les significations, entre les balises usuelles et les possibles de l'interprétation, ceux-ci

³³ Par exemple, l'œuvre *Column* de Robert Morris, présentée en 1963 au Living Theater de New York.

³⁴ Pensons par exemple aux scénarios fragmentés de *Lost Highway* (David Lynch, 1997), *Memento* (Christopher Nolan, 2000) ou *Mémoires affectives* (Francis Leclerc, 2004).

subsistent bel et bien au fond de l'expérience du spectateur, comme le symptôme d'une hantise silencieuse du cinématographique.

Avec cet exemple, nous percevons certes concrètement, maintenant, la façon dont le cinéma peut aujourd'hui, de plein droit, apparaître dans des formes d'art ou de communication qui ne lui sont que peu ou prou ressemblantes. Un phénomène qui s'accomplit, répétons-le, par le biais de certaines figures ou de certaines formes de l'imagination que le média a libérées avec le temps, s'instituant lui-même comme ce que nous avons qualifié – après Deleuze et Vancheri – d'*image de la pensée*. Philippe-Alain Michaud parle aussi d'un processus d'« altération générique » pour définir ce phénomène de dissémination médiatique. L'expression est inspirée d'un concept aristotélicien initialement dit *metabasis eis allo genos* et qui signifie « métamorphose du genre ». Michaud insinue donc en employant ces termes, qu'il y aurait dans le mandat de l'exposition *Le mouvement des images* et ceux des autres événements qui lui ressemblent, le résultat d'une transformation du genre (du *genos*) du cinéma. Ainsi, d'un genre singulier et circonscrit associé au cinéma, l'on orienterait désormais sa définition vers un genre pluriel. C'est-à-dire, pourrions-nous penser, vers un genre qui n'en est pas un, au sens strict du terme, mais qui serait plutôt comme quelque chose qui voyage *entre*, sinon *au-delà* de l'idée même du genre. Quelque chose, bref, de proprement générique, et qui donc, reste en tout temps convocable par les diverses formes de l'expression (artistiques ou autres). Michaud (2006a : 28) précise à ce sujet :

Réduit à ses composantes essentielles, le cinéma entre dans l'univers des métamorphoses et l'on voit ressurgir partout ses propriétés, disjointes les unes des autres et réagencées selon d'autres équilibres, dans le jeu des lumières sur les sculptures et les reliefs, dans les rythmes et les enchaînements architecturaux, dans la répétition séquentielle et la scansion des surfaces en peintures.

Ainsi, le cinéma multiplie aujourd'hui ses formes, ses lieux, ses apparences, ses contextes, bref son *genre*, et s'élargit de cette façon vers les lieux les plus insoupçonnés de l'expression en se voyant conduit, ici et là, par ses différents *éclats*, c'est-à-dire à la fois par son statut de média influant (éclatant) et, surtout, par son statut de média disséminé (éclaté).

1.5 Conclusion

Dans le bistrot, une assiette constellée de petites miettes repose sur la table. L'homme vient de terminer son repas. Repu, il s'avachit d'un mouvement lourd au fond de sa banquette usée et réintègre le confort optimal de son petit « nid public », tel qu'il se complaît à le surnommer. Le restaurant est désormais presque vide, l'obscurité est tombée depuis un bon moment et la nuit prend doucement le relais au soir. L'homme, regardant par la fenêtre, s'étonne alors de la clarté du ciel. Les étoiles l'ont depuis toujours fait rêvasser. Leur vue l'amène perpétuellement à réfléchir aux mythologies qu'elles dissimulent secrètement. Ces mythologies pour la plupart disparues, remplacées aujourd'hui par d'autres, mais qui, jadis, ont fortement animé l'imagination de peuples entiers, jusqu'à affecter leurs modes de vie, leurs pratiques sociales, sinon leur façon concrète de penser et de percevoir le monde. Il y aurait certainement là de quoi écrire un livre, pense alors l'homme. Une suite peut-être à ses propres *Mythologies*, sur lesquelles il a œuvré, il y a de ça quelques années déjà. « Nous aurons droit à une nuit douce et tranquille », conclut-il enfin pour lui-même. Heureux de sa prédiction, il sourit. Puis, fin prêt à se lever pour aller payer sa commande, une nouvelle pensée le traverse. Il remarque à l'instant qu'il n'existe, justement, probablement pas de meilleures circonstances que celles de la nuit pour réfléchir au sujet qui le préoccupe depuis quelques heures : le cinéma. Car c'est là, pense-t-il, à la tombée du jour, que le cinéma semble se manifester en puissance. C'est là qu'il sort de ses architectures convenues et vient subtilement étreindre le monde de son caractère. C'est là, autrement dit, qu'il quitte définitivement ses salles closes pour se répandre au-dehors, et occuper tout l'espace séparant la terre du ciel. La nuit, se dit-il, ressemblerait en ce sens au « revers sauvage » du cinéma. Elle en serait peut-être la manifestation la plus naturelle. Car la nuit adopte ses formes. Elle qui baigne villes et campagne d'une obscurité gigantesque. Elle qui permet de littéralement « habiter le noir », pour mieux rêver et fantasmer. Elle encore qui supprime la distance entre ce que nous voyons et ce que nous vivons³⁵, comme au

³⁵ Merleau-Ponty a écrit à ce sujet : « Elle [la nuit] n'est pas un objet devant moi, elle m'enveloppe, elle pénètre par tous mes sens, elle suffoque mes souvenirs, elle efface presque mon identité personnelle. Je ne suis plus retransché dans mon poste perceptif pour voir de là défiler à distance les profils des objets. La nuit est sans profil, elle me touche elle-même [...] elle est une profondeur pure sans plans, sans surfaces, sans

cinéma. Et elle, surtout, qui donne à voir aux peuples nocturnes, la plus grande projection qui soit, sinon le plus grand écran de cinéma qui soit : la lune, où se réfléchit la lumière du soleil³⁶. « C'est beau tout ça », convient l'homme en s'approchant de la caisse enregistreuse. Arrivé au comptoir, il repense encore à cette « situation de cinéma », expression dont il essaie, depuis quelques heures, de faire le procès. Oui, la nuit, conclut-il, est certainement une façon d'expérimenter cette « situation de cinéma » à son degré exponentiel. Et l'inverse est tout aussi vrai. Peut-être y a-t-il quelque chose à faire de cette idée...il ne sait trop.

Mais que le cinéma sorte à la fois des salles de projection et de son dispositif convenu, qu'est ce que l'homme pouvait, finalement, bien en penser mis à part cette poésie de la nuit. Lui qui venait tout juste, ne l'oublions pas, de reconnaître son propre amour pour le septième art. En effet, que pouvait véritablement savoir cet homme à propos de l'éclatement plastique que connaissait déjà le cinéma, au moment de notre histoire, dans quelques galeries obscures des grandes villes. Sinon, que pouvait-il encore connaître de la théorisation de ce phénomène qu'amorçait, à peu près au même moment, Hollis Frampton, invitant artistes et historiens à revoir la définition même du cinéma et ses modes d'expression possibles? Qu'est-ce que l'homme pouvait, par ailleurs, prédire de ces multiples expositions rattachées au thème du cinéma qui allaient prendre en puissance au cours des années 2000 et manifester, par là, un regain d'intérêt pour cet art de la part à la fois des artistes visuels, des commissaires et des historiens? Eux dont le travail, nous l'avons vu, allait pourtant fortement être habité de cette même « distance amoureuse », de ce même « amour distancié du cinéma » que l'homme, ce soir-là, allait si joliment mettre sur papier. Dans le domaine de l'art contemporain, les tendances que Philippe Dubois a aujourd'hui dénotées et qualifiées de « reprise de films », de « reprise

distances d'elle à moi » (*Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 328. Cité dans Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Éditions de Minuit, 2001, p. 59). L'expérience de la nuit, telle qu'elle est décrite dans cette citation, détient une ressemblance frappante avec l'expérience vécue devant un film, où la distance entre notre environnement et celui du film se trouve, en quelque sorte, abolie au plan perceptif. Un phénomène que l'on appelle souvent « identification du spectateur » ou « catharsis ».

³⁶ Nous référons ici à cette pensée qu'a un jour eu l'artiste Nam June Paik envers le cinéma et la vidéo, en les comparant respectivement à la lune et au soleil, à cause, notamment, de leur propriété de *projection* et d'*émission* de la lumière.

du cinéma lui-même », de « migration d'image » et de « migration de dispositif » ne pouvaient, au final, qu'être étrangères à la réflexion de notre personnage. Car comme nous l'avons mentionné, toute la complexité du phénomène d'« éclatement cinématographique » - et par incidence, du média lui-même - n'allait en fait se « révéler » que quelques années plus tard, avec l'apparition, notamment, des théories de l'intermédialité. Elles qui allaient permettre de cartographier, plus rigoureusement, l'immense ampleur du phénomène de dissémination du cinéma. Notre homme, sémioticien de profession, n'aurait alors probablement su que faire, dans ce bistrot, des métaphores et définitions foncièrement intermédiaires que nous avons abordées au cours de ce chapitre : telles que « le média comme moment », ou « le média comme prisme ». Et bien qu'à en suivre notre récit, l'homme sembla pressentir, déjà à cette époque, la représentation d'un « cinéma comme jeu de cube », *déconstructible* tel que nous l'avons décrit, il aurait toutefois probablement manqué dans son approche, s'il avait voulu approfondir cette réflexion, l'importante dimension dynamique, historique et évolutive du média sur laquelle nous avons pris le soin d'insister dans les dernières sections de ce chapitre. Cette dimension qui pose aussi des problèmes d'identité médiatique, tel que nous l'avons vu en suivant les textes d'Olivier Asselin, d'André Gaudreault et de Philippe Marion. Car si le cinéma change aujourd'hui de forme et de contenu, jusqu'à parfois s'abstraire sous la forme d'une simple force d'idéation – d'une *image de la pensée* –, son nom et sa reconnaissance, pourtant, perdurent et survivent. Que nous faut-il alors penser de ce « nouveau cinéma » qui ne ressemble parfois en rien au cinéma auquel nous sommes habitués? Faut-il lui trouver un autre nom? Une autre appellation? Ou faut-il plutôt continuer d'inclure dans sa définition, toutes ces manifestations artistiques qui ne semblent, aux premiers abords, qu'effleurer son registre médiatique ; comme ce fut le cas, nous l'avons vu, avec une partie des œuvres de l'exposition *Le mouvement des images*? À cet égard, Maxime Scheinfeigel, en guise de réponse, renvoie à l'étymologie même du mot « cinématographe ». Étymologie en laquelle il entrevoit, comme nous, des possibilités inclusives illimitées : « il est vrai que – son étymologie y aidant – le *cinématographe* ou encore *l'écriture du mouvement* est en fait susceptible d'élargir ses frontières à toutes sortes de pratiques nouvelles, pourvu qu'elles reconduisent en l'enrichissant ce vieux travail dévolu aux images en mouvement, à leur mobilité

essentielle » (Scheinfeild 2010 : 14). Ainsi, s'il vaut peut-être mieux, aujourd'hui, préserver ce nom de « cinématographe » pour garder une certaine constance d'analyse et de pensée, c'est bien, croyons-nous, comme l'a magnifiquement écrit Raymond Bellour : « à condition de faire entrer dans le *graphein* la force de la voix comme la physique des mots, et dans le *kinema* aussi bien le toucher de la main que toutes les espèces de temps » (Bellour 1999 : 41). Voilà, sommairement, ce que nous avons voulu défendre ici, et ce sur quoi nous appuierons nos analyses des prochains chapitres.

Maintenant, puisque l'homme entre chez lui et ferme la porte à la nuit, guidé par une somnolence sans recours, il nous appartient désormais de jongler avec son intuition et de l'appliquer aux œuvres d'art qui nous sont contemporaines.

Chapitre deuxième

Quand le média s'évide

« Dans tout art, il existe un principe diabolique qui agit contre lui et tâche de le démolir. Un principe analogue n'est peut-être pas défavorable au cinématographe »

« Dans cette langue des images, il faut perdre complètement la notion d'image, que les images excluent l'idée d'image »

« Bâtis ton film sur du blanc, sur le silence et l'immobilité »

Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*

Ainsi prend donc fin notre fable du premier chapitre. Notre personnage dort maintenant paisiblement tout en laissant mûrir au fond de lui, les questionnements qui l'assaillirent à sa sortie du cinéma. Il ne nous reste plus qu'à lui souhaiter bonne nuit. Mais s'il s'agit là d'une apparente conclusion, il ne faut pas non plus nous éloigner trop vite de nos histoires. Car, si nous mettons ici un terme à ce récit particulier, en envoyant Roland Barthes au lit, c'est peut-être, finalement, pour mieux en commencer un autre. Il est clair, croyons-nous, que les contes et les fables offrent souvent de bons points de départ à la réflexion. C'est pourquoi nous jugeons qu'il sera utile, ici, d'en répéter l'usage une deuxième fois. Cependant, pour ce second chapitre, nous ne procéderons pas de la même manière. Car la fable que nous voulons maintenant introduire ne nous appartient pas. C'est-à-dire qu'elle n'est pas issue de notre propre imagination, comme la précédente. Plutôt, elle provient du corpus littéraire du philosophe et historien Michel de Certeau. Son titre : *Extase Blanche*. Il s'agit là d'un court texte d'à peine quatre pages que l'auteur écrivit en une nuit, vers la fin de sa vie, et qui revêt, selon ses propres dires, des « allures testamentaires ». Ce récit aborde de front l'une des questions les plus insistantes de l'œuvre du philosophe, soit celle de Dieu. Ou plus précisément, celle de la figuration de Dieu. Elle pose, en outre, la difficile question « que signifie voir Dieu? », et peut-être plus spécialement encore « que veut dire voir? », tout simplement. C'est cette dernière question qui doit nous intéresser dans le cadre de notre enquête sur le cinéma. Car le cinéma est lui-même un *appareil de vision* par excellence. Cette fable devrait alors

nous instruire un peu plus sur certains problèmes d'ordre phénoménologique liés à l'expérience cinématographique, voire au cinéma lui-même comme média. Problèmes qui, nous le verrons, se sont incarnés dans tout un pan du cinéma d'exposition depuis la fin des années 1960 et qui, aujourd'hui, refont aussi surface dans un ensemble d'œuvres à caractère immatériel. Mais voyons d'abord ce que ce conte a à nous apprendre.

2.1 « Extase blanche » ou la fable d'un certain cinéma d'exposition

La scène est la suivante. Dans un vaste paysage de montagnes reculées et inhospitalières, se rencontrent deux personnages : d'une part, un vieux moine anachorète nommé Syméon, s'étant construit un ermitage dans ces lieux, puis d'autre part, un jeune voyageur anonyme, provenant d'un pays inconnu appelé Panoptie – là, donc, d'où tout se voit. Le moine, dans un long monologue, entretient alors son visiteur de sa dernière véritable crainte : la mort. Pour s'en donner une explication, il se réfère alors, principalement, aux textes canoniques de ceux qu'il nomme les « anciens », ou « les auteurs ». Il fait appel, en ce sens, aux écrits de ces quelques personnages mythiques qui entreprirent un jour, selon leur propre volonté, d'aller à la rencontre de Dieu. Personnages qui affirmèrent aussi avoir mené à terme cette « mission », et qui laissèrent en héritage à la communauté religieuse, le témoignage de leur expérience transcendante, semblable, écrivent-ils, à celle de la mort. Dans leurs textes, les « anciens » révèlent en outre, au grand étonnement de certains, que « voir Dieu, c'est finalement ne *rien* voir » (Certeau 1987 : 315), et que, dans un sens plus général, « voir », s'apparente paradoxalement à l'impression de flotter hors du cadre de la vision elle-même. À ce propos, le moine explique à son visiteur :

D'après ce qu'ils [les auteurs] écrivent [...] la vision coïncide avec l'évanouissement des choses vues. Ils séparent ce qui nous paraît ne faire qu'un : l'acte de voir et les choses qu'on voit. Ils affirment que plus il y a vision, moins il y a de choses vues ; que l'une croît à mesure que les autres s'effacent. Nous supposons, nous, que la vue s'améliore en conquérant des objets. Pour eux, elle se parfait en les perdant. Voir Dieu, [...] [expérience ultime de la vision,] c'est ne percevoir aucune chose particulière, c'est participer à une visibilité universelle qui ne comporte plus le découpage des

scènes singulières, multiples, fragmentaires et mobiles dont sont faites nos perceptions (Certeau 1987 : 315)

Devant Dieu, s'élèverait donc, aux dires de ces « auteurs », « une lumière sans limites, sans différence, neutre en quelque sorte et continue » (Certeau 1987 : 317) qui dévorerait toutes les espèces du visible. Il n'y aurait plus qu'une « blancheur illimitée », une « eschatologie blanche³⁷ », une « extase immaculée ». Ce qui inquiète alors le moine dans ces propos, c'est le fait que « voir » puisse blesser celui qui voit. Le fait que « voir » apparaisse finalement non plus comme un acte de construction, mais de déconstruction du visible. Comme un geste de consommation, de consommation, voire de mort. « Voir est dévorant » dit-il à un moment donné. « Il est terrible de voir » rajoute-t-il aussi plus loin, reconnaissant par le fait même la part de peur qui lui reste devant cet « éblouissement de la fin » ou cette « mort illuminée » qui l'attend bientôt. Jusqu'à ce qu'entre deux de ses respirations, le visiteur prenne enfin la parole, et rétorque : « J'ai connu cela en mon pays [...]. L'expérience dont vous parlez y est banale. Tout y est déjà gagné par la clarté. Je voyageais en espérant découvrir un lieu, un temple, un ermitage où loger la vision. [...] Mais vos doutes me renvoient à ma plaine sans ombre. Il n'y a pas d'autre fin du monde » (Certeau 1987 : 318). Alors nous comprenons que ce voyageur vient d'un autre univers, d'un autre espace que celui des vivants. Nous comprenons qu'il est peut-être l'ange de la mort en personne, venu, au passage, assoupir la crainte du vieux moine avant que celui-ci ne quitte définitivement ce monde, et ne se noie à jamais dans la blancheur illimitée de la mort³⁸.

Mais que devons-nous tirer d'une pareille histoire? Que devons-nous y *voir* à proprement dire? Et quels liens entretient-elle avec notre enquête sur le cinéma? Bien sûr, nous sommes tout à fait conscients que cela reste encore très vague. Seulement, n'allons pas trop vite et ne nous précipitons pas dans de dangereux foisonnements d'interrogations. Pour l'instant, concentrons-nous d'abord sur la question que nous

³⁷ L'expression est de François Petitmanche qui, dans son article « "Extase blanche" un texte de Michel de Certeau », fait l'analyse de la fable ci-décrite.

³⁸ Cet « ange de la mort » peut aussi, bien sûr, dans une interprétation plus foucauldienne de la fable, apparaître comme un voyageur arrivant de la société de surveillance qui est la nôtre, en laquelle il n'existe plus aucun refuge échappant à la visibilité généralisée. Ce voyageur chercherait donc, ici, à échapper à cette situation oppressante.

annoncions ci-haut, avant la description du récit : soit la question du *voir*. Autrement dit, essayons en premier lieu de comprendre ce que nous apprend cette fable sur l'« exercice du voir » et sur la vision elle-même. Notions qui instruiront ensuite, il est sûr, notre réflexion sur le cinéma.

Pour Certeau, il est clair, d'abord, que *voir est paradoxal*. Car, comme il est dit dans son texte : une bonne vision, au sens métaphorique du terme, doit nécessairement diminuer le nombre de choses que l'on voit. Ainsi, à suivre cette logique, plus il y a de la vision, moins il y a de choses à voir. Et au stade maximal de la vue, il se pourrait qu'il n'y ait, justement, plus rien à voir. Il se pourrait que tout ait disparu, que tout se soit dissipé, sauf peut-être la seule figure d'un Dieu qui, elle-même, restera à jamais infigurable et, donc, placée hors du visible. Pour Certeau, « voir » apparaît donc, *a priori*, comme un synonyme de l'anéantissement, ou comme une *œuvre de perte*. Voir, chez l'auteur, se lie à une logique soustractive, à un travail d'épure qui aboutit, tout compte fait, au néant, au blanc. Pour parler en aphorisme, nous pourrions ainsi dire que, pour Certeau, *voir rend aveugle* d'une certaine façon. Voilà un premier élément que nous devons retenir. Ensuite, dans la réflexion que fait le philosophe sur la vision, Dieu occupe, de fait, une place centrale. Dans le texte que nous analysons, la vision et Dieu sont même intrinsèquement liés l'un à l'autre. C'est pourquoi l'auteur ira jusqu'à faire dire au personnage du moine que « Dieu est Voir » (Certeau 1987 : 317). Et que Dieu, c'est donc là où commence la vision. Une supposition autour de laquelle s'articule toute la réflexion des personnages du récit. Mais voilà qu'en disant « Dieu est Voir », il se produit une étrange torsion lexicale qui fusionne à la fois le sujet et le verbe de l'énoncé. Comme s'il y avait, dans l'acte de voir, indifférenciation entre l'action, le sujet et l'objet de la vision. Un peu comme si celui qui voyait, faisait finalement corps avec la vision elle-même, pour ne devenir que vision pure, tout en s'imbriquant avec Dieu. Le personnage de Syméon précise à cet effet, dans un passage du texte : « On peut dire : “Nous voyons Dieu”, ou : “Dieu nous voit”. Cela revient au même. [...] Qui voit? Qui est vu? On ne sait plus. » (Certeau 1987 : 317). Il y aurait donc ici, au moment de voir, comme une sensation de brouillage entre le « je », le monde environnant et la figure de Dieu. Il y aurait comme une unité parfaite ressentie à la fois *devant* et *dans* le sujet.

