

UN "EFFET CINEMA" DANS L'ART CONTEMPORAIN

Philippe Dubois, Université de Paris III/CRECI

Deux expositions symptomatiques et symétriques du Centre Pompidou

Que l'art contemporain international, à tous les niveaux et de toutes les façons, soit actuellement "envahi" par ce que j'appelle un *effet cinéma*, c'est une évidence massive, encombrante, "à la mode". Irritante autant qu'intrigante. Toute l'actualité artistique en témoigne. Un seul exemple incarne parfaitement ce phénomène: le Centre Pompidou programme actuellement (avril/mai 2006) deux événements, importants et significatifs, dont on ne peut que constater la posture quasi symétrique: d'un côté l'exposition "Le mouvement des images. Art, cinéma" dont le concepteur et curateur est l'historien d'art Philippe-Alain Michaud. Cette exposition se définit comme une *revisitation* des pièces des collections du Musée National d'Art Moderne, à la lumière des formes et des "pensées du cinéma", une lumière à la fois réelle et virtuelle, littérale et métaphorique. Elle s'efforce de réfléchir sur cette question: comment et en quoi peut-on dire que "le cinéma" (avec tous les guillemets qu'il faut) informe, nourrit, influence, travaille, inspire, irrigue (plus ou moins souterrainement) les œuvres (peintures, sculptures, photographie, architecture, design, installations, performances, vidéos) d'une série d'artistes plasticiens du XXème siècle (de Matisse à Picasso, de Barnett Newman à Frank Stella, de Bustamante à Robert Longo, de Chris Burden à Wolfgang Laib, etc.), qu'a priori on n'aurait pas nécessairement mis "du côté du cinéma". Question passionnante, ouverte, audacieuse, qui s'organise autour de quatre configurations structurantes, définies comme quatre "composantes du cinéma" (le défilement, la projection, le récit et le montage), et qui est évidemment très symptomatique de cet "effet cinéma" dont je parle. Cette exposition est elle-même accompagnée d'une rétrospective de films expérimentaux, anciens et récents, faisant eux aussi parties des collections du Musée et programmés (en salle) thématiquement selon les mêmes configurations. Dans le même temps (ou presque), sans qu'on sache si ce sont les hasards de la programmation ou si c'est un acte volontaire, de l'autre côté donc, le même Centre Pompidou présente une autre exposition, qui fut très attendue et s'avère assez décevante, entièrement conçue et élaborée par Jean-Luc Godard (avec l'aide de Dominique Paini). Cette exposition devait s'intituler "*Collage(s)* de France. Archéologie du cinéma, d'après JLG" (par référence/révèrece au vieux fantasme de Godard d'entrer au "*Collège de France*") mais s'appelle finalement "*Voyage(s)* en utopie, Jean-Luc Godard, 1946-2006. A la recherche d'un théorème perdu". S'inscrivant dans le prolongement scénographié des *Histoire(s) du cinéma*, il s'agit cette fois d'une "exposition de cinéaste" construite toute entière comme une vaste installation, rêvée et inachevée, une sorte de chantier cacophonique, plein de traces et de fragments épars, de morceaux de textes, d'images et de sons (cinéma, peinture, littérature,

musique) présentés de toutes les manières possibles (maquettes en série, et même en abyme, écrans plus ou moins miniatures dans toutes les positions, reproductions multiples, pièces abandonnées, etc.). Le tout organisant une sorte de collage de ruines à partir d'une vision à la fois poétique, métaphysique et géopolitique du cinéma traversé de ses innombrables rapports à l'art. Une exposition elle aussi accompagnée d'une rétrospective (intégrale et en salle) des films de (et sur, et avec) l'auteur. Au total donc, deux grandes expositions, pratiquement simultanées, dans le même haut lieu symbolique de l'art, et qui se répondent comme le recto et le verso d'une même problématique feuilletée, celle des rapports, complexes, entre cinéma et art contemporain. Si on veut schématiser: d'un côté, le cinéma dans l'art, de l'autre l'art dans le cinéma. L'art comme cinéma et le cinéma comme art. C'est-à-dire: le cinéma VIRGULE art contemporain. C'est la virgule qui est l'essentiel. Parce qu'elle fait pivot entre "cinéma" et "art contemporain" et laisse ouvert dans tous les sens le lien entre les deux pôles.

Donc, je le répète, et ce n'est pas nouveau, cela remonte au moins au début ou au milieu des années 90: le monde de l'art contemporain se trouve de plus en plus marqué par cette présence insistante de ce qu'on pourrait appeler un "effet cinéma", un "effet cinéma" à la fois profond et superficiel, souvent monumental, voire fétichiste, éventuellement poétique, parfois intelligent, sinon sensible. Un "effet cinéma" dans tous les cas extrêmement diversifié et multiforme. Un "effet cinéma" qui opère à tous les niveaux: au plan institutionnel, au plan artistique et au plan théorique (ou critique). Je voudrais, dans cette simple présentation introductive essayer de *poser* les choses. Non pas analyser tel ou tel aspect particulier, ou me plonger dans telle ou telle démarche singulière (de musée, d'exposition, d'artiste, d'œuvre). Non, je voudrais seulement traiter de cet "effet cinéma" comme phénomène d'ensemble: me placer dans une perspective panoramique et catégorielle d'une part (poser un cadre et repérer les grandes formes de ce phénomène), et d'autre part proposer quelques réflexions sur les raisons et les enjeux, historiques et esthétiques, que cela me semble impliquer. Un texte d'introduction et de mise en place en quelque sorte.¹