C'est-à-dire, selon le texte, l'impression d'une « présence » ne comportant « ni pli ni trou. [Où] rien de caché [suppose] donc rien de visible » (Certeau 1987 : 317). On comprend alors que, dans le texte de Certeau, *voir c'est aussi, en quelque sorte, disparaître*. Que voir, c'est là, autrement dit, où se fissurent à la fois l'identité du voyeur et le réel qui la cadre. Que c'est là où la réalité se perd, s'égare, nous y compris. Ici encore, il y a donc disparition, dissipation et perte de quelque chose. La figure de Dieu sert alors, ici, d'instrument à ce processus de disparition. Car Dieu apparaît dans cette fable comme le point ultime où se fissure tout le reste. Il y est ce nœud concentrique où se condense toute visibilité (« la visibilité universelle », écrit Certeau) jusqu'à saturation, ou bien, pour le dire autrement, jusqu'à *in-visibilité*. Il représente donc ce « lieu », cet « endroit » où l'humain disparaît mais où la vision, débarrassée du visible, reste seule, dans une sorte de pureté. Voilà un deuxième élément important. Finalement, la vision ordinaire, c'est-à-dire le regard banal que l'on pose quotidiennement sur les objets et les choses qui nous entourent deviendrait alors, nous dit encore le texte, comme une sorte de protection, comme une sorte de bouclier nous préservant du vertige de disparaître, du *vertige de voir véritablement*. Ainsi, les objets seraient, dans nos vies, comme des hameçons retenant notre perte, comme des « esquifs dont les bords fragiles arrêtent [l']océanique avancée [du voir] » (Certeau 1987 : 316). Jusqu'à ce qu'un jour, au moment de la mort, la vue, inévitablement, s'ouvre de l'intérieur et commence à ne plus retenir ni l'égarément de notre identité, ni celui de ce qui nous entoure. Les lignes, les arêtes, les volumes, les creux et les pleins ne seraient donc, à ce moment, plus d'usage pour nous assigner à un lieu, à une position, à un cadre. Telle est la « vision » pour Certeau. Une œuvre de la perte, où le réel s'égare, où l'identité disparaît et où tout se consume dans la folie du vide et de l'illimité. Voir, serait ainsi, ici, comme se retrouver devant « rien », ou du moins, rien que l'on ne connaisse. Michel Petitmanche l'a d'ailleurs déjà bien noté, alors qu'il interprétait, lui aussi, les réflexions du penseur : « contrairement à ce qu'on dit souvent, voir, chez Certeau, n'est pas d'abord mesurer, maîtriser, posséder, capter. [Plutôt,] voir n'est pas savoir » (Petitmanche 2003 : 294). Voici pourquoi, entre autres choses, il est probablement terrifiant, sinon « terrible de voir », au sens où le laisse supposer cette fable.

Voilà qui peut, de prime abord, sembler bien illogique, voire même bien saugrenu. Mais à la défense de Michel de Certeau, nous devons mentionner qu'il ne fut toutefois pas le seul à s'intéresser au problème de la vision dans cette perspective. Et qu'il ne s'agit donc pas là, en aucune façon, d'une simple fantaisie de sa part. En effet, dans un même ordre d'idée, d'autres penseurs contemporains ont eux aussi réfléchi, et parfois tenté de résoudre ce paradoxe de la vision dont parle Certeau. Pour n'en nommer qu'un, on retrouve parmi ceux-là le philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman qui a lui aussi abordé *l'idée de la perte* au travers de la singulière phénoménologie du regard qui caractérise, le plus souvent, ses réflexions sur l'art et l'image. Dans son ouvrage *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, paru en 1992, cette réflexion est manifeste. L'auteur y développe, entre autres, l'idée d'une « inéluctable scission du voir ». Une expression qui lui a été inspirée par une phrase de l'*Ulysse* de James Joyce³⁹ et qui, pour le bien de sa réflexion, sert dans son livre à désigner ces situations où, comme le proposait Certeau, voir ne donne plus lieu à un avoir, mais ouvre plutôt sur une sensation de perte et de consommation. C'est-à-dire, plus précisément, ces situations spéciales où l'acte de regarder ne correspond plus simplement à gagner ou à conquérir les choses qui nous entourent, comme si nous avions l'avantage sur elles, mais où plutôt, dans une étrange inversion des forces du regard, les objets que nous voyons s'avèrent capables de *nous regarder à leur tour*, scindant ainsi notre regard en deux et nous renvoyant, par le fait même, l'image de notre propre condition existentielle qui est souvent, elle-même, celle de notre perte et de notre disparition. Les objets « nous regardant » ainsi, soulèveraient alors des questions qui, justement, *nous regardent* en tant qu'êtres humains. Comme celle d'abord de l'Être et celle aussi, sous-jacente, de la finitude de l'Être. Didi-Huberman écrit à ce sujet :

En voyant quelque chose nous avons en général l'impression de gagner quelque chose. Mais la modalité du visible devient inéluctable – c'est-à-dire vouée à une question d'*être* – quand voir c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe, autrement dit : quand voir, c'est perdre [...]. Telle serait donc la modalité du visible lorsque l'instance s'en fait

³⁹ L'expression originale de Joyce est en effet: « the ineluctable modality of the visible » (James Joyce (1948). *Ulysse*, Paris : Gallimard, p. 39, cité par Georges Didi-Huberman (1992). *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, Paris : Édition de Minuits, p. 9).

inéluçtable : un travail du *symptôme* où ce que nous voyons est supporté par (et renvoyé à) une *œuvre de perte*. (Didi-Huberman 1992 : 14).

Ainsi, pour le philosophe, « l'inéluçtable scission du voir », représenterait, en quelque sorte, le contrecoup de ces situations où « l'acte de *voir* nous renvoie, nous ouvre à un *vide* qui nous regarde, nous concerne et, en un sens, nous constitue » (Didi-Huberman 1992 : 11). Pour s'expliquer, l'auteur donne l'exemple du tombeau. Devant le tombeau, écrit-il, deux attitudes sont possibles pour le regard. Il y a d'abord la posture dite tautologique. Une attitude qui n'effectue, d'entrée de jeu, qu'un éternel retour au même sur ce qui est perçu. Une attitude, autrement dit, qui ordonne à la pensée de ne s'en tenir qu'à ce qui est vu, un point c'est tout. Ainsi, mis en face d'un tombeau, l'homme de la tautologie affirmera qu'il n'y a devant lui qu'un tombeau. Qu'il n'y a là, finalement, qu'un simple parallélépipède fait de pierres taillées et qui ne représente, devant nous, rien d'autre qui ne puisse s'apparenter qu'à lui-même. « What you see is what you see » scandaient certains artistes minimalistes des années 1960, faisant de l'attitude tautologique le fondement même de leurs productions artistiques. Ensuite, dans la position complètement opposée à celle de la tautologie, il y a l'attitude dite « de la croyance ». L'homme de la croyance, inversement au tautologue, cherche toujours, quant à lui, à voir plus loin que ce qu'il a sous les yeux. Il est l'habitant par excellence de l'*au-delà*, en ce sens qu'il s'emploie incessamment à *excéder* le visible pour lui attribuer un sens. Cette seconde attitude met alors en branle une étrange dialectique. Celle consistant à fonder le sens même des choses environnantes sur du non-vu, sur des éléments se trouvant au-delà du visible. L'attitude du croyant invite donc, pour ainsi dire, à créer du sens à partir de choses invisibles, ou à partir de « rien », et donc, à ne pas être obligé d'avoir quelque chose de concret à voir, pour croire en lui. Voilà déjà ce qu'enseignait à ses lecteurs un épisode célèbre de l'Évangile selon Saint-Jean, où l'apôtre, mis face à l'évidence du tombeau vide de Jésus ressuscité, se mit tout à coup à croire : « il vit et il crut ». L'apôtre n'ayant donc *rien* à voir, sauf peut-être l'*absence* d'un corps, put alors croire en tout, écrit Didi-Huberman (1992 : 22). Et voilà encore ce que reformule, près deux mille ans plus tard, la fable « Extase blanche » que nous avons précédemment décrite, dans laquelle une blancheur illimitée apparaissant comme « rien de concret » pour la vue, devient aussitôt l'aboutissant même de la croyance, l'indice absolu de la

présence d'un Dieu. Didi-Huberman, qui se méfie quant à lui de ces deux attitudes excessives, propose plutôt d'essayer de positionner le regard *entre* celles-ci. C'est-à-dire, dans un premier temps, de revenir à l'objet lui-même et de reconnaître, devant le tombeau, qu'il est de prime abord, oui, bel et bien un tombeau. Soit, un objet constitué de pierres taillées affichant une articulation singulière de lignes, d'angles, de creux et de pleins. Mais, dans un second temps, reconnaître aussi qu'à côté de cette simple apparence d'objet inerte, se met en mouvement, dans le regard que nous lui portons, tout un jeu sémantique qui nous concerne... et nous regarde. Une sémantique qui n'a par ailleurs rien à voir avec la mystique religieuse d'un Certeau, mais bien plutôt avec l'expérience humaine, telle que nous l'éprouvons chaque jour. Le tombeau qui, selon le philosophe, « ouvre [donc] notre expérience en deux » (Didi-Huberman 1992 : 17), devient alors un objet emblématique de cette « scission » sur laquelle s'appuie l'ouvrage. Car d'un côté, le tombeau nous offre sur le plan matériel son *évidence* de volume, son *évidence* d'artefact, mais il nous confronte aussi, sur le plan sémantique, à une sorte d'*évidement*. Didi-Huberman commente à ce sujet :

Un évidement qui ne concerne plus du tout le monde de l'artefact [...], un évidement qui touche là, devant moi, l'inévitable par excellence : à savoir le destin du corps semblable au mien, vidé de sa vie, de sa parole, de ses mouvements, vidé de son pouvoir de lever sur moi les yeux. Et qui pourtant me regarde en un sens – le sens inéluctable de la perte ici à l'œuvre. [...] Voilà pourquoi le tombeau, quand je le vois, me regarde jusqu'au tréfonds (Didi-Huberman 1992 : 17-18).

À la vue du tombeau, le regard des hommes et des femmes serait alors comme touché par son propre et inévitable processus d'évidement. Processus qui, nous le comprenons, doit aussi, au bout du compte, invariablement mener à l'éteinte du regard, de même qu'à la disparition du corps qui le supporte. Ainsi, à suivre ce raisonnement, les objets du monde, qu'ils soient tombeaux, objets d'art ou autres, ne seraient donc pas chez Didi-Huberman, comme chez Certeau, des sortes de boucliers nous préservant de notre propre perte et de la déchéance finale de notre vue (qui est aussi, chez Certeau, l'apparition terrible du « voir »), mais ils seraient plutôt les symptômes actifs d'une forme de perte opérant *à même le visible* et qui nous mettent, pour cette raison, incessamment en danger, en déséquilibre existentiel, *en perte de quelque chose*. Pour cela, il semble que nous pouvons

aussi affirmer que si chez Certeau la vision est paradoxale, elle apparaît plutôt, chez Didi-Huberman, comme quelque chose de dialectique.

Quoi qu'il en soit, il devient certainement clair, à ce stade, que la vision n'est pas une chose simple et donnée d'avance, comme nous avons souvent tendance à le considérer. Michel de Certeau et Georges Didi-Huberman nous ont démontré ici, chacun à leur manière, qu'il y a dans la vision, une forme de danger latent, une sorte de perte qui conduit, le plus souvent, à des instabilités existentielles. Il s'agit là, en outre, d'un problème philosophique qui, malgré sa contemporanéité, n'est pas spécialement neuf, mais qui, au cours des derniers siècles, s'est manifesté de diverses façons, dans différents contextes⁴⁰. Quel rapport cela a-t-il avec le cinéma? Abordons maintenant cette question de front.

2.2 Cinéma *in absentia*

Nous l'avons vu au début de notre premier chapitre, le cinéma, vers la fin des années 1960, amorça ce que nous appelons aujourd'hui sa déterritorialisation. C'est-à-dire qu'il commença, sous l'influence de différents acteurs de la scène culturelle, à quitter ses lieux traditionnels pour se retrouver, ici et là, dans de multiples espaces qui lui étaient *a priori* étrangers. Parmi ceux-ci, nous l'avons aussi mentionné, figurent bien sûr le musée et la galerie d'art. Or, c'est aussi en ces lieux que le cinéma commença à se transformer sur divers plans. Car ses codes purent, là, être revus, analysés, décortiqués, critiqués, manifestés, etc. C'est en ces lieux, entre autres, que la plasticité du cinéma « éclata », comme nous l'avons déjà suggéré, libérant ainsi nombre de possibilités expressives que sa forme institutionnelle, pour toute sorte de raisons, n'avait jamais autorisées. Cet éclatement permit aussi, répétons-le, à la fois l'autonomisation de certaines des composantes techniques, esthétiques et institutionnelles du dispositif de

⁴⁰ Didi-Huberman donne, à cet effet, l'exemple supplémentaire des théologiens du Moyen-âge qui « ressentirent la nécessité de distinguer du concept d'image (*imago*) celui de *vestigium* : le vestige, la trace, la ruine. Ils essayaient par là d'expliquer comment ce qui est visible devant nous, autour de nous – la nature, les corps – ne devait se voir que comme portant la *trace d'une ressemblance perdue*, ruinée, la ressemblance à Dieu perdue dans le péché ». (Didi-Huberman 1992 : 14-15)

cinéma⁴¹, puis l'émergence de plusieurs stratégies de « remédiation » de son produit culturel principal : le film. Il s'agit là de deux phénomènes que Philippe Dubois a respectivement qualifiés de *reprise du cinéma lui-même* et de *reprise de films* dans le champ l'art contemporain. Aussi, outre ces deux formes de reprise, et parmi toute la diversité d'expression qu'encouragea l'éclatement médiatique du cinéma, il est devenu aujourd'hui possible de repérer certaines constantes, certains filons esthétiques propres au cinéma d'exposition qui ont fait jusqu'à un certain point école dans l'art contemporain. Un de ces filons esthétiques, qui nous intéressera ici tout spécialement, correspond entre autres à cette tendance récurrente chez les artistes visuels et médiatiques, depuis les années 1960 jusqu'à aujourd'hui, à vouloir *évider* le cinéma de son contenu. Une tendance qui aboutit le plus souvent à des œuvres installatives dans lesquelles le cinéma est dépossédé de son message principal, l'image, et où il n'y a, il va sans dire, presque plus rien à voir, sauf peut-être *l'absence* ou *la perte* de quelque chose. Dans ces situations, quand le cinéma est livré à l'absence et au vide, que devons-nous comprendre? Et comment cela instruit-il la nature profonde du média?

Il est étonnant de remarquer, d'abord, une forte corrélation entre le processus créatif de ce type d'œuvres et le récit du texte « Extase blanche » que nous avons déjà analysée. Car ledit récit et lesdites œuvres enclenchent, tour à tour, un *double processus de retrait*. Dans la fable, nous l'avons vu, le moine est un anachorète. Quelqu'un, donc, qui est placé en *retrait* de la vie normale, loin de toute civilisation ordinaire. Cette situation particulière lui permet alors de réfléchir à des problèmes auxquels la plupart des gens, pour diverses raisons, ne s'attardent pas en général. Entre autres, ce problème de la vision que le moine aborde, étonnamment, par l'axe d'un *retrait* radical du visible. Il y a donc ici un double « retrait ». Retrait, d'abord, de l'individu par rapport à la société, puis retrait du visible dans la réflexion qu'il porte sur la vision; comme si l'opération de l'un amenait celle de l'autre. De la même façon, les œuvres que nous allons décrire, commencent elles aussi par un retrait d'ordre « géographique » ou « institutionnel », pour ensuite aboutir à un retrait d'ordre « esthétique » ; exactement comme dans la fable. Dans un premier temps, comme nous l'expliquions ci-haut, ces œuvres mettent d'abord en jeu

⁴¹ Voir à ce sujet, la section du premier chapitre dédiée aux réflexions d'Olivier Asselin.

un déplacement territorial du cinéma, le faisant passer d'un lieu à un autre. Plus exactement, ces œuvres, puisqu'elles sont des œuvres visuelles présentées dans des galeries et des musées, sont donc d'abord des aboutissants de cette migration générale du cinéma, qui le fit passer de son cadre institutionnel à des lieux « autres », placés « loin de chez lui ». C'est ce que nous appelons « retrait géographique », ou encore « retrait institutionnel ». Ensuite, une fois campé en territoire muséal, le cinéma s'assujettit, dirons-nous, à un deuxième retrait. C'est le retrait de son image. L'image qui est, pour ainsi dire, la raison d'être première de ce média. Ainsi, comme c'est le cas pour la « vision » dans la fable de Certeau, le cinéma – qui est aussi, soulignons-le, un appareil de vision par excellence – se retrouve, dans ces œuvres, soumis à une opération qui soustrait le visible (l'image), voire qui l'annule complètement. De cette façon, si la disparition du visible était pour Certeau une manière de réfléchir la vision elle-même, nous pourrions aussi dire que, dans ces œuvres particulières, la disparition de l'image devient une façon de réfléchir le cinéma lui-même, comme média et comme technologie. Le plus surprenant étant que dans ces œuvres, cette élimination de l'image aboutisse, le plus souvent, à ce qui ressemble à des petites « extases blanches », c'est-à-dire à des « images » lumineuses complètement blanches et immaculées. Voyons quelques exemples.

Une des œuvres les plus emblématiques de ce filon esthétique que nous tentons de décrire est sans aucun doute l'installation *Zen for film* (1969) de l'artiste Fluxus Nam June Paik. Dans cette œuvre, aucune image à proprement parler. Seul le déroulement répété d'un rouleau de pellicule vierge dans un projecteur, lançant ainsi sur un mur, un simple carré de lumière blanche. La pellicule s'abîmant un peu plus à chaque passage et accumulant de plus en plus de poussière, devient alors une manifestation du temps qui

[image supprimée]

Nam June Paik
Zen for film (1964),
 Pellicule 16 mm vierge, sans son
 Durée : en boucle
 © Nam June Paik Studios

passe. L'œuvre témoigne de cette façon d'un temps foncièrement cinématographique, parce qu'intrinsèquement liée aux matériaux du cinéma. Matériaux qui ont, en outre, une longévité limitée. Ainsi, un bout de pellicule, pas plus qu'il ne rend ce qu'il filme éternel, ne peut lui-même survivre éternellement. Telle est peut-être une des leçons à tirer de ce travail de Paik. Dans le même ordre d'idée, nommons aussi l'œuvre *White field duration* (1973), un film en deux parties de l'artiste anglais Malcom Le Grice. Ici encore, dans la première partie du film, pas d'image véritable. Seulement de la pellicule vierge qui défile dans un projecteur. Pellicule qui, en plus de son processus naturel de dégradation, fut aussi, au départ, volontairement, bien que subtilement, égratignée par l'artiste. La projection ne laisse donc, au préalable, rien voir de plus qu'un champ lumineux vide sur un mur, parsemé de quelques menues écorchures. Dans la deuxième partie, toutefois, une image apparaît. Une image qui correspond en fait au filmage du champ vide et lumineux de la première partie, capté lors de la séance précédente du film. Une image dans laquelle se superposent, donc, à la fois les scories actuelles et passées du même rouleau de pellicule. De ce fait, à chaque nouvelle projection du film, les imperfections s'accumulent dans l'image, jusqu'à ce que celle-ci devienne, au bout du compte, complètement illisible. Cette méthode tendrait avant tout, selon l'artiste, à révéler les implications spatio-temporelles de la projection cinématographique, un procédé qui déplace toujours un enregistrement de temps et de lieu dans un autre. Mais nous pourrions aussi penser qu'il s'agit là, comme chez Paik, d'une réflexion sur l'historicité du médium cinématographique, manifestée ici par la désuétude planifiée de ses matériaux. Car ici aussi, l'œuvre, en plus de miser sur l'absence d'image, met également l'accent sur la fragilité de son support, en égrainant la pellicule. Mais ces propositions de Paik et de Le Grice ne sont pas non plus des cas isolés. Au contraire, de nombreux autres artistes-cinéastes ont eux aussi, au cours de leur carrière, contribué à l'*évidement* du cinéma par des moyens impliquant la mutilation, la non-exposition ou même la non-incorporation de la pellicule dans des œuvres visuelles qui, pourtant, font usage de l'appareillage cinématographique. Pour ne nommer que quelques cas, il y a entre autres l'installation *Projection* (1967) de David Lamelas, où deux projecteurs de cinéma placés dos à dos, tournent littéralement à vide, sans même qu'aucun fragment de celluloïd n'y soit inséré. Nommons aussi le « film gris » de Michael Asher qui fut projeté à Boston, dans l'espace

Project Inc., et pour lequel la pellicule, sans jamais avoir été insérée dans une caméra, fut simplement exposée uniformément par une lumière de faible intensité. Sinon, on se souviendra de la performance *Reel Time* (1973) d'Annabel Nicolson, où l'artiste perfora de la pellicule cinématographique à l'aide d'une machine à coudre, jusqu'à ce que celle-ci se brise et ne puisse plus circuler dans le projecteur. Sans compter les nombreux « pure light films » de George Maciunas, puis les différents travaux de Morgan Fisher, de Rosa Barba, de Peter Kubelka, de Guy Debord, et d'Anthony McCall, qui procèdent tous eux aussi, en détournant l'usage normal de la pellicule, à une forme de retrait de l'image cinématographique.

Mais, outre ce travail sur la pellicule, il existe aussi bien d'autres façons d'*évider* le cinéma de son message et de créer, par soustraction, de l'intensité cinématographique aimerions-nous dire. Pour des raisons qui auraient peut-être à voir avec l'apparition des technologies numériques – nous y reviendrons –, ces quinze dernières années semblent d'ailleurs avoir été marquées par une recrudescence et une réinvention des façons de faire dans ce domaine. D'abord, nous pouvons penser à une œuvre telle que *Nothing is more practical than idealism* (2001) de l'artiste américain Jay Chung, qui consista, sur une période de deux ans, à l'organisation d'un tournage de cinéma conventionnel impliquant une vingtaine de collaborateurs et pendant lequel toutefois, dans le plus grand secret, l'artiste ne fit délibérément pas insérer de pellicule dans la caméra. Ce geste, seul connu du réalisateur, eut donc pour effet d'aboutir à un véritable film invisible, n'existant au final que dans les souvenirs de ceux y ayant participé. Une seule photo de l'équipe de tournage, prise lors d'une pause du midi, fut conservée de cette expérience pour faire foi de sa véracité. Voilà qui peut faire penser aux expériences que menaient déjà, dans les années 1920, certains membres de l'atelier Kuleshov en Russie, où la réalisation de « films sans film » (sans pellicule) devait servir à exercer les acteurs dans leur interaction avec le « réel ». Aussi, si les notions d'invisibilité et d'absence se manifestent principalement, dans l'œuvre de Chung, au moment du tournage, il existe d'autres cas où celles-ci s'expriment plutôt au moment de la projection. Comme dans *A movie will be shown without the picture* (1979-2008) de Louise Lawler. Une œuvre d'appropriation qui fut répétée quelques fois sur une période d'environ trente ans et où, à chaque occasion,

l'artiste conviait le grand public à assister, dans un cinéma populaire, à la représentation d'un film déjà existant, mais où l'image de ce film, justement, n'était pas projetée. Il s'agissait donc là de proposer des représentations filmiques purement auditives, puisqu'une fois les lumières éteintes, il ne se passait rien dans la salle, sinon l'apparition momentanée de bruits et de dialogues issus de la bande-son du film. L'écran, lui, restait totalement vierge. Ce qui ne l'empêchait toutefois pas de suggérer, dans son inactivité, une relation souterraine au film présenté, non visible à ce moment précis. Ainsi, si l'évènement filmique était ici, à chaque fois bien réel, la visualisation du film restait, quant à elle, hypothétique, absente, évidée de son contenu. Voilà une façon de faire qui ouvre l'interprétation à bien des « débats de cinéma », dont celui portant, entre autres, sur la censure filmique. Un sujet qui fut d'ailleurs un vecteur de création pour plus d'une œuvre visuelle plaçant en son cœur, l'absence de l'image. Nous pensons ici, par exemple, pour effectuer un petit retour en arrière dans notre chronologie, à cette œuvre de Maurice Lemaître intitulée *Le film est déjà commencé?*, pour laquelle, aussi tôt qu'en 1952, par une sorte de performance-cinéma, l'artiste tenta d'empêcher les spectateurs d'accéder à la salle où devait être projeté son film. Mais nous pensons aussi, plus récemment, au travail de Melik Ohanian qui, avec son œuvre *Invisible film* (2005), a probablement offert une des interprétations les plus poétiques du thème de la censure et du refus des images au

[image supprimée]

Melik Ohanian
Invisible film (2005)
 Image tirée d'une bande video HDcam/Digital Beta
 Durée : 90 minutes
 © Melik Ohanian

cinéma. Pour cette œuvre, Ohanian procéda d'abord, lors de la nuit tombante, à la projection complète d'une copie du film *Punishment Park* de Peter Watkins, dans le lieu même où celui-ci avait été tourné en 1971, soit le désert de El Mirage en Californie. L'image du film, projetée dans l'immensité du paysage désertique, ne trouvait alors aucune surface (aucun écran) pour se poser, et s'évanouissait ainsi dans l'air sous l'apparence d'un pur faisceau

lumineux, d'une pure image décorporalisée et sans support. Cet acte *in situ*, qui fut ensuite transformé en installation, entraînait alors en phase avec le destin politique même du sujet qu'il réinterprétait, c'est-à-dire le film *Punishment Park*, ce docu-fiction qui, pour avoir contesté la politique intérieure du gouvernement Nixon pendant la guerre du Viêt Nam, fut interdit de projection pendant plus de vingt-cinq ans aux États-Unis. Comme quoi l'invisibilité du film et de l'image peut aussi en appeler aux enjeux éthiques, politiques et institutionnels du cinéma, en tant que production de contenu. Finalement, sans vouloir nous étendre davantage dans cette énumération d'œuvres visuelles plaçant *l'absence de l'image* au cœur du dispositif de cinéma, un dernier cas doit toutefois, lui aussi, nécessairement retenir notre attention, parce qu'il emploie, si l'on peut dire, une stratégie complètement différente de celles que nous avons vu jusqu'à maintenant. Nous nous transporterons pour cela au Japon, pays où œuvre le photographe Hiroshi Sugimoto. Le travail de cet artiste a fait couler beaucoup d'encre au cours de ces dernières années, entre autres à cause de sa série photographique intitulée *Theaters*, dont la production s'étala de 1975 à 2001. Pour cette série particulière, l'artiste s'est d'abord demandé ce que pouvait donner, sur le plan esthétique, le fait de photographier, en une seule longue exposition, l'entièreté d'un film de cinéma projeté en salle. Une interrogation qui, aussitôt expérimentée, révéla un effet grandiose : l'apparition sur la photo, d'un écran complètement blanc et lumineux où s'accumulent, tout en s'annulant, toutes les données visuelles du film projeté⁴². Blancs comme neige et toujours cadrés dans la partie centrale des photographies

[image supprimée]

Hiroshi Sugimoto
AL. Ringling, Baraboo (1995)
 Photographie argentique
 © Hiroshi Sugimoto

⁴² Mentionnons, ici, la série d'œuvres « *Illuminated Averages* » de l'artiste Jim Campbell, qui joue, elle aussi, sur la même prémisse technique. Toutefois, si Campbell remplace, dans ses œuvres, le procédé de l'exposition photographique par une superposition des photogrammes du film, le résultat obtenu n'atteint pas, croyons-nous, la radicalité de celui retrouvé chez Sugimoto. Voir, à ce sujet, l'illustration placée au chapitre 1 de l'œuvre de Jim Campbell : *Illuminated Average #1: Hitchcock's Psycho* (2000).

de Sugimoto, ces écrans de cinéma apparaissent donc comme de véritables paradoxes. Car ils représentent tour à tour un concentré d'image et de temps en lequel un *excès de vision* (ici, toutes les images d'un film en une seule image) vient, au bout du compte, *ruiner le visible lui-même*. Ainsi, par définition, le résultat qu'obtient l'artiste peut donc, sur chaque photo, ressembler à de petites « extases blanches » filmiques, au sens exact où nous l'avons vu plus haut. Car rappelons-nous de cette « visualité universelle » dont parlait tout à l'heure Michel de Certeau. Cette visualité qui supposait, au moment de la mort, l'apparition d'une blancheur lisse et totale en laquelle s'accumuleraient toutes les choses visibles du monde, jusqu'à les rendre *invisibles*. N'est-ce pas là, très précisément, la résultante même des images de Sugimoto? Images où la concentration exhaustive des composantes visuelles (d'un film) donne finalement lieu à leur propre annulation, à leur propre disparition. Images, encore, où la vision est si pleine, si dense, qu'il n'y a, pour cette raison même, plus rien à y voir. Il semble bien que la fable de Certeau ait trouvé, chez Sugimoto, son interprétation photographique la plus juste.

Nous venons donc de le démontrer, l'art visuel et médiatique a été caractérisé, depuis la fin des années 1960, non seulement par le passage du cinéma dans l'espace du musée et de la galerie d'art, mais aussi, à partir du même moment, par un processus d'*évidement* de ce même média, aboutissant le plus souvent à la disparition caractéristique de son message principal : l'image. Que ce soit par la suppression ou l'usure de la pellicule, par l'exposition exagérée, insuffisante ou nulle de l'image, par la superposition excessive des photogrammes, ou encore par l'élimination de l'écran, de la projection ou de l'accès à la représentation, les œuvres que nous venons de décrire, n'offrent plus, au final, comme contenu visuel, que des espèces d'*images en absence*, qu'un cinéma *in absentia*. Mais celles-ci doivent-elles alors, justement, s'imposer comme le symptôme de quelque chose de plus général, habitant le cinéma dans ses tréfonds. Plus que de simples gestes iconoclastes, seraient-elles, par exemple, des sortes de signes, témoignant d'une force de destruction habitant le cinéma lui-même? Pour certains théoriciens, il s'agit là d'une hypothèse effectivement défendable. Le cinéma serait-il alors hanté par sa propre ruine? Et la forme de « vision » qu'il met en branle serait-elle

ainsi *menacée par la perte*, un peu comme nous l'avons vu chez Michel de Certeau et Georges Didi-Huberman? Voyons cela de plus près.

2.3 Vers une ontologie de la ruine

Faisons d'abord un bref retour à nos montagnes éloignées. Bien que nous ne l'ayons pas mentionné tout à l'heure, Syméon, le vieux moine de la fable de Certeau, dans le long monologue qu'il livre à son visiteur, aborde aussi à un moment donné la question de la peinture. Prenant les peintres en exemple afin de mieux décrire l'étrange « paradoxe de la vision » qui le préoccupe, celui-ci commente, plus spécialement, l'acuité particulière qu'auraient ces professionnels de l'image envers tout ce qui concerne les « risques du voir ». « Voir est dévorant », rappelons-nous, et les peintres sont bien, pour le moine, ceux qui « savent le danger ». Même que souvent, dans leurs œuvres, « ils jouent avec ce feu » (Certeau 1987 : 316), dit-il. Ainsi, à en suivre ce raisonnement, l'art de la peinture deviendrait alors parfois, dans ses plus hauts sommets, une forme de représentation de ces « dangers », une sorte d'avertissement face à ceux-ci ou du moins, pouvons-nous penser, l'indice premier de leur existence pour le spectateur. Poursuivant, le moine indique aussi, au passage, que parmi les peintres, certains deviennent même quelquefois, par la force du métier : « captifs de la passion de voir : ils livrent [alors] les choses à la lumière et ils les perdent, naufragées dans la visibilité » (Certeau 1987 : 316). Voilà un comportement qui n'est pas sans rappeler, bien sûr, celui des artistes-cinéastes que nous venons de présenter. Eux qui, dans leur art, à la façon de certains peintres donc, livrent aussi l'image à la lumière et la font, pour cette même raison, échouer hors des limites du visible. Peintres et cinéastes jongleraient-ils alors, ici, avec les mêmes méthodes, voire les mêmes préoccupations? Aussi, faut-il alors se demander si ceux-ci partagent, en outre, la même *acuité* dont parle le moine, face aux risques qu'implique le « voir ». Suivant cette hypothèse, si donc les peintres, dans le texte de Certeau, représentent une classe de prophètes capables de discourir sur les « risques du voir », il faudrait alors admettre que, de la même façon, les artistes que nous avons présentés contribuent eux aussi, avec des moyens tout autres, à révéler cette forme de danger et de perte qui habite la vision. Qu'eux aussi, littéralement, *mettent en lumière*, dans leur art, le

« paradoxe de la vision » que nous avons décrit. Affirmation qui, de notre point de vue, semble tout à fait logique et défendable. Enfin, à une nuance près. Car si, du point de vue de Certeau, les peintres traitent parfois dans leurs tableaux du problème la vision dans son aspect le plus général, nous croyons de notre côté que les artistes contemporains cités, en plus de cela, font aussi état dans leurs œuvres des dangers spécifiquement rattachés au *dispositif de vision qu'est le cinéma*. Ainsi, si comme nous l'avons vu, dans toute forme de vision persiste la menace d'une perte ou d'une disparition, il se pourrait bien que l'un des « objectifs » de ces œuvres soit finalement de souligner dans l'image cinématographique, la présence d'une menace similaire. Il se pourrait bien, autrement dit, que dans l'image de cinéma, se loge une sorte d'inquiétude fondamentale, une menace de disparition, et que le travail de ces artistes, aussi différent soit-il, tende à chaque fois, consciemment ou non, à la pointer du doigt. Didi-Huberman a déjà dit que « savoir regarder une image, ce serait, en quelque sorte, se rendre capable de discerner là où elle brûle, là où son éventuelle beauté réserve la place d'un "signe secret", d'une crise non apaisée, d'un symptôme » (Didi-Huberman 2006 : 33). Voilà exactement, selon nous, ce qu'ont su faire les artistes-cinéastes une fois placés devant l'image cinématographique. C'est-à-dire qu'ils ont su regarder en elle son « signe secret », sa nature inavouée, exactement là où se fissure l'identité qu'on lui connaît. Ils ont su, autrement dit, exhiber dans leurs œuvres l'indice d'une faille, le symptôme d'un problème qui complexifie sa nature souvent « positive ». Ils ont, pour cela, révélé son abîme, sa part de négativité, d'ombre et de néant, et fait jaillir le fantôme de sa destruction, qui hante nécessairement sa constitution. C'est au final le spectre de la *ruine*, lui qui jamais ne quitte l'image de cinéma, que nous voyons se déployer dans ces œuvres misant sur l'absence et le reste. Car l'image de cinéma est quelque chose de si fragile, de si instable, matériellement et esthétiquement, que sa perte n'est jamais, finalement, bien loin de sa fabrication. La métaphore de la ruine est peut-être alors celle qui la définit le mieux, dans toute sa fragilité.

Ainsi, un paradoxe refait encore une fois surface. Car si ces œuvres présentées, donc, abolissent le message essentiel du cinéma (l'image), elles ne font pourtant pas moins que de lui proposer un nouvel horizon médiatique. En allant, autrement dit, gruger

le cœur du média, les artistes ci-nommés semblent, en effet, bâtir une nouvelle interprétation de celui-ci. Une interprétation qui aurait rapport, *a priori*, avec son indissociable faculté d'*évidement* et d'*autodestruction*, s'étant jusqu'ici silencieusement logée en lui. C'est pourquoi nous croyons que ces œuvres, plus que de simples gestes iconoclastes, et au-delà des critiques institutionnelles qu'elles ont pu représenter, surtout dans les années 1970, sont aussi des gestes d'archéologie. Une archéologie qui, en soustrayant l'image du cinéma comme l'on soustrait la terre d'un périmètre de recherche, a fini par trouver, révéler quelque chose en lui : c'est-à-dire une de ses caractéristiques définitionnelles, une valeur ontologique, qui est peut-être sa plus ancienne, que nous nommerons ici *la ruine*. Par un processus de démontage du média s'est enclenché, autrement dit, un remontage de celui-ci. Ces œuvres, en soustrayant le visible et en ne donnant rien à voir, ont donc par le fait même, ouvert le cinéma à un « nouveau » registre de sa médialité. C'est-à-dire, plus précisément, à une *ontologie de la ruine*.

Mais de quoi parlons-nous au juste lorsqu'il s'agit des rapports entre ruine et cinéma? Et à quoi, plus spécifiquement, réfère cette « ontologie de la ruine » que nous avons désignée? Précisons d'entrée de jeu que cette idée n'est pas neuve et qu'elle a, ainsi, déjà fait l'objet de quelques études. Cependant, peu nombreux sont les théoriciens à l'avoir abordé de front, ce qui limitera notre présentation à quelques noms importants. Pour commencer, revenons d'abord à Roland Barthes, notre personnage du premier chapitre. Lui qui, dans son célèbre essai *La Chambre Claire*, comparait déjà, en 1980, la photographie à un organisme vivant. Un organisme qui, conséquemment, serait donc limité dans le temps et qui, comme tout autre organisme : « *naît* à même les grains d'argent qui germent [...] *s'épanouit* un moment, puis *vieillit* » (Barthes 1980 : 145; nous soulignons), pour finalement pâlir, s'éteindre, mourir. C'est une très juste comparaison temporelle, voire même « biologique », que fait là l'auteur, puisqu'en effet, il est désormais reconnu scientifiquement que la durée de vie moyenne d'une pellicule cinématographique ne dépasse que de peu celle d'organismes vivants, dont celle, notamment, de l'humain. Dans cette optique, l'appareil de cinéma qui, à ses débuts, avait été considéré comme une invention capable d'immortaliser la vie des hommes et des choses – faculté qu'André Bazin avait qualifiée de momification des éléments dans la

durée, de « momie du changement » – se présente alors plus, selon André Habib, « comme un corps soumis aux contingences du temps et de la corruption » (2006b : 125; nous traduisons). Un *corps* soumis au temps qui n'a donc rien à voir, ni avec l'éternité de ce qu'il filme, ni avec l'immuabilité de sa propre constitution. Paolo Cherchi Usai, actuel directeur de la *National Film and Sound Archive* en Australie, connaît bien ce problème lui aussi. Son expérience professionnelle en préservation et en restauration du film lui a, au fil des ans, bien montré les difficultés que pose le caractère éphémère des matériaux cinématographiques. Dans son ouvrage polémique conçu sous forme d'aphorismes, *The Death of cinéma*, il se sert d'ailleurs de cette caractéristique physique du média pour en théoriser l'historicité. Dans ce livre, la périssabilité des matériaux du cinéma est, autrement dit, utilisée comme axiome principal du concept d'« histoire du cinéma ». Elle en est, si l'on veut, la condition de légitimité. Pour l'auteur, c'est donc cette tendance à la disparition et à la désuétude qui donne au média une historicité, c'est son *cheminement vers la ruine* qui l'inscrit, de fait, dans un processus d'histoire. Ainsi, pour donner un exemple, si l'image filmique ne se détériorait pas, et si elle restait à jamais identique, il ne pourrait, selon Usai, y avoir « d'histoire du cinéma ». En opposition à cela, les images numériques, que l'auteur considère, quant à elles, comme des choses immuables et indestructibles, se situeraient alors hors de l'histoire⁴³, selon le même raisonnement. Ce qui distingue ensuite l'identité du cinéma par rapport à celle de ces nouvelles technologies, c'est donc bel et bien, de façon générale, cette propension à la destruction, voire à l'autodestruction que le média porte en lui. « Cinema is the art of moving image destruction⁴⁴ », inscrit Usai en première ligne de son livre, comme pour faire de cet déclaration, l'objet central de sa réflexion. Et en assumant cette idée de front, l'auteur la place aussi, pour ainsi dire, au centre d'une vraie métaphysique du cinéma. Une métaphysique qui, par définition, outrepassé le simple aspect matériel du problème. Car l'idée de la destruction devient ici, un véritable *axis mundi* médiatique, un attribut ontologique par excellence du cinéma. La ruine de l'image, pour Usai, est, de fait, ce qui fonde l'historicité même du média et, par conséquent, sa place dans l'*être*, son droit à

⁴³ Usai écrit en effet : « By definition, such images can have no history » (Cherchi Usai 2001 : 41).

⁴⁴ « Le cinéma est l'art de la destruction de l'image en mouvement » (nous traduisons).

l'existence. D'où l'expression d'une certaine « ontologie de la ruine » que nous essayons, ici, d'expliquer.

Maintenant, bien que cette affirmation plutôt radicale gagnerait, il est sûr, à être nuancée, il n'en reste pas moins qu'Usai touche là, laconiquement, à un aspect esthétique fondamental du cinéma. Aussi, l'auteur contribue de cette façon, aux côtés d'un groupe d'autres penseurs, à l'édification d'une réflexion portant sur les rapports entre ruine et cinéma qui, depuis le début des années 2000, ne cesse de se développer. Georges Didi-Huberman que nous avons déjà abondamment cité, a déjà dit, parlant de la pellicule cinématographique : « il est extraordinaire que des hommes aient confié tant d'images, tant d'affects, tant de constructions, tant de beautés à un support si proche, ontologiquement, de sa propre ruine » (Didi-Huberman 2001b : 13). Rappelant au passage que le mot « pellicule » découle en fait du mot latin *pellis*, qui signifie « petite peau », le philosophe insiste aussi sur le lien étymologique qui lierait le support de l'image cinématographique à sa fragilité. Car cette « petite peau » est celle par exemple, dit-il : « d'un fruit, qu'on jettera en premier et qui pourrira en premier. [Ou celle encore] qui se forme à la surface d'un liquide. L'indice d'une décomposition déjà en cours » (Didi-Huberman 2001b :13). Eduardo Cadava a quant à lui mentionné dans son article « *Lapsus imaginis* : The image in ruins » : « simultanément construite et effacée, chaque image est une ruine » (Cadava 2001 : 43; nous traduisons). Sans vouloir ici nous attarder à l'immense portée philosophique d'une telle affirmation, notons seulement que celle-ci devient particulièrement probante lorsqu'il s'agit du cinéma. Puisque dans ce média, l'image se voit constamment prise dans le flux du défilement. Aussitôt apparue, celle-ci, un vingt-quatrième de seconde plus tard, disparaît et s'efface dans l'envolée du mouvement rotatif de la projection. Ce qui veut dire qu'au final, si l'on considère que la durée de vie moyenne d'une copie de film est d'environ trois cents projections, une seule image (un seul photogramme) de cette même copie n'aura été perceptible qu'environ douze secondes et demie. L'image de cinéma n'est alors qu'un instant, quasi imperceptible, déjà hanté par sa disparition. Une présence toujours déjà traversée par l'absence. Un jet de lumière toujours menacé par l'obscurité. Mais c'est peut-être finalement André Habib, chercheur et professeur au département d'études

cinématographiques de l'Université de Montréal, qui a le mieux fait état des relations entre ruines et cinéma. Habib est certainement de ceux s'étant le plus intéressé au « sens de la perte » qui habite le cinéma et son histoire, tel que nous le décrivions plus haut, ainsi qu'à la « mélancolie des ruines » qui lui est liée, écrit-il (Habib 2008 : 309). Aussi est-ce pour cette raison que nous nous sommes ici principalement inspirés de ses recherches afin de développer notre propre argumentaire. Pour le chercheur, la ruine représente la métaphore par excellence du cinéma sur le plan de la temporalité. La ruine, dit-il, est ce qui « exacerbe ce lien mélancolique, quasi ontologique, qui nous attache au temps et à la mémoire du cinéma » (Habib 2011 : 4^e de couverture). Selon Habib, c'est donc la temporalité paradoxale de la ruine « qui nous place au plus près de la spécificité du temps du cinéma » (Habib 2008 : 157). Car le cinéma, comme la ruine, installe toujours ce qu'il présente entre deux statuts : « présence d'une absence, insaisissable trop tard, toujours-déjà passé, en train de disparaître » (Habib 2011 : 09), etc. Elle et lui, chacun à leur façon, sont donc « affaire de temps, de temps décomposés, écartelés, que l'imagination "remonte" » (Habib 2011 : 12). Ainsi, le statut médian de la ruine – toujours prise entre deux mouvements du temps et de l'espace – serait aussi celui de l'image cinématographique. Une image toujours mise au bord de la perte, serions-nous tentés d'écrire. D'autre part, si le cinéma implante donc toujours un certain « temps de la ruine » dans ses images, Habib envisage aussi l'existence d'un lien caractéristique entre ce temps *dans* l'image, et le temps *de* l'image, comme réalité matérielle. Une connexion aurait effectivement cours, pour reprendre les termes du chercheur, entre la « matière-temps » de l'image, prélevée sur le réel, et le « temps-matière » du support de l'image, « qui constitue sa matérialité temporelle » (Habib 2008 : 155). Car le support, indique Habib (2008 : 156), « n'est pas indifférent à ce qu'il supporte ». « "Le support est ce dans quoi l'image *a pris*" », et ce, donc, à quoi celle-ci « transmet » ses déterminants, rappelle l'auteur en citant Didi-Huberman (2001b, cité par Habib 2008 : 156). Ce qui voudrait dire que la temporalité contenue dans l'image de cinéma, celle de la ruine par exemple, ne concerne pas seulement l'image elle-même, comme forme de représentation, mais aussi la matérialité de son support. Un fait qui, comme nous l'avons vu, se manifeste, notamment, dans la constitution physico-chimique particulière de la pellicule, qui la rend vulnérable face à l'égrainement du temps. Voilà certainement quelques

raisons pour lesquelles le cinéma, chez Habib, est essentiellement considéré comme une « machine à produire de la ruine » (Habib 2008 : 156). Le cinéma, dirons-nous après lui, est effectivement une machine qui, bien qu'elle soit programmée pour produire et accumuler de la « vision », est pourtant constamment traversée par les concepts de *perte*, de *ruine* et de *disparition* du visible et de la matérialité.

Avant de conclure, il semble finalement important de souligner, aussi, l'aspect historique de ces questions. Quelle place occupe, en effet, cette « ontologie de la ruine » dans le panorama général des théories cinématographiques? Et quelle est la différence, s'il y en a une, entre les œuvres qui ont évidé le cinéma durant des années 1960 et celles qui le font encore aujourd'hui? L'article de Jonathan Walley, intitulé « The Material of Film and the Idea of Cinema », offre, à cet égard, un bon cadre de réflexion. Dans cet article, Walley s'intéresse à des œuvres produites dans les années 1960 et 1970 semblables à celles que nous avons vues plus haut. Des œuvres, donc, qui, bien qu'elles restent associées au cinéma, font pourtant disparaître, d'une façon ou d'une autre, les pièces, les matériaux et les images de son dispositif. Pour cette raison même, écrit l'auteur, ces œuvres, à l'époque où elles furent présentées, se seraient opposées à la *conception essentialiste* dominante du cinéma, qui rattachait alors toute son identité médiatique à sa *matérialité*. En faisant donc disparaître, petit à petit, le corps du média, ces œuvres, précise Walley, auraient ainsi développé « un essentialisme différent, situant l'essence du cinéma ailleurs [que dans sa matérialité] » (Walley 2003 : 18 ; nous traduisons). Pour clarifier cette affirmation, l'auteur se penche aussi du côté de la théorie du cinéma. Dans l'ensemble des théories cinématographiques, il existe, dit Walley, une contre-tradition équivalente à celle que l'on retrouve dans la pratique des arts. « Il est important, écrit-il, de reconnaître qu'en opposition à la longue tradition théorique qui situe l'essence du cinéma dans les matériaux du film, il existe une contre-tradition qui a recherché cette essence dans des phénomènes plus éphémères » (Walley 2003 : 22 ; nous traduisons). Donnant, à cet effet, les exemples de Sergei Eisenstein qui, d'une part, plaçait *l'idée du montage* au cœur de sa théorie du cinéma, et celui d'André Bazin qui, d'autre part, considérait le film – tel qu'on le connaît – comme une simple « étape matérielle » vers la concrétisation idéaliste d'un *cinéma total*, Walley vient à conclure

qu'il existerait, de fait, une *conception historique* du cinéma, différente de sa *conception essentialiste* dominante. Une conception qui ne lierait donc plus l'identité du cinéma à ses simples matériaux physiques, mais bien, plutôt, aux idées et concepts qui le traversent et qui, historiquement, lui permettent d'adopter différentes formes, sans le contraindre à une matérialité précise. Le cinéma, plus qu'un appareil physique, représenterait alors une sorte de « terre des possibles », évoluant au gré des concepts qui l'habitent. « L'ontologie de la ruine » dont nous venons juste de discuter, participe, selon nous, à cette *conception historique* du média. Car, tout comme chez Eisenstein et Bazin, elle place au cœur de l'identité du média, non pas un matériau, ni un dispositif, mais bien un concept, une idée : la ruine. Par la même occasion, cette « ontologie », puisqu'elle ne prescrit aucune apparence particulière au cinéma, lui permet conséquemment d'adopter toute sorte de configurations matérielles et/ou immatérielles, souvent complètement contraires à celle de sa forme instituée; qu'il s'agisse, comme nous l'avons vu, de film sans image, de tournage sans pellicule ou de projection sans écran, etc. D'un autre côté, si les artistes et les théoriciens s'intéressent aujourd'hui davantage à la fragilité (la ruine) du support cinématographique, plutôt qu'à son iconicité, comme ce fut longtemps le cas, c'est probablement aussi, croyons-nous, en raison de l'apparition somme toute récente des technologies numériques. Le glissement général de l'occident vers l'ère de l'informatique, on le sait, rendit obsolète tout un pan des technologies dites analogiques, à l'intérieur duquel, bien sûr, s'inscrit le cinéma argentique. Conséquemment, comme l'a souligné David Rodowick dans son livre *The Virtual Life of Film*, cette lente désuétude des matériaux filmiques nous contraint aujourd'hui à nous demander, non plus seulement « ce qu'est le cinéma », mais aussi, et peut-être surtout, « ce qu'il fut » et « ce qu'il deviendra ». Les œuvres visuelles qui, depuis quinze ans, évaluent le cinéma de son image, s'inscrivent, selon nous, dans ce questionnement. Ce qui les différencie par ailleurs des œuvres des années 1960 et 1970 qui, elles, ont été produites dans un tout autre contexte technologique. Ainsi, tournées vers le passé ou le futur, ces œuvres contemporaines témoignent, croyons-nous, de ce choc des paradigmes. Qu'elles soient de nature nostalgique ou prospective, qu'elles fassent l'archéologie du cinéma ou qu'elles en annoncent la fin, elles portent presque toujours, en elles, une réflexion sur l'histoire et sur le devenir du média. De son volet théorique à son volet pratique, « l'ontologie de la ruine

» qui s'élabore aujourd'hui autour du cinéma, détient donc une place particulière dans l'histoire du média. Elle arrive, en fait, à un moment où les récents développements technologiques – l'arrivée du numérique – force les penseurs du média à remettre une nouvelle fois en cause sa *conception essentialiste*, et à le lier, peut-être plus fortement que jamais, à la *conception historique* qui, selon Walley, l'accompagne depuis ses premières années d'existence. Peut-être est-ce finalement pour cette raison que la ruine, comme schème de pensée historique du cinéma, est aujourd'hui si fréquemment liée à sa définition.

2.4 Conclusion / Vers un cinéma immatériel

En traversant les textes de Michel de Certeau et de Georges Didi-Huberman, nous avons vu que les considérations envers ce que l'on nomme la « vision » sont loin d'être données pour acquises. Dans cette « vision », que nous avons tendance à interpréter comme « positive », se logeraient plutôt, disent les philosophes, des formes d'inquiétude, des formes de négation et de perte qui soulèvent tour à tour des paradoxes et des dialectiques d'ordre phénoménologique. Nous avons ensuite vu que, depuis la fin des années 1960, certains artistes visuels ont justement, consciemment ou non, su allier ces « théories du voir » au cas spécifique du cinéma, une *machine de vision* se prêtant bien au jeu. En observant que les œuvres de ces artistes travaillaient, en général, sur l'abolition radicale de l'image cinématographique et, par le fait même, sur l'*évidement* du message premier du dispositif de cinéma, nous avons argumenté que celles-ci révélaient, en outre, un caractère « ontologique » ou du moins fondamental du média : soit, sa propension à la destruction, son penchant vers la ruine. Mais la ruine du cinéma, comme processus de destruction de l'image et de dématérialisation du média, ne s'arrête pas là. Car si dans les œuvres que nous avons vues jusqu'à maintenant, les artistes soustrayaient tantôt l'image de la pellicule (Paik), tantôt la pellicule du projecteur (Lamelas) ou tantôt la projection de la séance de cinéma (Lawler), il existe encore d'autres œuvres qui, bien qu'elles n'incorporent plus aucun outil typiquement cinématographique, ne portent pas moins en elles la trace *du cinématographique*, comme nous l'avons vu au premier chapitre. Aussi, certaines de ces œuvres peuvent justement être décrites comme immatérielles, c'est-à-

dire comme des œuvres qui n'emploient plus aucun matériau tangible ou palpable et qui misent plutôt sur l'exploration d'éléments éthérés tels la lumière, la fumée, la vapeur, l'air et l'espace. Ce type d'œuvres, à cause de cette perte supplémentaire, engendre donc, à notre avis, un pas de plus dans le filon esthétique que nous venons de décrire. Ce filon qui vise, rappelons-le, à *évider* le cinéma de son contenu, qu'il s'agisse de ses images ou de ses matériaux. Ainsi, ces œuvres sont peut-être même, croyons-nous, la manifestation la plus radicale d'un cinéma compris comme ruine, comme absence et comme perte. Outre cela, elles semblent aussi représenter, pour cette raison, une sorte d'apogée de l'éclatement médiatique du cinéma, tel que nous l'avons décrit précédemment. Car ces œuvres, qui sont presque toujours des installations, se situent en effet sur la toute dernière frontière du cinéma, sur sa plus mince condition d'apparition. Elles sont comme les dernières pierres taillées jonchant le site de cet ancien fort qu'était la salle obscure. Armés comme des archéologues, nous essaierons de voir, dans la dernière section de notre texte, ce qui, dans ces œuvres immatérielles, persiste du cinématographique. Et pour ce faire, nous nous intéresserons au travail d'un artiste exemplaire, nommé Olafur Eliasson.

Chapitre troisième

Olafur Eliasson

« L'espace est un doute [...] L'espace fond
comme le sable coule entre les doigts »

- Georges Perec, *Espèces d'espaces*

3.1 Olafur Eliasson

Olafur Eliasson est un artiste visuel danois, de descendance islandaise, né à Copenhague en 1967. Après ses études au Royal Danish Academy of Fine Arts, il s'installe à Berlin et fonde en 1995, d'abord seul, puis aidé de deux ou trois assistants, le Studio Olafur Eliasson. Ce laboratoire, destiné à l'étude expérimentale de l'espace et du temps, compte aujourd'hui parmi les lieux les plus importants de la création contemporaine. L'équipe qui y travaille, désormais composée d'environ trente-cinq employés parmi lesquels figurent, notamment, des électriciens, des forgerons, des menuisiers, des ébénistes, des mathématiciens et d'autres artistes et artisans de tous genres, représente, il va sans dire, un cas rare et exemplaire d'organisation collective dans le panorama de l'art actuel. La production d'Eliasson et de ses collaborateurs connaît aussi, pour cette raison, un immense succès international. Après une présence remarquée à la cinquantième *Biennale de Venise* en 2003, et l'immense succès, plus tard cette même année, de l'œuvre *The Weather Project* installée dans le Turbine Hall du musée Tate Modern à Londres, le travail de cette équipe fut notamment présenté à Tokyo, Beijing, Sydney, Istanbul, São Paulo, New York, San Francisco et un peu partout en Europe. Quelques collaborations faites sous l'invitation de grandes compagnies comme BMW et Louis Vuitton aidèrent aussi, plus récemment, à confirmer la qualité et l'innovation de la production de ce groupe.

Les œuvres d'Olafur Eliasson sont, la plupart du temps, de nature installative ou architecturale, et tendent, le plus souvent, à prendre des allures monumentales. Elles visent par ailleurs, principalement, à réfléchir les rapports complexes qu'entretiennent

l'humain, les objets, l'espace et le temps. Par la construction d'environnements immersifs, de sculptures interactives ou de bâtiments à la géométrie peu orthodoxe, le travail d'Olafur Eliasson explore plus précisément, écrit Pamela M. Lee : « les façons par lesquelles la rencontre entre un sujet et son environnement peut inciter à réfléchir sur la nature de la perception elle-même » (Lee 2007 : 34 ; nous traduisons). De fait, pour Eliasson, il est central de réussir à créer des situations dans lesquelles le spectateur se met à penser sa propre condition de regardeur. Sa démarche, qui s'inspire largement, en ce sens, de celles des artistes sud-californiens des années 1960 et 1970 tels que Robert Irwin, Maria Nordman et James Turrell, place donc le spectateur – et toute la palette de ses sens – au centre du fonctionnement de l'œuvre. L'œuvre, sans spectateur, ne peut avoir lieu selon Eliasson. Car c'est avant tout par lui que se construisent à la fois le temps et la spatialité de celle-là. « I try to make the spectator the exhibited part [of the artwork] », « I think my medium is people⁴⁵ » a déjà affirmé l'artiste dans une entrevue qu'il accordait à l'historien de l'art Hans Ulrich Obrist (2008 : 29, 41); dévoilant ainsi toute l'importance de cette notion dans son travail. L'utilisation récurrente, dans ses installations, de matériaux naturels comme la lumière, l'eau, l'air, le roc, le lichen, la glace et le brouillard, eux-mêmes souvent jumelés à des dispositifs technologiques simples (mais d'une grande précision), sert en général à atteindre cette forme d'art participatif. Car en magnifiant, par exemple, le comportement des vibrations de l'eau ou de la lumière, en exacerbant les sensations tactiles produites par le vent ou la glace, ou en accentuant l'effet de désorientation que peut produire un épais brouillard, Eliasson force, en effet, le visiteur de ses œuvres – ou l'« usager » comme il se complaît à l'appeler⁴⁶ – à questionner la situation dans laquelle il se trouve. Que vois-je ici? Comment le vois-je? Et de quelle façon mes déplacements transforment-ils la situation dans laquelle je me trouve? Voilà autant de questions qu'incitent à poser les phénomènes perçus dans les environnements que construit et conçoit cet artiste.

⁴⁵ « J'essaie de faire du spectateur, la partie exposée [de l'œuvre d'art] », « Je pense que mon médium correspond aux gens » (nous traduisons).

⁴⁶ Olafur Eliasson écrit: « the visitors – or users, another word I use to draw attention to the activity of the viewer » / « le visiteur – ou l'usager, un autre mot que j'utilise pour porter l'attention sur l'activité du regardeur » (Eliasson 2007 : 01 ; nous traduisons).

En outre, le cinéma n'est pas non plus étranger au corpus d'Eliasson. En tant que média oculocentriste, illusionniste, et dont le matériau premier est la lumière, le cinéma a, en effet, significativement inspiré la production de l'artiste. Depuis quelques années, l'équipe de son studio a, par exemple, travaillé sur maintes versions d'un film dont le sujet principal est le phénomène de persistance rétinienne; une autre façon, bien sûr, d'impliquer le corps du spectateur dans le fonctionnement de l'œuvre. Ce film, présentant une succession plus ou moins lente de formes géométriques colorées viserait, par exemple, à créer une narration purement visuelle fondée sur la complémentarité entre une image préalablement imprégnée sur la rétine du spectateur et celle d'une forme actuellement perçue par celui-ci. Les deux images, se combinant ainsi sur l'œil humain, tendraient, dit Eliasson, à « transformer le regardeur en projecteur » (Eliasson 2006 : en ligne ; nous traduisons) et à lui faire prendre conscience des phénomènes lumineux émanant de son propre corps. Dans un autre ordre d'idée, une série d'installations reprenant à grande échelle le modèle de la *camera obscura*⁴⁷, ou la présentation récurrente de dispositifs inspirés des spectacles d'ombres projetées⁴⁸, témoignent aussi, croyons-nous, de cet intérêt que porte l'artiste aux technologies cinématographiques et pré-cinématographiques. Ailleurs encore, la présence dans ses œuvres de nombreux écrans, adoptant toutes sortes de formes et de dimensions, ou l'utilisation fréquente de projecteurs électriques (« spotlights ») incarnent aussi, à notre avis, nombre d'allusions faites à l'appareillage technique que l'on retrouve à la fois dans les salles de cinéma et sur les plateaux de tournage. Autant de références directes et indirectes donc, évoquant consciemment ou non les caractéristiques techniques, esthétiques et institutionnelles du cinéma, comme nous l'avons déjà vu⁴⁹.

Toutefois, même si le cinéma fait partie intégrante du travail artistique d'Eliasson, il serait erroné, pensons-nous, d'affirmer qu'il y joue, pour autant, un rôle de premier

⁴⁷ Entre 1999 et 2006, Olafur Eliasson réalisa, par exemple, cinq œuvres de ce genre : *360° camera obscura* (1999), *Camera obscura* (1999), *Camera obscura for the sky* (2003), *Camera obscura für die Donau* (2004) et *Kaleidoscope with camera obscura* (2006)

⁴⁸ Voir, notamment, les œuvres : *Triple ripple* (2004), *The uncertain museum* (2004) et *Multiple shadow house* (2010)

⁴⁹ Revoir, au besoin, la section dédiée aux trois lignes définitionnelles du mot « cinématographique », selon Olivier Asselin, au premier chapitre.

ordre. En effet, la plupart des œuvres que développe l'artiste danois semblent plutôt, d'entrée de jeu, détenir des affinités avec d'autres disciplines, telles l'écologie, l'architecture ou l'aménagement du paysage. Le cinéma, s'il se manifeste dans l'une de ses œuvres, n'y apparaît donc, souvent, qu'à titre de couche d'information secondaire. Pour cette raison, plusieurs des projets d'Eliasson entretiennent avec l'univers cinématographique, une relation ambiguë, incertaine, inassumée ; comme s'il ne s'agissait pas, dans ces cas, de l'évoquer officiellement, mais où celui-ci surgissait malgré tout, presque sournoisement. Même des œuvres très minimales, ne semblant rien récupérer du cinéma préalablement, semblent alors être enclines à développer, d'une façon ou d'une autre, un rapport ténu mais réel avec ce média. Ce lien particulier au septième art est d'ailleurs, croyons-nous, spécialement manifeste dans l'une des récentes installations de l'artiste, intitulée *Din Blinde Passager* (2010). Une œuvre que nous aimerions, ici, analyser et que nous avons sélectionnée pour son caractère justement médian; c'est-à-dire ne pouvant pas être considérée ni comme purement a-cinématographique, ni comme foncièrement liée au cinéma. Cette analyse devrait, certes, nous aider à démontrer, une fois de plus, que le cinéma est aujourd'hui capable de se manifester dans les plus infimes et insoupçonnés retranchements de la matière, sinon parfois même, dans le cas qui va suivre, dans les plus infimes replis de l'immatérialité.

3.2 *Din Blinde Passager*

L'installation *Din Blinde Passager* fut présentée au cours de l'année 2010 au Arken Museum of Modern Art, dans la ville d'Ishøj au Danemark. Cette œuvre prenait sommairement la forme d'un tunnel rectangulaire long de 90 mètres, construit en bois contreplaqué, à l'intérieur duquel était diffusé, en continu, un épais brouillard synthétique.

[image supprimée]

Olafur Eliasson
Din Blinde Passager (2010)
 Installation lumineuse (extérieur)
 © Studio Olafur Eliasson

Face à cette structure longiligne, semblable à un long corridor, le spectateur était alors invité à entrer par l'une des portes situées aux deux extrémités, pour ensuite parcourir, d'un bout à l'autre, son entière superficie. À l'intérieur, un parcours en ligne droite composé de différentes zones lumineuses et colorées, construites à l'aide de puissants projecteurs électriques, attendait le visiteur. Ces zones, fonctionnant comme les multiples divisions d'un même continuum spatial, se succédaient les unes aux autres en passant, par exemple, du blanc au vert, du vert au rouge, puis du rouge au bleu, etc. Dans l'opaque brouillard occupant l'espace, la visibilité du spectateur était par ailleurs réduite à une distance de seulement un mètre et demi, favorisant ainsi, chez lui, une forte sensation de désorientation, et l'incitant, de la même façon, à user d'autres sens que la vue pour s'orienter. De fait, une fois au centre du tunnel, il s'avérait très difficile, voire même impossible de jauger exactement des dimensions de la structure et, conséquemment, de déterminer avec certitude son propre positionnement envers elle; d'où l'origine apparente du titre de l'œuvre, *Din Blinde Passager*, que nous pourrions traduire en français par « Votre passager aveugle ». Cette forme d'« aveuglement » n'est, en outre, pas sans rappeler le paradoxe de la vision que nous avons déjà expliqué plus haut, dans notre analyse de la parabole de Michel de Certeau. Car si les visiteurs de l'œuvre d'Eliasson, une fois passés par la porte d'entrée du tunnel, étaient « aveuglés » par le brouillard, c'était peut-être, là comme dans la fable, afin de mieux les inviter à *fermer les yeux pour*

voir. Autrement dit, afin de mieux les inviter à « perdre momentanément la vue » pour que s'ouvre à eux une sensation (ou une vision) différente de leur corps et de leur environnement. On a souvent dit du travail d'Eliasson qu'il favorise, de cette façon, une relation dite *haptique*⁵⁰, plutôt que simplement *optique*, entre le corps du spectateur et les phénomènes visuels auxquels il est soumis. Une relation tenant donc, d'une

[image supprimée]

Olafur Eliasson
Din Blinde Passager (2010)
 Installation lumineuse (intérieur)
 © Studio Olafur Eliasson

⁵⁰ Du grec ἅπτομαι (haptomai) qui signifie « je touche ».

part, plus du « toucher » que de la simple « vue à distance », et amenant, d'autre part, à affiner la proprioception du spectateur. Pour le reste, comme l'ont d'ailleurs souligné les organisateurs de l'exposition, l'expérience du tunnel de *Din Blinde Passager* tendait aussi à redéfinir les attentes que nous avons, habituellement, vis-à-vis l'œuvre d'art et le musée. Car elle poussait à reconsidérer ce qu'est le simple acte de regarder un objet d'art, ou plus largement, le simple acte de regarder quelque chose. Par exemple, la couleur. Cette chose aussi évanescence et « abstraite » qu'est la couleur et qui, ici, se « matérialise » autour des visiteurs, qui prend corps d'une certaine manière, tout en laissant celui ou celle qui la contemple baigner en elle, de manière intangible. Que devient-elle alors? Un objet? Un espace? Un environnement? Un milieu? Quoi qu'il en soit, il est sûr que l'installation *Din Blinde Passager* réussissait à placer chacune des personnes qui l'expérimentaient au cœur d'une situation qui, pour le moins qu'on puisse dire, était peu familière et conséquemment propice à la réévaluation des acquis du corps humain face à l'espace-temps qu'il occupe.

Par ailleurs, malgré son apparente innovation, *Din Blinde Passager* ne fait pas non plus figure d'exception. Et ce, ni dans la pratique d'Olafur Eliasson lui-même, ni dans le plus vaste panorama de l'art contemporain. Au contraire, cette œuvre s'insère plutôt dans ce que nous pourrions aujourd'hui qualifier de véritable tendance. Une tendance qui, de plus en plus, tend à s'affirmer dans le champ des arts visuels et qui consiste, croyons-nous, à ériger des espaces destinés à désorienter leurs occupants, à l'aide d'une présence accrue de vapeur, de brouillard ou de fumée synthétique dans l'air. Ces espaces, bien qu'ils correspondent la plupart du temps à des pièces ou à des cubicules fermés et prévus à cet effet, sont aussi parfois des lieux extérieurs délimités, comme une portion de parc, ou même, à plus grande échelle, des édifices entiers. L'origine de cette tendance remonte probablement aux premières *Fog sculptures*, produites dans les années 1970 par l'artiste japonaise Fujiko Nakaya, qui s'inspirait alors d'anciennes traditions picturales orientales selon lesquelles le brouillard et les nuées jouent un rôle prédominant à la fois dans la composition et dans la signification de l'image⁵¹. À la même époque, les artistes

⁵¹ À ce propos, nous renvoyons le lecteur au livre très instructif de François Jullien, intitulé *La grande image n'a pas de forme*, Paris : Seuil, 2002.

minimalistes Robert Morris et Clive Murray-White, avec leurs œuvres *Untitled (Steam)* (1968-69) et *Smokebomb Sculpture* (1971), ont de leur côté, eux aussi, fait valoir les qualités expressives de ce genre de matériaux impalpables. Les quinze dernières années ont, quant à elles, certes été marquées par un regain d'intérêt, chez les artistes, pour les qualités à la fois symboliques, immersives et protéiformes de ces éléments « atmosphériques ». Notamment, dans les pratiques de l'installation. En 1997, Ann Veronica Janssens, artiste belge d'origine anglaise, présentait par exemple l'œuvre *MuHKA*, la toute première de ses « pièces à brouillard », à l'intérieure desquelles les spectateurs naviguent librement entre différentes zones colorées produites par des projecteurs électriques. Un système qui ressemble beaucoup, notons-le, à celui d'Eliasson – tout en le devançant – et qui, depuis quatorze ans déjà, ne cesse de se développer dans la pratique de Janssens⁵². En 2002, la firme d'architectes Diller Scofidio + Renfro

[image supprimée]

Diller Scofidio + Renfro
The Blur Building (2002)
 Pavillon interactif
 © Diller Scofidio + Renfro

présentait quant à elle le *Blur Building*. Une véritable « structure de nuage⁵³ » construite au-dessus d'un lac en Suisse, qui promettait à ses visiteurs d'« augmenter » leur réalité perceptive en les faisant entrer à l'intérieur d'un immeuble entièrement couvert de vapeur d'eau. Manière, donc, de mettre en péril les notions de *fondation* et de *construction* intimement liées à la pratique architecturale. En Angleterre, le

sculpteur Antony Gormley a lui aussi présenté, en 2009, une installation du genre, intitulée *Blind light*. Il s'agissait d'un grand cubicule fait de verre transparent à l'intérieur duquel un épais brouillard blanc accaparait tout l'espace. Les visiteurs, qui pouvaient

⁵² Voir aussi les installations de la même artiste *Who's Afraid of Blue, Red and Yellow* (2001), *Jamaican Colors for Melle Léone* (2003), *Lee 121* (2005) et *Colored Fog Project* (2005), cette dernière ayant été présentée dans un parc.

⁵³ Nous reprenons ici, en français, les termes de l'historien Hubert Damish qui parle, lui, de « cloud structure », (« Effacer l'architecture », en ligne : <http://www.cca.qc.ca/system/items/1941/original/Mellon05-HD.pdf?1241160062>, p.06).

entrer et sortir librement du site, étaient donc, encore une fois, amenés à tester les limites de la sculpture et de l'architecture, mais aussi, pouvons-nous penser, à réfléchir à la question, trop souvent mise à l'écart, de leur habitabilité⁵⁴. Finalement, on compte aussi parmi les œuvres emblématiques de cette tendance, les installations uniquement faites de brouillard et de lumière que conçoit, depuis plusieurs années, l'artiste français Claude Lévêque, la performance immersive *FEED* (2005-2006) de l'autrichien Kurt Hentschläger, qui a circulé un peu partout dans le monde, l'installation *Esd* (2009) de Céleste Boursier-Mougenot, présentée à l'occasion de l'exposition parisienne *La confusion des sens*, puis, dans une démarche peut-être un peu moins radicale, le projet *Cloudscapes* (2010), qui, lui, fut présenté à la 12^e Biennale internationale d'architecture de Venise par la firme d'ingénierie climatique allemande Transsolar et l'architecte japonais Tetsuo Kondo. En outre, Olafur Eliasson a lui-même fait de ce genre d'environnement, une constante dans son travail. L'œuvre *Din Blinde Passenger* arrive en fait après trois autres projets similaires, respectivement intitulés : *Your Atmospheric Color Atlas* (2009), *Your Blind Movement* (2010) et *Feelings Are Facts* (2010)⁵⁵. L'œuvre qui nous intéresse ici se différencie toutefois de ces autres propositions par sa forme de tunnel. Les autres espaces étant habituellement plus vastes, moins cloisonnés, et s'affichant ainsi plus comme des « aires publiques » à arpenter librement, de manière moins dirigée.

Brouillard, tunnel, zones de lumière colorées, qu'ont donc tous à voir ces éléments avec le cinéma? Notre analyse tentera bien sûr de répondre à cette question et se répartira en deux sections s'intéressant aux éléments cinématographiques contenus, d'une part, dans les matériaux et dans l'architecture de l'installation puis, d'autre part, dans l'« approche particulière du réel » qu'elle tend à développer.

⁵⁴ On se souviendra, à cet effet, du *First National Symposium on Habitability*, organisé en 1970 dans la ville de Venice en Californie, auquel participèrent, notamment, plusieurs artistes minimalistes et architectes comme Robert Irwin, Larry Bell et Frank Gehry.

⁵⁵ Ce dernier projet ayant été conçu en collaboration avec l'architecte chinois Ma Yansong.

3.2.1 Le cinéma à l'œuvre : projection, défilement, écran

Se souvenir, ici, des catégories esthétiques qu'employa Philippe-Alain Michaud pour les besoins de son exposition *Le mouvement des images*, en 2006, nous aidera certes à débiter notre analyse. Ces catégories étaient, rappelons-nous : projection, montage défilement et récit. Autant de découpes, donc, du concept de « mouvement cinématographique » qui avaient, dans cette exposition, permis de faire le pont entre le cinéma et les œuvres visuelles présentées. Bien que ces catégories soient, ici, toutes appropriées pour l'analyse de l'installation *Din Blinde Passager*, deux d'entre elles s'avèrent toutefois, croyons nous, particulièrement pertinentes. La première est, bien sûr, la projection. Car, comme nous l'avons dit plus haut, l'installation d'Eliasson ne se fonde, pratiquement, que sur le seul et unique principe de la projection lumineuse. De fait, qu'y a-t-il réellement d'autre à voir et à expérimenter dans ce corridor, que les aspects ludiques et déroutants de la lumière projetée. La lumière qui, comme au cinéma, est ici l'élément central sollicitant toute l'attention du spectateur. L'entière proposition de l'œuvre ne tient donc, apparemment, qu'à ce simple matériau : une lumière diffusée dans l'espace, divisée en zones de couleurs et que le visiteur traverse à son gré. Entre la lumière, l'espace et le corps du spectateur, toute l'œuvre se voit, pour ainsi dire, constituée. Toutefois, une nuance évidente doit être faite entre le type de projection lumineuse que met en scène l'œuvre et celle qu'ordonne habituellement le dispositif institutionnel de cinéma. Car si la lumière d'un film projeté en salle fluctue et varie toujours à partir d'un seul point spatial fixe (le projecteur), celle de l'installation change plutôt en fonction de points multiples, distribués dans l'espace. C'est-à-dire en fonction des différents projecteurs disposés le long du tunnel et qui, tour à tour, projettent une lumière de teinte différente. En d'autres mots, si la « séquence lumineuse » à laquelle est soumis le spectateur au cinéma tient généralement du simple ordre de l'*ocularité*, au sens où l'on regarde normalement une image d'un point fixe, celle de l'installation tient aussi, avant tout, de l'ordre de la *spatialité*, au sens où l'on doit ici parcourir l'espace afin de découvrir la séquence visuelle déterminée par l'artiste. La lumière, ici, ne bouge plus devant moi, c'est moi qui bouge en elle et qui découvre à mon rythme ce qu'elle a à m'offrir : ses variations, ses fluctuations. Jean-Cristophe Royoux, comme nous l'avons

mentionné précédemment, a déjà écrit que l'un des « véritable[s] geste[s] fondateur[s] du cinéma d'exposition » correspond, selon lui, à une sorte de « réversion du mobile dans l'immobile », soit à la création d'un « cinéma de l'immobilité » (Royoux 2000 : 37). Or, cette « réversion » prend ici tout son sens, au niveau de la projection lumineuse. Car la projection *mobile* et *unique* de la salle de cinéma se transforme, dans l'installation, en une projection *immobile*, mais *plurielle*, démultipliée dans l'espace⁵⁶. Ainsi, si cette « réversion du mobile dans l'immobile » prend ici bel et bien forme, elle s'effectue toutefois au profit d'une spatialisation de la source lumineuse, et donc, d'une certaine façon, d'une « spatialisation de l'image », dont l'évolution ne s'appréhende non plus grâce à la mobilité de la lumière elle-même, mais bien grâce à celle du spectateur.

Ce qui nous mène à la seconde catégorie déterminée par Michaud que nous jugeons importante : le défilement. En effet, de l'extérieur comme de l'intérieur, l'aspect longiligne, séquentiel et répétitif du tunnel d'Eliasson peut bel et bien évoquer, croyons-nous, la notion de défilement. En s'attardant quelques instants à l'apparence externe de la structure, il devient par exemple aisé d'entrevoir une vague réminiscence formelle entre celle-ci et la pellicule celluloïd utilisée au cinéma. Car ladite structure, construite en bois contre-plaqué, arbore presque tout d'une telle pellicule : aspect filiforme, couleur foncée, division en sections rectangulaires, répétition égale des sections sur l'axe de la longueur, etc. Cette ressemblance formelle accentue par ailleurs l'impression que la construction, comme le ferait une pellicule dans un projecteur, se « déroule » dans l'espace, et qu'elle « défile » sous nos yeux, d'un bout à l'autre de la pièce. Dans sa construction extérieure même, la structure laisse donc apparaître une sorte de « défilement réduit à l'essentiel » ; c'est-à-dire une répétition structurelle parfaite, presque mécanique, des matériaux de construction utilisés, découpant l'espace à intervalles réguliers. D'un autre côté, à l'intérieur du corridor, c'est plutôt l'alternance des zones de couleurs qui renvoie à l'idée

⁵⁶ Cette affirmation est à comprendre parallèlement au fait qu'une projection lumineuse est, en soi, toujours « mobile », puisqu'il s'agit d'un déplacement de photons. Ce qui s'immobilise, ici, est donc avant tout le scintillement, la palpitation et l'impression de mouvement normalement associés à l'image projetée d'un film ; bien que dans l'installation, les mouvements de la vapeur diffusée devant la lumière puissent aussi, notons-le, recréer ce même genre de phénomènes, mais d'une manière tout à fait différente.

de défilement⁵⁷. De fait, plus le spectateur avance dans la forme, plus les couleurs défilent devant lui, et plus la séquence visuelle de l'œuvre se dévoile à lui. L'idée du défilement apparaît donc, ici, de manière plus progressive qu'à l'extérieur de la structure. Elle ne s'appréhende pas instantanément. Plutôt, elle apparaît petit à petit, au fur et à mesure que le spectateur déambule dans le tunnel. Jusqu'à ce que celui-ci, une fois rendu à l'autre extrémité, garde finalement en tête l'impression d'avoir pénétré tour à tour, des zones de couleur alternées bien définies. Notons aussi que cette impression d'alternance progressive participe, de fait, à la construction d'un certain « récit »; cet autre thème utilisé par Michaud dans la programmation de son exposition. Un récit qui est certes, ici, sans sujet défini, sans intrigue ni dénouement concret et qui est ramené, pour ainsi dire, à

[image supprimée]

Olafur Eliasson
Din Blinde Passager (2010)
 Installation lumineuse (intérieur)
 © Studio Olafur Eliasson

son plus simple élément – nous y reviendrons –, mais qui, tout juste comme l'histoire d'un film est normalement liée au défilement des images, est ici intimement lié au défilement des zones colorées devant le spectateur qui déambule. Cette intrication des notions de défilement et de récit est donc importante, puisqu'elle confère à l'installation d'Eliasson un caractère d'autant plus cinématographique.

Par ailleurs, il faut aussi se demander ce sur quoi est projetée la lumière dans l'installation. Car si le concept de projection est, comme nous l'avons vu, bel et bien conservé dans cette œuvre, qu'en est-il de celui d'écran qui lui est inhérent? L'écran, ou ce qu'il en reste, correspond ici, croyons-nous, à cette vapeur déployée dans l'espace. Cette vapeur avec laquelle la lumière interagit sans cesse, tantôt la transperçant, tantôt s'y arrêtant, toujours s'y sculptant au gré de mouvements imprévisibles et volatiles. Nous avons déjà rapidement mentionné, dans notre premier chapitre, les manières par

⁵⁷ L'alternance des zones de couleur évoque aussi, notamment, le scintillement cinématographique et la notion de montage (comme si les zones de couleur correspondaient ici aux différents plans d'un film, collés les uns à la suite des autres).

lesquelles les écrans adoptèrent progressivement de nouveaux formats et de nouvelles formes dans l'art des années 1960 et 1970. Or, l'écran de *Din Blinde Passager*, plus que de simplement changer de forme ou de format, change aussi, dirions-nous, de consistance; il devient tridimensionnel, immatériel, poreux, franchissable, habitable. Il se liquéfie d'une certaine façon, et s'ouvre pour cette raison même à une toute nouvelle définition. Christine Ross, professeure et chercheuse à l'Université McGill, a déjà écrit : « dans la réalité virtuelle, l'écran existe, mais il cesse de générer l'expérience du cadre, de la surface et même de l'image » (Ross 2004 : 13). Pareillement, nous pensons que l'écran de l'installation d'Eliasson subit, lui aussi, ces exactes modifications, et ce, bien qu'il ne s'insère pas, à strictement parler, dans un contexte de réalité virtuelle. En effet, à cause de sa nature floue et brouillée, de même qu'en raison de son aspect dynamique et changeant, l'écran immatériel de *Din Blinde Passager* semble, il est vrai, mettre en échec les notions de cadre et de surface. Le cadre, d'abord, se brouille, voire disparaît, L'écran apparaît alors comme un objet aux contours ambigus. Il semble presque illimité d'une certaine façon, puisqu'il masque, par sa nature même, ses propres délimitations à celui qui l'occupe : où l'écran commence-t-il? Où se termine-t-il? Quelle est sa taille? Difficile à dire pour celui ou celle qui se tient dans ce brouillard épais. Ensuite, c'est la planéité de l'écran qui s'abolit. Un fait qui redéfinit notre rapport à l'« image ». Où commence et où se termine l'« image »? Où me situé-je face à cette « image »? Suis-je devant elle, en elle, à côté d'elle? En faisant disparaître la frontière fixe qui sépare normalement le corps du spectateur de « l'image lumineuse », l'installation annule le rapport strictement frontal que nous entretenons d'ordinaire avec l'écran. Nous n'avons plus affaire, autrement dit, à une *surface écranique*. Plutôt, l'écran s'ouvre au regardeur et l'invite à le pénétrer, à l'occuper. De son statut habituel de limite (*limes*), il passe à celui de seuil franchissable (*limen*), voire

[image supprimée]

Olafur Eliasson
Din Blinde Passager (2010)
 Installation lumineuse (intérieur)
 © Studio Olafur Eliasson

de demeure. Et par le fait même, l'environnement enfumé du tunnel outrepassa l'acception la plus commune de l'écran. Celle qui, depuis la publication du traité canonique *De Pictura* par Leon Battista Alberti en 1435, définit l'écran (ou le tableau) comme « une fenêtre ouverte sur le monde ». Or, la vapeur diffusée dans l'espace de l'installation et sur laquelle la lumière prend corps n'est plus, ici, « une fenêtre ouverte sur le monde », mais bien plutôt, *un milieu en soi à habiter*, à traverser, et avec lequel il est désormais possible d'*interagir*. Il est étonnant, en effet, d'observer les comportements qu'adoptent les visiteurs face à une œuvre de ce genre. Certains s'y arrêtant pour discuter de ce qu'ils perçoivent, de ce qu'ils ressentent, d'autres s'y inventant des jeux, des courses, s'amusant à s'y faire peur, à s'y surprendre spontanément dans le brouillard. D'autres encore l'utilisant comme lieu d'inspiration ou lieu de parole parfait pour y danser, y chanter, y sculpter des formes dans l'air, ou y réciter des poèmes, etc⁵⁸. Ainsi, si l'écran s'ouvre, se déplie, se tridimensionnalise, comme nous l'avons dit, c'est peut-être, enfin, pour mieux inviter le spectateur à y agir, y communiquer, y penser, y jouer, y projeter ses humeurs, ou alors pour mieux l'inviter à lui assigner des fonctions, des usages possibles, etc.

Dans le folklore chinois, les brumes ont longtemps été considérées comme étant porteuses d'un pouvoir de dialogue et de ralliement; on parlait alors de « brumes communicantes ». Dans le même ordre d'idée, l'écran-brouillard que construit ici Eliasson, détient peut-être, croyons-nous, tout d'un même pouvoir. Considérant ce que nous venons de dire à propos des comportements qu'y adoptent certains des visiteurs, l'écran serait ainsi, dans *Din Blinde Passager*, une sorte de « milieu relationnel » dans lequel baignent et interagissent les subjectivités. L'historien Jonathan Crary a, par exemple, déjà écrit au sujet du travail de l'artiste danois : «if the indeterminate and the ineffable are key qualities of his art, they are present as the inevitable conditions out of which [...] communication, interpersonal exchange, and provisional forms of

⁵⁸ Voir, à cet effet, la vidéo intitulée *Spøgelse*, dans laquelle une jeune femme, s'adressant à la caméra, récite un poème à l'intérieur de l'installation d'Eliasson : <http://www.youtube.com/watch?v=QZq7o0iNFZ8&feature=related>

understanding might be possible⁵⁹» (Crary 2004 : en ligne). De fait, on a souvent dit du travail d'Eliasson, qu'il vise à inventer de nouvelles formes d'« être-ensemble », ou qu'il propose, autrement dit, de nouveaux modes de communication et d'appropriation du monde. Si la commissaire Madeleine Grynsztejn (2007 : 19) parle en ce sens de la réalisation d'une véritable « sphère publique » dans la plupart des installations d'Eliasson – et donc, de la mise en place d'une plateforme où les gens peuvent se rassembler, discuter librement et partager leurs expériences esthétiques, tout en construisant, par le fait même, une société basée sur la diversité – l'artiste lui-même parle plutôt d'une volonté récurrente, dans son travail, visant à activer une « séquence d'engagement » chez le spectateur. Une séquence qu'il désigne par l'acronyme positif « YES », signifiant « Your Engagement Sequence », et qui conférerait à chacun des visiteurs de ses installations, la possibilité ultime de renégocier certains acquis gouvernant notre conception du temps, de l'espace, des objets et de la collectivité. Eliasson écrit à ce sujet :

YES attunes our attention to time, movement and changeability. It makes relative what is often considered to be true. Whenever a so-called truthful statement is made, you have to add YES in order to relate to, see through and make use of the statement. By regarding YES as a central element of our perceptions, you can negotiate the governing dogma of timelessness and static objecthood, thus emphasising your responsibility for the configuration of the concrete situation⁶⁰ (Eliasson 2009b : en ligne)

Bien qu'il s'agisse là d'un désir plutôt utopique exprimé par l'artiste⁶¹, il reste toutefois sûr d'affirmer, croyons-nous, que l'art d'Eliasson, grâce à ses propriétés sensibles exceptionnelles et son fort pouvoir de rassemblement, offre bel et bien l'occasion de réfléchir, momentanément et différemment, l'expérience humaine dans ses dimensions à la fois collective et personnelle. Devant ce que nous percevons, les œuvres

⁵⁹ « Si l'indéterminé et l'ineffable représentent des qualités clés de son art, celles-ci représentent aussi les conditions inévitables par lesquelles peuvent prendre forme : la communication, l'échange interpersonnel, et des formes provisoires de compréhension » (nous traduisons).

⁶⁰ « YES nous met à l'écoute de temps, du mouvement et du changement. C'est une façon de rendre relatif ce qui, souvent, est considéré comme véridique. Quand un énoncé s'annonce comme une vérité, il importe d'y ajouter YES, pour se l'approprier, l'analyser et en faire bon usage. En considérant YES comme un élément central de notre perception, il devient possible de négocier le dogme de l'intemporalité et de la stabilité des objets, et ainsi, de mettre l'accent sur notre responsabilité envers chaque situation » (nous traduisons).

⁶¹ Car qui de nous peut prédire, avec toutes certitudes, ce qu'une œuvre produira comme réflexion ou comme résultat sur ceux et celles qui la perçoivent?

immersives de cet artiste sont, autrement dit, autant d'opportunités pour chacun de nous, de passer provisoirement « de l'indifférence à la différence », comme le suggère Eliasson lui-même (Obrist 2008 : 257 ; nous traduisons). De plus, en réorganisant librement les notions de projection, de défilement et d'écran, Eliasson insuffle aussi cette « différence » au cinéma. Car en détournant, ici, quelques-unes de ses caractéristiques médiatiques principales, l'artiste l'oriente vers une toute nouvelle forme d'expression, et l'expose, par le fait même, à d'inexplorés potentiels politique, esthétique, relationnel et événementiel. Ainsi, par un démontage-remontage de la « situation de cinéma » habituelle, l'artiste plonge le média dans un véritable bassin des possibles, prêt à laisser émerger de son tourbillon, des niveaux de « cinématographicité » demeurés, jusqu'ici, insoupçonnés.

3.2.2 Le cinéma à l'œuvre : la réinvention du réel

La seconde partie de notre analyse s'intéressera à la question du *réel*. Une question qui, depuis l'invention du cinéma, lui fut toujours intimement liée. Dans les années 1920, par exemple, nombreux furent les théoriciens et les cinéastes à croire que le cinématographe détenait, dans sa constitution même⁶², le pouvoir exceptionnel de donner accès à une réalité jusque-là jamais entrevue. Jean Epstein et, plus tard, Siegfried Kracauer,⁶³ furent parmi ceux qui, notamment, défendirent cette idée. Le cinéma, à cause de sa mécanicité supposément « passive » et « objective », représentait alors pour eux, un moyen d'accéder à la poignante vérité du sensible, à la substance même de la vie, sinon à l'inscription automatique d'une perception pure, située au-delà de « l'écran opaque » de la subjectivité humaine. Dans la préface de son livre *La fable cinématographique*, Jacques Rancière écrit :

⁶² C'est-à-dire, à la fois dans son objectivité (son objectif), dans son automatisme mécanique et dans son iconicité photochimique.

⁶³ Kracauer écrit, par exemple, dans *Theory of film* : « En enregistrant et en explorant la réalité physique, le cinéma rend visible un monde jamais vu auparavant, un monde aussi insaisissable que la lettre volée de Poe [...] Ce à quoi on fait référence ici est ... notre environnement physique ordinaire. Même si cela peut paraître bizarre, bien que les rues, les visages, les gares, etc. s'étendent sous nos yeux, ils sont restés largement invisibles jusqu'à présent. Pourquoi? Le cinéma rend visible ce que nous ne voyons pas, ou, peut-être, ne pouvons pas voir, avant son avènement. Son imagerie nous permet pour la première fois de prendre avec nous les objets et les événements qui constituent le flux de la vie matérielle » (Kracauer, cité et traduit par Mariniello 2007 : 177-178).

L'automatisme cinématographique règle la querelle de la technique et de l'art en changeant le statut même du « réel ». Il ne reproduit pas les choses telles qu'elles s'offrent au regard. Il les enregistre telles que l'œil humain ne les voit pas, telles qu'elles viennent à l'être, à l'état d'ondes et de vibrations, avant leur qualification comme objets, personnes ou évènements identifiables par leurs propriétés descriptives et narratives⁶⁴ (Rancière 2001 : 08).

Dans le même passage, Rancière explique aussi que dans le lexique aristotélicien, ce monde sauvage, situé aux frontières de l'imperceptible, s'approche en fait de l'*opsis*, et représente en d'autres mots : « l'effet sensible du spectacle ». L'*opsis*, précise encore le philosophe, s'oppose par ailleurs au *muthos*, qui représente, lui, « la rationalité de l'intrigue », et donc le règne de la fable, de l'histoire; une forme, autrement dit, de narrativisation des phénomènes du monde. Le cinéma, dans les quelques années qui suivirent sa naissance, fut donc en quelque sorte placé devant un « choix »⁶⁵, un dilemme qui ne devait se résoudre que par l'usage futur qu'on en ferait. Devait-il se soumettre aux lois des arts narratifs qui l'avaient précédé et devenir une nouvelle façon de raconter des histoires, ou devait-il plutôt s'inventer comme une « écriture de lumière [relatant] la présence intime des choses » (Rancière 2001 : 09), et devenir ainsi une langue de l'indicible, de l'ineffable, bref du réel, explorant le monde par d'autres moyens que le récit? Nous le savons aujourd'hui, et Rancière le rappelle dans son livre, le cinéma s'est depuis profondément engouffré sur la voie du *muthos*, de la fable, ne laissant se manifester dans ses marges, que quelques furtives illustrations de cette « écriture de lumière »⁶⁶. Qu'est alors devenu ce rêve de l'*opsis*? Était-ce qu'une « utopie

⁶⁴ Rancière décrit ici ce que Walter Benjamin avait qualifié, avant lui, « d'inconscient optique », soit ce pouvoir qu'ont les appareils optiques (photo, cinéma) de capter et d'analyser le réel au-delà de la vision « naturelle » de l'humain.

⁶⁵ Ce « choix », selon Rancière, n'en était pas exactement un. Il s'agissait plutôt d'une obligation constitutionnelle du cinéma. Car ce dernier incarnait déjà toute la passivité d'un « régime esthétique des arts » qui se mettait en place à cette époque et que les autres disciplines (comme la littérature ou la peinture) tentaient d'atteindre par leurs moyens propres. Le cinéma, détenant à la base une forme de « devenir-passif », fut donc, selon Rancière, contraint à révoquer sa nature et à s'assujettir, par le fait même, aux lois du « régime représentatif des arts », dominé par le *muthos* : « En étant par nature ce que les arts de l'âge esthétique s'efforçaient d'être, le cinéma inverse leur mouvement. [...] Le peintre ou le romancier se faisaient les instruments de leur devenir-passif. Le dispositif machinique, lui, supprime le travail actif de ce devenir passif. La caméra ne peut pas se faire passive. Elle l'est de toute façon ». (Rancière 2001 : 17)

⁶⁶ Le cinéma expérimental par exemple.

inconsistante » sans devenir possible pour le cinéma? Était-ce qu'une abstraction idéaliste née pour s'éteindre aussitôt? Il s'agit là d'interrogations complexes auxquelles les réponses ne peuvent, sûrement, qu'être spéculatives. Néanmoins, notre hypothèse sera ici d'affirmer que les transformations actuelles du cinéma dans les arts visuels permettent probablement, à certaines occasions, de renouer avec ce « contact au réel », avec cette « ouverture au sensible » qui fut, en quelque sorte, perdue dans le processus d'institutionnalisation et de narrativisation du média. Nous l'avons vu, certaines œuvres visuelles contemporaines, comme celles d'Olafur Eliasson, ouvrent aujourd'hui le cinéma à de nouveaux possibles esthétiques. Par conséquent, il serait dommage, croyons-nous, de ne pas pressentir que ces nouvelles configurations du média ont, bel et bien, une incidence sur son rapport au réel. Surtout lorsqu'un artiste comme Eliasson prétend d'entrée de jeu construire des « outils destinés à l'expérience de la réalité » (Grynsztejn, Birnbaum et Speaks 2002 : 39), et que l'un de ses principaux intérêts est, comme il le dit lui-même, de parvenir à « réinventer le réel » (Obrist 2008 : 176). À quelle sorte de réel avons-nous donc affaire ici? Et en quoi celui-ci réussit-il à faire réapparaître l'*opsis* dans le cinéma?

3.2.2.1 Les multiples faces du réel

Dans le travail d'Olafur Eliasson, l'*opsis*, ou ce que nous qualifierions plutôt dans nos propres mots de « spectacle du réel »⁶⁷, fait l'objet d'une véritable quête. Il s'agit là, sûrement, d'un des éléments les plus fondamentaux de la démarche de l'artiste. Et cette recherche se manifeste, croyons-nous, de deux façons.

D'abord, nous pensons qu'elle transparaît dans une sorte de « contre-effet de l'illusion », volontairement instauré par l'artiste dans ses œuvres. Car l'illusion, dans chacun des projets d'Olafur Eliasson, plus que de s'en tenir à une simple dimension ludique ou récréative, comme c'est souvent le cas ailleurs, s'efforce aussi toujours d'engager un processus d'autoréflexion chez celui ou celle qui la perçoit; l'invitant ainsi

⁶⁷ Nous nous fions, ici, au rapprochement que fait Jacques Rancière, dans son livre, entre la notion d'*opsis* et ce supposé « spectacle du réel » que le cinéma aurait eu le pouvoir de mettre en œuvre, selon les cinéastes du début du 20^e siècle.

à exercer son sens critique sur la situation. L'illusion n'est alors plus, chez Eliasson, ce lieu confortable où le spectateur s'échappe du monde qu'il occupe, mais bien plutôt, un espace de découverte qui le renvoie constamment à lui-même, à ce qu'il perçoit et à ce qu'il vit. Comme le précise Madeleine Grynsztejn :

C'est là le point essentiel de la pratique d'Olafur Eliasson : par toute leur diversité formelle ses œuvres revendiquent avec la force de l'évidence une présence au monde incarnée et jubilatoire qui offre en retour à l'individu une conscience aiguë de sa propre perception. Par extension, elles plaident pour la propriété proactive des mécanismes cognitifs que notre société moderne tend à normaliser, à automatiser et, bien sûr, à appauvrir » (Grynsztejn, Birnbaum et 2002 : 39).

Ailleurs, l'auteure poursuit, en écrivant : « pour Eliasson, l'émerveillement est un impératif éthique ; c'est [pour lui] la qualité de l'expérience qui nous entraîne dans un engagement intensif avec le monde, c'est elle qui ravive en nous le pouvoir de reconsidérer notre quotidien et le genre de vie que nous nous sommes choisis » (Grynsztejn 2007 : 27 ; nous traduisons). Ainsi, l'illusion, par l'émerveillement qu'elle suscite, ne servirait donc pas ici à simplement charmer le spectateur, mais bien à le rapprocher de sa propre sensibilité et, en ce sens, de sa propre manière d'appréhender le monde dans lequel il vit. Dans *Din Blinde Passenger*, c'est bien d'émerveillement dont il est question. Il n'y a qu'à lire ou à entendre les témoignages de ceux et celles qui l'ont expérimenté pour s'en convaincre. Souvent, les spectateurs se disent émus d'avoir eu sous les yeux, un tel spectacle. Pour plusieurs d'entre eux, il s'agit là d'une expérience unique qui leur aura permis, momentanément, de s'« engage[r] de manière originale avec [leur] environnement », comme l'écrivent certains⁶⁸. L'émerveillement, lié à l'illusion, aurait donc pour effet paradoxal, ici, d'ouvrir le corps aux micro-événements qui l'entourent et de le rendre, conséquemment, plus attentif à la place qu'il occupe, à son rôle et aux conséquences de ses actes. Eliasson propose lui-même, à cet effet, les expressions « se voir en train de voir » et « se voir en train de sentir ». Résultat, dit-il, de

⁶⁸ «Work like Eliasson's offer a deeper museum experience and allow us to engage in the world in an original way» / « les œuvres comme celles d'Eliasson offrent une expérience muséale plus profonde et nous permettent de nous engager dans le monde de manière originale » (nous traduisons), citation tirée du site internet *Gwarlingo*: <http://www.gwarlingo.com/2011/olafur-eliasson-your-blind-passenger/>. Consulté le 7 février 2012.

l'organisation d'une situation dynamique qui « agit », en retour, vers le spectateur et qui lui permet de « se voir à la troisième personne » (Obrist 2008 : 29). Ce phénomène, dit encore l'artiste, est loin d'être neuf. Au contraire, il se dégageait déjà, par exemple, des peintures en trompe-l'œil insérées dans les architectures de l'ère baroque. Les spectateurs de l'époque, sachant très bien qu'ils étaient « trompés », se mettaient alors à réfléchir aux mécanismes de leur propre perception, s'auto-analysant et s'étonnant du déphasage illogique qui s'installait entre ce qu'ils savaient et ce qu'ils voyaient. Devant les trompe-l'œil du 16^e siècle, comme dans les installations contemporaines d'Eliasson, c'est donc, croyons-nous, à une sorte *d'éveil au réel de leur propre perception et de leur propre sensibilité* que se livraient et se livrent toujours les spectateurs. C'est aussi précisément cet éveil, issu du contre-effet de l'illusion et de l'émerveillement, qui, à notre avis, constitue dans la démarche d'Eliasson, la première face du « spectacle du réel » qui nous intéresse.

D'une autre façon, ce même « spectacle » se manifeste aussi, croyons-nous, dans la déconstruction de l'illusion susmentionnée. Car, en effet, si les installations d'Olafur Eliasson tournent presque toujours autour des concepts de simulation et d'immersion, celles-ci révèlent également, à chaque fois, leurs méthodes de fabrication. C'est ce que nous pourrions appeler la *lisibilité* de l'œuvre. Pour l'artiste, la lisibilité est un facteur important de l'expérience spectatorielle puisque c'est elle, dit-il, qui permet de « négocier la façon dont nous produisons ensemble la réalité » (Obrist 2008 : 152). La lisibilité offrirait donc, pour ainsi dire, l'occasion d'observer et de comprendre, d'un point de vue extérieur et non plus intérieur, les moyens par lesquels le spectacle et l'illusion se construisent, se bâtissent, de même que ceux par lesquels ils sont parfois susceptibles de se transformer en réalité. Eliasson a déjà affirmé que « chaque foyer, chaque université, chaque ville ou société devrait posséder son propre [lieu], où négocier le réel » (Ursprung 2008 : 415). Or, n'est-ce pas justement ce que tente d'accomplir chacune de ses œuvres? Celles-ci apparaissant toujours comme des endroits où il devient possible d'analyser le réel, sous toutes ces facettes. Ou comme des sites destinés à réfléchir aux techniques de l'illusion, mais aussi, conséquemment, aux effets de l'endoctrinement qui peuvent en découler. Aux côtés de chaque « scène » qu'il édifie,

Eliasson présente donc toujours son *ob-scène*, sa coulisse, son secret, son mécanisme. Dans *Din Blinde Passager*, le principe de lisibilité s'appuie essentiellement sur la monstration claire et précise de l'architecture du tunnel. Les dimensions, matériaux et textures de sa charpente sont entièrement laissés à découvert. Même chose pour le système de tuyauterie servant à distribuer la vapeur à l'intérieur de la structure. Le visiteur, avant même de passer la porte d'entrée du corridor, comprend ainsi déjà approximativement, ce à quoi il a affaire. Une fois sorti du tunnel, il pourra aussi, dans un second temps, instruire sa curiosité en ayant accès aux détails du fonctionnement de l'œuvre. Ce qui se présente à lui, c'est alors *le réel sur lequel se bâtit l'illusion*. Et cela représente, croyons-nous, la deuxième facette du « spectacle du réel » que l'on retrouve dans le travail d'Eliasson.

Suite à ces constatations, on observe donc que *l'illusion* et la *lisibilité* – le *représenté* et le *non représenté* – sont ici comme l'intérieur et l'extérieur d'un même vêtement. Bien que tout à fait différentes, ces notions cohabitent sur les deux côtés d'une même « matrice », et mènent, pour ainsi dire, au même résultat. Retroussé d'un côté ou de l'autre, le vêtement garde la même fonction. À double face, même issue : l'apparition du « spectacle du réel ». De cette façon, il devient clair que le débat opposant normalement ces deux concepts n'intéresse pas Eliasson. Pour lui « l'émerveillement illusionniste » et « la monstration des méthodes de fabrication de l'œuvre » – qui sont aussi « l'intérieur » et « l'extérieur » de l'illusion – se trouvent, pour ainsi dire, placés sur un même pied d'égalité; *sur un axe commun de la réalité*. Car le réel, du point de vue de l'artiste, n'est pas quelque chose de simple, d'unique, d'unidimensionnel. Plutôt, il détiendrait plusieurs visages, plusieurs facettes, plusieurs déclinaisons équivalentes. À cet effet, on peut par exemple lire dans la retranscription d'une rencontre organisée entre Eliasson et Robert Irwin :

O.E. : J'aimerais suggérer que l'expérience de la représentation n'en est pas une, sur le plan qualitatif, de moins grande importance. [...] Dans l'histoire de l'art, il semble y avoir une tendance insistant sur le fait que le réel soit meilleur que la représentation [...] regarder une représentation ne concerne pas la qualité de l'expérience, cela concerne le fait que l'auteur de cette représentation ait ou non le courage de la désigner ainsi.

R.I. : [...] Il n'y a rien qui ne soit réel à un niveau ou un autre. [...] Piet Mondrian, par exemple, [...] commençait avec un sujet comme un arbre pour l'amener tranquillement vers le statut d'énergie pure. Il donnait différentes façons de voir cet arbre. Aucune n'est cependant plus réelle ou importante que l'autre, chacune correspond à une réalité différente.

O.E. : Et chacune de ces réalités dit quelque chose à propos de l'autre.

R.I. : Oui, elles sont, comme on dit, parfaitement complémentaires. J'aime l'idée d'avoir deux vérités existant simultanément – ou trois, ou quatre, ou cinq (Eliasson et Irwin 2007 : 57-58 ; nous traduisons)

En tenant compte de cette dé-hiérarchisation, il devient alors évident que le type de cinéma que construit Olafur Eliasson ne se limite pas au monde de l'illusion, comme le fait normalement le dispositif du film. Plutôt, le cinéma, ici, s'ouvre aux dimensions polymorphe et polysémique du réel et tente par là d'enrichir, au plus possible, l'expérience sensible du spectateur. Le cinéma, autrement dit, est appelé, chez Eliasson, à démultiplier « l'effet sensible » qu'a son propre spectacle sur celui qui l'expérimente; en élargissant au maximum son champ d'action. Ce qui constitue, à notre avis, un retour en force de l'*opsis* dans le média.

Mais un troisième fait est peut-être de plus grande importance encore. Le fait que ce retour de l'*opsis* s'effectue, de toute évidence, au profit d'une inversion des forces du *muthos*; et donc, en faveur d'un affaiblissement de la qualité narrative de l'œuvre. Car si le défilement des zones colorées devant le spectateur participe, dans *Din Blinde Passager*, à la création d'un certain récit, comme nous l'avons déjà dit, il nous faut encore rappeler que celui-ci, n'en est pas un au sens traditionnel du terme. Ici, le récit s'éloigne du *muthos*, il s'évide lui aussi, devient méta-récit et ne raconte presque plus rien. Rien d'autre, du moins, que ce que peut ressentir, différemment, et à chaque fois, chacun des spectateurs au moment de son passage dans l'installation. Conséquemment, s'il y a bel et bien une sorte de narration qui s'installe durant la traversée du tunnel, celle-ci ne concerne plus rien d'autre, croyons-nous, que les conditions par lesquelles le spectateur s'émeut, s'émerveille, réagit, etc. Rien d'autre, autrement dit, que les manières par lesquelles le visiteur s'étonne lui-même de ce qu'il perçoit, de ce qu'il ressent, pris

qu'il est dans le suspens de ses propres déplacements. Ainsi, bien que la qualité narrative de l'œuvre existe toujours ici, sa perte en importance – ou en efficacité – derrière sa qualité sensitive, détermine une fois de plus, croyons-nous, un retour manifeste de l'*opsis* dans le cinéma qu'invente Olafur Eliasson. André Gaudreault et Philippe Marion parleraient probablement, eux, d'un retour au « régime attractionnel » du cinéma, typique de ses premières manifestations publiques, alors qu'il n'était encore qu'un phénomène de foire. Un régime où, autrement dit, la fascination suscitée par le dispositif technique du film était, en quelque sorte, plus grande que celle reliée à l'histoire que l'on tentait de raconter. De la même façon ici, reléguée au second rang, l'expérience narrative du parcours, devenue méta-narrative, laisse donc, elle aussi, une plus grande place à l'emprise qu'a sur chacun des spectateurs, « l'effet sensible du spectacle ».

En définitive, il apparaît donc clairement que la définition du réel, chez Eliasson, ne correspond pas à celle que lui attribuaient jadis les cinéastes et théoriciens des années 1920. Car le réel, ici, ne représente plus cette chose *Unique, Vraie, Monolithique et Inaccessible* que convoitaient autrefois les penseurs et praticiens du cinéma, mais bien, plutôt, une chose plurielle, variable et polygonale qui englobe toute les facettes de l'expérience et de la perception. Ainsi, plutôt que de définir le réel en fonction de sa seule dimension « précognitive » – comme l'ont fait les cinéastes d'autrefois en l'associant, rappelons-nous, à une « perception pure » ou à la « substance même de la vie » – l'œuvre d'Eliasson semble manifester une conception plus large du concept, qui inclurait aussi toutes les formes d'expériences cognitives et tous les phénomènes maîtrisables par le langage. C'est en ce sens que nous pouvons affirmer, avec une relative certitude, que dans les œuvres d'Eliasson, *le réel est toujours, d'abord et simplement « présenté » comme l'expérience que l'on vit*, et ce, de quelque nature qu'elle soit. Dans *Din Blinde Passager*, comme nous l'avons vu, l'artiste propose au spectateur deux grands types d'expérience. D'une part, il y a l'expérience *immersive*, activée à l'intérieur du tunnel, alors que le visiteur déambule dans le brouillard, puis il y a, ensuite, l'expérience *explicative*, activée, elle, à l'extérieur du tunnel, une fois que l'observateur est placé devant les mécanismes de l'œuvre. Ces deux types d'expérience, malgré leurs différences frappantes, ne sont pourtant pas contradictoires au sens où l'entend Eliasson. Plutôt, elles

se complètent et participent ensemble à la construction d'une même toile de réalité sensible. Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que chacune de ces expériences n'affecte en rien la nature et la qualité de l'autre. Par exemple, à la sortie du tunnel, lorsque nous nous retrouvons devant la possibilité d'analyser les aspects techniques et mécaniques de l'œuvre, les explications qui nous sont alors fournies n'influencent pas, en soi, la qualité de l'expérience immersive que nous venons de vivre. Au contraire, cette dernière reste intacte, dense, pleine, chargée d'émotions et de sensations vives. Cet instant d'explication, que l'on appellerait au théâtre l'*anagnorisis*⁶⁹, ne désamorce donc nullement l'intensité de l'expérience que nous avons vécue dans le tunnel. Plutôt, il l'enrichit d'un nouveau point de vue qui, au lieu de la minimiser, permet de la compléter, de dévoiler un peu plus sa complexité. Ainsi, s'il est vrai que l'expérience du tunnel de *Din Blinde Passager* permet au spectateur de ressentir, d'une certaine façon, la dimension « précognitive » et abstraite du réel dont rêvaient tout particulièrement les cinéastes des années 1920 – du moins, selon Madeleine Grynsztejn qui affirme que les œuvres d'Eliasson sont orientées vers la production d'un « effet maintenant », concept husserlien débouchant sur « une perception primitive, ou “précognitive”, qui serait capable de voir le monde par-delà les acquis intellectuels et sensoriels, sans avoir besoin de recourir à la médiation ou à l'analyse pour redonner du sens à l'expérience » (2002 : 41) – il ne s'agit toutefois pas là, pour Eliasson, de l'unique mode d'apparition du réel. Plutôt, l'atteinte de celui-ci, ou ce qu'il conviendrait probablement plus d'appeler « sa construction » ou « sa production », n'est ici envisageable qu'à partir d'un jeu d'oscillation mis en place *entre* la compréhension et l'incompréhension que nous avons des phénomènes que *nous* percevons. Le réel, dans cette perspective, prendrait donc forme au cœur d'un « lieu dynamique » situé *entre* les expériences, *entre* un mode de perception du monde et un autre. C'est-à-dire, au centre d'un espace fictif qui renferme, certes, toutes les émotions reliées à « l'effet sensible du spectacle » – au sens où l'entendaient les cinéastes des années 1920 – mais qui englobe aussi, toutes les autres dimensions possibles de l'expérience.

⁶⁹ L'*anagnorisis*, du grec ἀναγνώρισις, représente, dans une pièce de théâtre, le moment où un personnage (ici, le spectateur) fait une découverte cruciale l'amenant à prendre conscience de son ignorance. Par exemple, Œdipe s'apercevant soudainement qu'il a tué son père et marié sa mère.

3.2.3 Musée : quand le cinéma, enfin, se ressemble

Enfin, pour terminer notre analyse et conclure sur cette question de l'*opsis*, il nous faut brièvement revenir à la question de l'*évidement*. Plus haut dans notre texte, nous avons vu que le cinéma, depuis le début de sa migration vers les arts visuels et le musée, s'est à maintes occasions évidé de son message principal, l'image, aboutissant par le fait même à une sorte de cinéma *in absentia*. Cela, nous l'avons aussi vu, a par ailleurs permis de mettre en évidence l'existence d'une certaine « hantise de la ruine » qui aurait, depuis toujours, été secrètement à l'œuvre dans le média. Dans le même ordre d'idée, nous venons tout juste de voir que le cinéma, dans les arts visuels, s'évide aussi parfois de sa fonction principale, c'est-à-dire la narration, le récit. Le cinéma n'étant plus, dans ce cas, qu'un simple subordonné du *muthos*, s'ouvre aussi à l'*opsis*; une caractéristique qui lui est, dit Jacques Rancière, tout aussi fondamentale et constitutionnelle. Or, n'est-ce pas là une étrange coïncidence que ces deux caractéristiques dites « fondamentales » du cinéma, qui furent notamment mises de côté dans le cadre de sa forme institutionnelle, refassent soudainement surface dans le contexte du musée? D'un mouvement d'*évidement* du média à celui de *résurgence* de certaines de ses propriétés primaires, que faut-il comprendre du rôle du musée?

Dans un passage de son livre *Oubliez! Les ruines, l'Europe, le Musée*, Jean-Louis Déotte s'interroge sur les effets que peut avoir le musée sur les objets qui y sont exposés. Pour lui le constat est plutôt clair, le musée est ce lieu dans lequel chaque objet, chaque artefact, se voit retiré de sa destination première, de sa fonction, et où, donc, chaque objet est traité comme une image; ou comme le reflet de ce qu'il fut jadis⁷⁰. Néanmoins, dit Déotte, cette perte de la destination détient, sur les objets, un pouvoir surprenant. Elle leur permettrait, enfin, de *se ressembler*. C'est-à-dire d'apparaître en *eux-mêmes*, tels qu'ils sont et tels qu'ils ont toujours été. « Là où donc l'objet culturel se perdait dans l'office du religieux, là où l'outil disparaissait derrière sa fonction, dorénavant, éclairés dans une vitrine ou posés sur un socle, ils apparaissent et *se ressemblent* », écrit l'historien (Déotte 1994 : 35). Mais que faut-il au juste comprendre de cette

⁷⁰ Au-delà, bien sûr, de son statut de relique ou d'objet immédiat, déposé devant nous.

ressemblance? Maurice Blanchot, dans un magnifique texte intitulé « Les deux versions de l'imaginaire », s'intéresse à cette question. Son texte, dont Déotte s'inspire largement, examine la notion d'image. L'image, écrit-il, est une chose ambiguë qui détient un statut double, une duplicité. D'une part, elle peut bien sûr être considérée comme cet élément qui vient *après* l'objet. Cet élément, donc, qui nous aide à « ressaisir idéalement la chose [passée] », l'évènement terminé, et qui nous aide à s'en faire une conception imaginaire, un souvenir. Il s'agit là de l'acception la plus conventionnelle de l'image; celle que l'on attribue généralement, par exemple, à la photographie. Cependant, dit Blanchot, et là tient toute l'inventivité de sa réflexion : l'image peut aussi être considérée comme ce qui vient *avant* l'objet, et comme ce qui s'y cache discrètement. C'est alors seulement lorsque cette « image d'avant » se dévoile, qu'une chose *se ressemble*. Pour s'expliquer, le philosophe prend l'exemple du cadavre, qui est, dit-il, une sorte d'image de l'être décédé. « La dépouille mortelle, écrit Blanchot, échappe aux catégories communes : quelque chose est là devant nous qui n'est ni le vivant en personne, ni une réalité quelconque, ni le même de celui qui était en vie, ni un autre, ni autre chose » (Blanchot 1955 : 268). Plutôt, « le défunt regretté commence à *ressembler à lui-même* ». « *À lui-même* », c'est-à-dire à son « être impersonnel, éloigné et inaccessible [...] cet être de grand format, important et superbe qui impressionne les vivants comme l'apparition de l'original, jusque-là ignoré » (Blanchot 1955 : 270). Le corps sans vie, une fois extirpé à sa valeur d'usage, s'abandonne donc à l'image. C'est-à-dire à *l'image qui le précède*, qui est aussi son ultime ressemblance, son ultime neutralité qui ne s'emporte sur rien d'autre que lui-même, « Mais à quoi ressemble-t-il? À rien », écrit Blanchot. À rien d'autre que lui-même, « à un degré absolu, bouleversant et merveilleux ». Par analogie, le philosophe donne aussi l'exemple d'un vieil ustensile usé qui, ayant perdu toute fonction, finit par *apparaître*. Or, rappelle Jean-Louis Déotte, c'est bien ce genre d'ustensile que l'on retrouve aujourd'hui exposé, par centaine, dans les musées du monde entier. Le territoire du musée serait-il alors, dans sa logique même, un lieu de la *ressemblance*? Un lieu où les objets, enfin, *apparaissent* tels qu'ils sont? Pour Déotte, qui s'inspire ici de Paul Viliro, cela ne fait aucun doute : « l'esthétique du musée, écrit-il, est une esthétique de la disparition. De l'effacement parce qu'elle fait apparaître » (Déotte 1994 : 35). On a par ailleurs souvent dit du musée qu'il serait ce lieu où vont mourir les objets, s'y exposant

comme des *cadavres*. Mais alors, dans ce cimetière où tout devient « image », le cinéma échapperait-il à la règle?

Non, bien entendu. Le cinéma, une fois entré au musée, bien qu'il s'y transforme de toutes sortes de manières, et bien qu'il n'y perde que partiellement sa valeur d'usage, s'y *expose* aussi inévitablement. Et dans ce statut particulier d'*expôt*, surgit aussi, pensons-nous, son reflet, son image. C'est cette étrange « image le précédant » qui apparaît ici et qui laisse ressurgir, répétons-le, sa qualité « d'original jusque-là ignoré », tel que l'écrit Blanchot. De cet angle, peut-être est-il alors plus facile de comprendre pourquoi le transfert du cinéma au musée permet de mettre en évidence certaines de ses caractéristiques « fondamentales ». Une fois placé en contexte muséal, le cinéma s'extirpe en partie de ses fonctions habituelles, reposant sur l'*image* et sur la *narration*. Une fois vidé de cette destination, il peut en outre, enfin, *se ressembler*, et laisser apparaître ce qui, depuis toujours, l'aurait habité, sans que cela n'eût nécessairement paru : soit, dans le cas qui nous intéresse, à la fois son penchant pour *la ruine* et son attachement particulier au *réel* que nous avons ici associé à la notion d'*opsis*. De son mouvement d'*évidement* à son potentiel de *résurgence*, le cinéma serait donc, redevable du musée. Le musée qui, par sa triple force d'historicisation, de transformation et d'archéologisation du média, cristallise aussi, d'une certaine façon, l'ensemble de ses devenirs médiatiques. Ce que le cinéma fut, ce qu'il deviendra, toujours le musée en sera, pour ainsi dire, le point d'intersection. C'est pourquoi, qu'il y prenne la forme d'un ancien cinématographe posé sur un socle, ou celle d'une projection organisée dans une salle à l'italienne, ou celle encore d'une installation lumineuse où ne survit presque plus rien de lui, jamais le cinéma ne pourra, dans les limites du musée, se soustraire, non pas à *l'écriture du mouvement* à laquelle il nous a désormais habitués, mais bien plutôt, au *mouvement de son écriture* qui, se renouvelant sans cesse, jamais n'épuise ses définitions.

Conclusion

Au terme de ce que nous avons vu, il semble donc évident, désormais, que la « situation de cinéma » dont témoignait Roland Barthes, en 1975, s'est, depuis, radicalement transformée. Dans sa lente glissade vers le musée et la galerie d'art, cette « situation » a, de fait, à la fois modifié, supprimé et remplacé plusieurs de ses caractéristiques d'antan. Pour reprendre les mots de Barthes lui-même, c'est d'abord son obscurité, cette « couleur d'un érotisme diffus » (Barthes 1975 : 105), qui s'est certainement altérée; s'éclaircissant plus ou moins, selon le cas, sous les feux artificiels des néons et des lampes halogènes du « cube blanc ». Ainsi, des zones d'ombre où il faisait bon s'asseoir et s'éclipser dans l'anonymat, le spectateur de cinéma doit, maintenant, aussi parfois, faire face à des zones de jour, de lumière, de clarté variable. Un fait qui, bien sûr, affecte ses comportements, son regard, son interaction avec les autres spectateurs et son rapport général à l'œuvre, mais qui modifie aussi, sur un tout autre plan, le statut même de la projection lumineuse, « ce cône dansant » qui, plutôt que de « trouer le noir comme un rayon de laser » (Barthes 1975 : 105), se dilue maintenant fréquemment dans l'éclairage ambiant du musée. Le bal des lumières, autrefois bien juché aux dessus de nos têtes, n'est définitivement plus ce qu'il était, comme au temps où Barthes l'observait avec émotion du fond de son siège de cinéma.

Par ailleurs, en délaissant le dispositif de réception frontal qui, normalement, la caractérise, la « situation de cinéma » s'est aussi ouverte à l'invention de nouveaux récits. Des récits qui, plutôt que de prendre forme dans l'image animée et dans ses agencements, sont maintenant sortis de son cadre, l'ont excédé, dépassé, lui ont échappé pour venir s'étendre dans ses contours, dans la pièce même où elle est projetée, sinon à l'endroit même où elle n'est plus sollicitée, où elle disparaît, laissant place aux objets, aux performances et aux installations qui n'ont plus besoin d'elle. Les récits de l'art contemporain, contrairement à ceux des films, sont aussi très souvent flottants, ambigus, nébuleux, indéterminés. Ils laissent place au doute, à l'ouverture et à la suggestion. Ils prennent forme, avant tout, chez le spectateur : dans sa faculté à s'émouvoir devant

l'aventure de son propre regard, dans son aptitude à s'étonner de ses propres rapports à l'espace; face aux objets qui s'y trouvent, aux images qui s'y affichent, aux sons qui s'y déploient, etc. C'est d'ailleurs pourquoi les dispositions pré- et post-réception de l'œuvre qui, selon Barthes (1975 : 104), participent elles aussi à la « situation de cinéma », se voient tout autant modifiées chez le visiteur du musée. Lorsque nous allons voir une exposition, nous ne nous préparons pas comme lorsque nous allons voir un film. Nos horizons d'attente sont différents, souvent imprécis, surtout dans le cas d'une visite au musée d'art contemporain. Car le cinéma, une fois mis sur les cimaises, peut adopter toutes sortes de formes, d'apparences, de durées et de contenus, comme nous l'avons vu. Il peut, autrement dit, permettre une « expérience surprise », à chaque fois entièrement renouvelable. Ce qui, en revanche, ne se produit pas à l'intérieur des salles de projection ordinaires, où ce qui varie n'est habituellement que le contenu du film présenté; tout le reste ne bougeant pas, l'espace et l'expérience restant sensiblement les mêmes. À bien y penser, c'est donc surtout la salle de cinéma, celle à laquelle Barthes ne peut arrêter de penser lorsqu'il s'y trouve, qui s'est modifiée dans cette nouvelle « situation ». Salle obscure, cube noir, architecture emblématique du média, qui s'est lentement « laissé séduire » par les attributs du cube blanc, et qui a échappé, par le fait même, à sa logique établie, à ses fonctionnements, à la mécanique réglée de ses écrans, ses sons, ses images, ses orientations, ses couleurs, ses textures, ses dimensions, ses odeurs et ses temporalités.

Ce changement correspond, bien entendu, aux conséquences de ce que nous avons appelé *l'éclatement médiatique* du cinéma. Processus qui s'amorça, sur le plan théorique, dès la fin des années 1960, notamment chez Hollis Frampton, tel que nous l'avons vu. Plusieurs années plus tard, Philippe Dubois, Olivier Asselin et Philippe-Alain Michaud ont aussi tous contribué à l'édification théorique de cette mutation du média, en tentant, de part et d'autre : de cartographier ses déplacements dans l'art contemporain, d'analyser ce qui compose sa médialité (le cinématographique), puis en tentant aussi, dans un cadre d'exposition, de retracer et de redéfinir l'influence qu'il eut sur des formes d'art ayant à la fois suivi et précédé son invention. Des peintures futuristes italiennes aux sculptures minimalistes américaines, en passant par les installations lumineuses de James Turrell ou les promenades sonores de Janet Cardiff, il semble désormais évident, donc, que le

cinéma s'est transformé, qu'il a muté, changé, éclaté; que sa définition s'est, autrement dit, enrichie, bonifiée de nouveaux objets, de nouveaux contextes, et qu'elle prend dorénavant de *l'expansion*, pour employer le terme de Gene Youngblood, vers l'ensemble des territoires formels de l'art et des médias.

Chez Eliasson, nous l'avons vu, le cinéma adopte une forme subtile, éthérée, proche de sa disparition. L'artiste présente, en ce sens, un cinéma sans images, sans narration définie, sans durée précise, mais où les idées de projection lumineuse, de défilement et d'écran se manifestent, tout juste suffisamment, pour en assurer la survivance. Au bout du compte, c'est donc à cela que peut aussi, aujourd'hui, ressembler le septième art. Nous nous demandions, au début de notre texte, « jusqu'où pouvons-nous, dans une œuvre visuelle, encore parler de cinéma » ? Et plus généralement : « jusqu'à quel point un média peut-il continuer d'apparaître hors de son dispositif ordinaire et de sa matérialité » ? Au terme de notre étude, le travail d'Eliasson apparaît, bien sûr, comme une réponse possible. Une réponse choisie parmi mille autres, probablement toutes aussi pertinentes qu'elle, mais qui, à cause de sa relative « simplicité esthétique », demeure, pensons-nous, d'une grande commodité pour expliquer, clairement, à la fois l'ampleur de l'éclatement des médias en général, mais aussi, et surtout, du cinéma en particulier. L'installation *Din Blinde Passager*, même si elle ne représente sûrement pas le cas le plus limitrophe ou le plus radical que nous aurions pu lier à notre problématique, nous aura tout de même permis, ici, d'aborder, plus en détail, l'une des phases les plus « avancées » du processus de dématérialisation et d'évidement du cinéma. C'est donc devant ce cas particulier que nous voulions arrêter notre réflexion, jugeant qu'un travail de prolongation et d'éclaircissement additionnel pourrait appartenir, ultérieurement, à ceux et celles qui voudraient bien l'entreprendre.

Il est important de rappeler que ce travail de recherche s'amorça, bonnement, à cause d'une intuition. Une intuition qui, jumelée à l'admiration que nous portons au travail de quelques artistes, nous aura motivée à vouloir éclaircir davantage certaines connexions esthétiques pressenties entre le processus de dématérialisation des objets d'art contemporains et le cinéma. L'écriture de ce texte aura, de fait, été l'occasion de mettre

cette intuition à l'épreuve et d'en développer, pour ainsi dire, les balbutiements théoriques. Ce que nous avons écrit, ici, ne représente donc, selon nous, qu'un début. Sûrement ne s'agit-il là que de quelques prolégomènes à une histoire générale du *cinéma immatériel et évidé*, restant toute entière à construire. Pour édifier une telle histoire, il faudrait alors, pensons-nous, sortir du simple champ de l'installation et aller voir, par exemple, du côté des arts performatifs, des musiques actuelles ou même de la littérature ou de l'artisanat, etc. Poursuivre ce projet en conservant une approche intermédiaire permettrait aussi, au-delà de l'unique territoire des arts, d'étendre l'exploration de cette problématique vers d'autres types de médias comme, notamment, la télévision, les jeux vidéo, la téléphonie cellulaire ou, encore, Internet. Dans cette optique, si les quelques pages de notre feuillet se sont surtout intéressées à la fragilité du support argentique qu'utilise le cinéma depuis ses débuts, il est d'autre part intéressant d'observer, aujourd'hui, une nouvelle préoccupation chez les théoriciens à l'égard de la fragilité des supports numériques. C'est-à-dire, vis-à-vis l'instabilité constitutive des fichiers informatiques qui, maintenant, font partie intégrante des procédés et des techniques du cinéma contemporain. Un fait qui porte à croire, donc, que le penchant qu'entretient le cinéma pour la disparition, l'immatérialité et la ruine, semble étrangement l'accompagner à chacune des étapes de son développement technologique.

Pour conclure, il importe finalement de remercier les artistes dont nous avons, jusqu'ici, survolé le travail. Ces artistes qui, par leur engagement tout particulier envers la société et par le combat continu qu'ils livrent à la monotonie, parviennent non seulement, croyons-nous, à redéfinir, tant soit peu, le monde dans lequel nous vivons, mais réussissent aussi, de la même façon, à le « mettre en danger », à le déstabiliser, à confronter ses dogmes et à ainsi créer, en son cœur, des scènes de *dissensus*. Un *dissensus* qui, s'opposant aux idées préconçues, est alors, dirait Jacques Rancière (2008 : 55), producteur de nouveaux points de vue, de nouvelles sensations et de nouvelles réalités. Les œuvres d'art, remuant les entrailles du social, deviennent alors, pensons-nous, à la fois les instigatrices et les symptômes d'une société équilibrée où l'épanouissement intellectuel et la liberté d'expression trouvent leur juste part d'équité et de reconnaissance. À tous ces artistes, penseurs de l'impossible, nous disons donc merci.

Devant l'art, et à plus forte raison devant l'art contemporain, prendre la parole représente toujours un risque. L'artiste et l'historien le savent bien. Mais ce risque est, dit-on, nécessaire, car il permet, non pas de valider, mais bien, plutôt, d'approfondir, de sculpter, de polir un peu plus l'ensemble des significations émanant de ces étranges propositions qui, en forme de diamants bruts, sortent tout droit de la tête des artistes. Ainsi, si devant l'art, le risque de la parole et de l'écriture est grand, il vaut toutefois la peine d'être pris, d'être tenté. Le présent texte, s'il ne fut peut-être pas des plus audacieux, fut toutefois motivé par ce risque intrinsèque à l'écriture, et *a fortiori*, par le risque relié, d'entrée de jeu, aux questions fuyantes du vide, de la disparition et de l'immatérialité. Dans les zones parfois glissantes où nous ont mené ces questions, le cinéma nous aura ici, bien sûr, servi de pilier, de corde, de point d'ancrage à la réflexion. Et parce qu'il nous aura empêché de nous y perdre totalement, il nous aura aussi donné envie d'y retourner, de nous y aventurer une autre fois pour y découvrir, à nouveau, d'autres territoires secrets de la pensée.

Bibliographie

Documents généraux :

AGAMBEN, Giorgio (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris : Rivages poche/Petite Bibliothèque.

AGAMBEN, Giorgio (2008). *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris : Rivages poche/Petite Bibliothèque.

ASSELIN, Olivier (2008). « L'exposition du cinéma : fragments d'une histoire locale et globale », *Perspective : La revue de l'INHA*, no.3, p. 565-570.

ASSELIN, Olivier (1995). « Le mirage et le suspense. Quelques notes sur le cinématographique et l'art contemporain », Réal Lussier (dir.), *L'Effet cinéma. Quand l'image raconte*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, p. 15-20.

BAKER, George (2006). « Film beyond its limits », *Grey Room*, no. 25, p. 92-125.

BARJAVEL, René (1944). *Cinéma total*, Paris : Éditions Denoël.

BARTHES, Roland (1975). « En sortant du cinéma », *Communications*, 23, p. 104-107.

BARTHES, Roland (1980). *La chambre claire*, Paris : Cahiers du cinéma/Gallimard/Le Seuil.

BAZIN, André (2002). *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : Éditions du cerf, Collection 7ART. [1985].

BELLOUR, Raymond (1999). *L'Entre-images 2. Mots, Images*, Paris : P.O.L.

BELLOUR, Raymond (2002). *L'Entre-image*, Paris : Éditions La Différence.

BELLOUR, Raymond, Catherine DAVID et Christine VAN ASSCHE (1990). *Passage de l'image*, Catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou.

BENJAMIN, Walter (2007). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique*, Paris, Allia. [1955].

BLANCHOT, Maurice (1955). « Les deux versions de l'imaginaire », *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, annexe 2, p. 266-277.

BOLTER, Jay Davis et Richard GRUSIN (2000). *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge : MIT Press.

BROUGHER, Kerry et al. (2008). *The Cinema Effect: Illusion, Reality, and the Moving Image*, Catalogue d'exposition, Londres : D Gilles Limited.

BROUGHER, Kerry et al. (1996). *Art and Film Since 1945 : Hall of Mirrors*, Catalogue d'exposition, Museum of contemporary art of Los Angeles, Los Angeles/New York : Russell Ferguson.

BUTTERFIELD, Jan (1996). *The Art of Light and Space*, New York : Abberville Press.

CADAVA, Eduardo (2001). « *Lapsus imaginis : The Image in Ruins* », *October*, no. 96, p. 35-60

CATALAN, Pablo ([s.d.]). « Le bergsonisme de Gilles Deleuze », [En ligne], <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/Macherey20002001/Catalan.htm>. Consulté le 31 janvier 2012.

CAZIER, Jean-Philippe (2004). « Deleuze et Guattari : Géophilosophie », [En ligne], <http://www.scribd.com/doc/45962763/Geophilosophie>. Consulté le 9 avril 2012.

CERTEAU, Michel de (1987). « Extase Blanche », *La faiblesse de croire*, Paris : Éditions du Seuil, p. 315-318.

CHERCHI USAI, Paolo (2001). *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, Londres: BFI Publishing.

COPELAND, Mathieu et al. (2009). *Vides. Une rétrospective*, Catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou/Kunsthalle Bern, Zurich : JRP Ringier.

DAVILA, Thierry (2010). *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris : Éditions du Regard.

DAMISCH, Hubert (2004). « Effacer l'architecture », [En ligne], <http://www.cca.qc.ca/system/items/1941/original/Mellon05-HD.pdf?1241160062>. Consultée le 26 octobre 2010.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI (2005). *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris : Éditions de Minuit.

DÉOTTE, Jean-Louis (1994). « Blanchot, la ruine est un mode de l'apparaître », *Oubliez! Les ruines, l'Europe, le Musée*, Paris : L'Harmattan, p. 33-50.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Éditions de Minuit, Collection Critique.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2001a). *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris : Éditions de Minuit.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2001b). « Montage des ruines. Conversation avec Georges Didi-Huberman », *Simulacres*, no. 5, p. 9-17.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2006). « L'image brûle », Laurent Zimmermann (dir.), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes : Éditions Cécile Defaut

DUBOIS, Philippe (2011). « Un "effet cinéma" dans l'art contemporain », [Document fourni par l'auteur, à paraître dans Philippe Dubois (2012). *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée : Yellow Now].

FRAMPTON, Hollis (1999). « Pour une métahistoire du film: notes et hypothèses à partir d'un lieu commun », Jean-Michel Bouhours (dir.), *Hollis Frampton : L'écliptique du savoir*, Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou.

GAUDREAU, André et Philippe MARION (2000). « Un média naît toujours deux fois », *Sociétés et représentations*, no. 9, p. 21-36.

GAUDREAU, André et Philippe MARION (2006). « Cinéma et généalogie des médias », *MédiaMorphoses*, no.16, p. 24-30.

GRAU, Oliver (2003). « Intermedia Stages of Virtual Reality in the Twentieth Century : Art as Inspiration of Evolving Media », *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, Cambridge: MIT Press, p. 140-190.

GULDEMOND, Jaap et al. (1999). *Cinéma cinéma : contemporary art and the cinematic experience*, Catalogue d'exposition, Rotterdam : NAI.

HABIB, André (2006a). « Considération sur l'inactualité des ruines et l'expérience du temps du cinéma », Richard Bégin, Myriam Dussault et Emmanuelle Dyotte (dir.), *La circulation des images. Médiation des cultures*, Paris : L'Harmattan, p. 93-109.

HABIB, André (2006b). « Ruin, Archive and the Time of Cinema : Peter Delpleut's Lyrical Nitrate », *SubStance*, 110, vol. 35, no. 2, p. 120-139.

HABIB, André (2007). « Le temps décomposé : ruines et cinéma », *Protée*, vol. 35, no. 2, p. 15-26.

HABIB, André (2008). *Le temps décomposé : cinéma et imaginaire de la ruine*, Thèse de doctorat, Montréal : Université de Montréal.

HABIB, André (2011). *L'attrait de la ruine*, Crisnée : Yellow Now.

HERMANGE, Emmanuel (2001). « Pour nous le cinéma est mort. Notes sur quelques stratégies cinéphiles de l'art », *Parachute*, no. 103, p. 10-25.

KRACAUER, Siegfried (1960). *Theory of Film*, London/New York : Oxford University Press, cité par Sylvestra MARINIELLO (2007). « La *litéracie* de la différence », Jean-Louis Déotte, Marion Froger et Sivestra Mariniellon (dir.), *Appareil et Intermédialité*, Paris : L'Harmattan, p. 177-178.

LARRUE, Jean-Marc (2010). *Notes du séminaire PLU 6042 : Problématique de l'intermédialité : Théâtre, intermédialité et nouveaux médias*, Université de Montréal, sessions d'automne 2009 et d'hiver 2010.

LEVI, Pavle (2010). « Cinema by Other Means », *October*, no.131, p. 51-68.

LIPPARD, Lucy R. (1997). *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press.[1973].

LIPPARD, Lucy R. et John CHANDLER (2000). « The Dematerialization of art », Alexander Alberro et Blake Stimson (dir.), *Conceptual art: a critical anthology*, Cambridge : MIT Press, p. 46-50. [1968].

MARINIELLO, Sylvestra (2002). « Commencements », *Intermédialités*, no. 1, p.47-62.

MARINIELLO, Sylvestra (2007). « La *litéracie* de la différence », Jean-Louis Déotte, Marion Froger et Sivestra Mariniellon (dir.), *Appareil et Intermédialité*, Paris : L'Harmattan, p. 177-178.

MÉCHOULAN, Éric (2002). « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, no. 1, p. 9-28.

MICHALKA, Matthias et al. (2004). *X-Screen. Film installations and actions in the 1960s and 1970s*, Catalogue d'exposition, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Cologne : Walther Konig.

MICHAUD Philippe-Alain (2000), « La technique du chiffonnier ou le cinéma déplacé », *Artpress*, no. 21, p. 93-95.

MICHAUD, Philippe-Alain et al. (2006a). *Le mouvement des images*, Catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou.

MICHAUD, Philippe-Alain (2006b). *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris : Éditions Kargo.

MORISSET, Vanessa (2007). « Le mouvement des images. Dossier pédagogique », *Centre Georges Pompidou*, [En ligne], http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-mouvement_images/ENS-mouvement-images.htm. Consulté le 11 mai 2011.

MÜLLER, Jürgen E. (2007). « Séries culturelles audiovisuelles ou : des premiers pas intermédiatiques dans les nuages de l'archéologie des médias », Marion Froger et Jürgen E Müller (dir.), *Intermédiarité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*, Münster : Nodus Publikationen, p. 93-110.

NARDELLI, Matilde (2009). « Moving Pictures : Cinema and Its Obsolescence in Contemporary Art », *Journal of Visual Culture*, vol. 8, no. 3, p. 243-264

PAÏNI, Dominique (2002). *Le temps exposé : le cinéma de la salle au musée*, Paris : Cahiers du cinéma.

PARENTE, André et Victa DE CARVALHO (2008). « Cinema as Dispositif : between cinema and contemporary art », *Cinémas*, Vol. 19, no.1, p. 37-55.

PETITMANCHE, Guy (2003). « “Extase Blanche” un texte de Michel de Certeau », *Études*, tome 398, p. 292-296.

PLINE l'Ancien (1997). *Histoire naturelle, XXXV*, trad. J-M Croisille, Paris : Les belles lettres, cité par Thierry DAVILA (2010). *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris : Éditions du Regard.

RANCIÈRE, Jacques (2000). *Le partage du sensible*, Paris : La Fabrique.

RANCIÈRE, Jacques (2001). *La fable cinématographique*, Lonrai : Seuil.

RANCIÈRE, Jacques (2008). *Le spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique.

REES, A.L. et al. (2011). *Expanded Cinema. Art, Performance, Film*, Londres : Tate Publishing.

ROSS, Christine (2004). « L'écran en voie de disparition (toujours inachevée) », *Parachute*, no. 113, p. 15-29

ROYOUX, Jean-Christophe (2000). « Cinéma d'exposition: l'espace de la durée », *Art press*, no. 262, p.36-43.

ROYOUX, Jean-Christophe (2001). « Remaking cinema. Les nouvelles stratégies du remake et l'invention du cinéma d'exposition », Véronique Goudinoux et M. Weemans (dir.), *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles : La lettre volée, p. 215-229.

SCHEINFEIGEL, Maxime et al. (2010). *Le cinéma et après ?*, Rennes : Presses universitaires de Rennes.

VANCHERI, Luc (2009a). *Cinemas contemporains. Du film à l'installation*. Lyon : Aléas.

VANCHERI, Luc et al (2009b). *Images contemporaines, Arts, formes, dispositifs*, Lyon : Aléas.

WALLEY, Jonathan (2003). « The Material of Film and the Idea of Cinema: Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde Film », *October*, no. 103, p. 15-30.

WEIBEL, Peter (2003). « Expanded Cinema, Video and Virtual Environments », Jeffrey Shaw et Peter Weibel (dir.), *Future Cinema : The Cinematic Imaginary After Film*, Cambridge : MIT Press, p. 110-125.

YOUNGBLOOD, Gene (1970). *Expanded cinema*, Toronto/Vancouver : Clarke, Irwin & Company Limited.

Documents monographiques sur des artistes variés

BARBA, Rosa (2012). *Rosa Barba*, [En ligne], <http://rosabarba.com/>. Consulté le 15 novembre 2011.

BROUGHER, Kerry et al. (2005). *Hiroshi Sugimoto*, Washington D.C. : Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.

DILLER, Elizabeth et Ricardo Scofidio (2002). *Blur : The Making of Nothing*, New York: Harry N. Abrams.

GORMLEY, Antony (2012). *Antony Gormley*, [En ligne], <http://www.antonygormley.com/>. Consulté le 22 novembre 2011.

JANSSENS Ann Veronica (2011). *Ann Veronica Janssens*, [En ligne], <http://www.airdeparis.com/avj/avj.html>. Consulté le 5 novembre 2011

JOSEPH, Branden W., Jonathan WALLEY et Christopher EAMON (2005). *Anthony McCall. The Solid Light Films and Related Works*, Göttingen : Steidl.

PELTOMÄKI, Kirsi (2010). *Situation Aesthetics : The Work of Michael Asher*, Cambridge : MIT Press.

ZINMAN, Gregory (2012). « Annabel Nicolson », *Handmade Cinema*, [En ligne], <http://handmadecinema.com/?v=full>. Consulté le 25 novembre 2011.

Documents sur Olafur Eliasson

CRARY, Jonathan (2004). « Your color memory: Illuminations of the unforeseen », [En ligne], http://www.olafureliasson.net/publications/download_texts/Your_colour_memory.pdf. Consulté le 31 mars 2010.

BIESENBACH, Klaus et Roxana MARCOCI (2007). « Toward the sun : Olafur Eliasson protocinematic vision », Madeleine Grynsztejn (dir.), *Take Your Time: Olafur Eliasson*, Catalogue d'exposition, New York: Thames & Hudson, p. 183-195.

ELIASSON, Olafur (2006). « Some ideas about color », [En ligne] http://www.olafureliasson.net/publications/download_texts/Some_Ideas_About_Color.pdf. Consulté le 31 mars 2010

ELIASSON, Olafur (2007). « Models are real », [En ligne], http://www.olafureliasson.net/publications/download_texts/Models_are_Real.pdf. Consulté le 31 mars 2010.

ELIASSON, Olafur et Robert IRWIN (2007). « Take your time: A Conversation. Olafur Eliasson and Robert Irwin », Madeleine Grynsztejn (dir.), *Take Your Time: Olafur Eliasson*, Catalogue d'exposition, New York: Thames & Hudson, p. 51-61.

ELIASSON, Olafur (2009a). « Olafur Eliasson : Jouer avec l'espace et la lumière », *TED Ideas worth spreading*, Février 2009, [En ligne], http://www.ted.com/talks/olafur_eliasson_playing_with_space_and_light.html. Consulté le 1er décembre 2011.

ELIASSON, Olafur (2009b). « Your engagement has consequences », [En ligne], http://www.olafureliasson.net/publications/download_texts/Your_engagement_has_consequences.pdf. Consulté le 31 mars 2010.

ELIASSON, Olafur (2012). *Olafur Eliasson*, [En ligne], <http://www.olafureliasson.net/index.html>. Consulté le 22 février 2012.

FRASER, Marie (2007). « *Seeing the light*. Réflexions autour de *Your Black Horizon* d'Olafur Eliasson », Jean-Louis Déotte, Marion Froger et Sivestra Mariniellon (dir.), *Appareil et Intermédialité*, Paris : L'Harmattan, p. 63-73.

GRYNSZTEJN, Madeleine, Daniel BIRNBAUM et Michael SPEAKS (2002). *Olafur Eliasson*, Londres : Phaidon.

GRYNSZTEJN, Madeleine (2007). « (Y)our Entanglements : Olafur Eliasson, the Museum, and Consumer Culture », Madeleine Grynsztejn (dir.), *Take Your Time: Olafur Eliasson*, Catalogue d'exposition, New York: Thames & Hudson, p. 11-31.

LEE, Pamela M. (2007). « Your light and space », Madeleine Grynsztejn (dir.), *Take Your Time: Olafur Eliasson*, Catalogue d'exposition, New York: Thames & Hudson, p. 33-49.

LÜTGENS, Annelie (2004). « Twentieth-Century Light and Space Art », Holger Broeker (dir.), *Olafur Eliasson: Your Lighthouse : Works with Light 1991-2004*, Catalogue d'exposition, Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, p. 32-40.

OBRIST, Hans Ulrich et Olafur Eliasson (2008). *Olafur Eliasson. The Conversation Series*, Cologne : Walther König.

URSPRUNG, Philip, Anna ENGBERG-PEDERSEN et Olafur ELIASSON (2008). *Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia*, Cologne : Taschen.