Cinéma d'exposition? Post-cinéma? Troisième cinéma? Une question de territoire, d'identité, de légitimation, de pouvoir, de gain et de perte

Au plan institutionnel (ou socio-institutionnel) d'abord, plan sur lequel je n'insisterai guère, il est évident que la prégnance envahissante, sinon l'omniprésence, de ce phénomène, pose des questions, à la fois au cinéma et à l'art. Des questions de places (respectives). Des questions que je ne prendrai pas tant comme des questions "de mode" (à la mode), que comme des questions de "milieu de l'art". A partir du moment où, depuis dix ans, il n'est pratiquement plus de grande biennale (Venise, Documenta, ou autres), plus de musée (de toute taille, du Centre Pompidou au MAC de la petite ville belge de Liège), plus de centre d'art (comme la Villa Arson à Nice, Le Fresnoy à Tourcoing, Le Consortium à Dijon) ou plus de galerie d'art (plus ou moins "branchée"), qui n'affiche systématiquement dans sa programmation des expositions ou des œuvres impliquant, d'une manière ou d'une autre, "le cinéma", il est clair qu'il y a là des enjeux extérieurs aux œuvres et aux démarches. Il me semble que ce sont des enjeux de territoires (donc de cartographie des arts et de géostratégie), 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.

Exposer des œuvres impliquant, d'une manière ou d'une autre, "le cinéma". Les guillemets, ici, sont particulièrement de circonstance, tant en effet les identités deviennent incertaines, et les mixages de règle, semant le doute et le trouble sur la question de la "nature" des phénomènes auxquels on assiste. Car un des points centraux du problème est là: ce que nous voyons dans les expositions, est-ce bien (encore) "du cinéma"? Est-ce du cinéma qui a "migré", comme on l'a dit, quittant ses salles obscures pour celles, plus lumineuses, du Musée (pourquoi, dans quel but)? Ou est-ce du cinéma qui a été détourné, renié, transformé, métamorphosé (en quoi?). Est-ce que c'est un "au-delà", ou un "après" du cinéma, comme si celui-ci avait cessé d'être? La critique, toujours prompte à réagir, ou à dramatiser, a inventé d'ailleurs des vocables divers pour en parler: Jean-Christophe Royoux, par exemple, dans ses textes de la revue *Omnibus*, avait, le premier je crois, avancé l'expression de "cinéma d'exposition" (la formule a un temps été reprise par plusieurs autres critiques ou institutions, de Régis Durand à Françoise Parfait, d'*Art Press* à *Art Forum*, de la Biennale de Venise à la Documenta de Kassel, puis on l'a délaissé), ou encore on en a parlé sous le vocable de "post-cinéma" (comme on parle – stupidement – de post-doctorat!), en amalgamant d'ailleurs le phénomène à celui de la numérisation galopante, du marché du DVD et de la diffusion de films sur Internet). Pascale Cassagnau préfère l'expression de *Troisième cinéma*. Etc. *Cinéma d'exposition? Post-cinéma?* Peu importe les étiquettes. Ce qui est clair, c'est que la question posée est bien celle de l'identité ou de la nature "du cinéma", une nature supposée donc, qui se découvre ou se révèle hypothétique (là où elle se croyait sûre d'elle-même, solide dans sa spécificité), une nature qui se sent désormais questionnée, relativisée, ébranlée, transformée, trahie peut-être, pour ne pas dire en voie de disparition (le cinéma, "vanishing art"?). Cette incertitude identitaire est évidemment fondamentale sur le plan théorique (on pourrait l'étudier en termes deleuziens de "lignes de déterritorialisation"), mais elle l'est aussi sur le plan des institutions: elle traduit des enjeux en termes de ce que Bourdieu appelle la légitimation symbolique: dans ces transferts et transfuges, dans ces migrations et ces métissages, qui, du cinéma ou de l'art contemporain, qui y gagne, et qui y perd? Et qui y gagne ou y perd *quoi*? Une place au soleil? Les portes du paradis? Une descente en enfer? 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 l'autre? Lequel se dissout ou se perd dans de tels écarts? Est-ce que le cinéma retrouverait au musée une sorte de vie nouvelle, un effet de jeunesse (valorisant et novateur), une sublimation noble à son origine ignoble (populaire et commerciale)? Ou alors, serait-ce de sa part un signe de fatigue, d'essoufflement, d'épuisement, l'"art du XX^e siècle" si viscéralement associé à l'idée de réception en salle, avec tout son rituel, ne sachant plus, à l'orée du XXI^e siècle, où dormir, où se coucher, où donner de la tête pour survivre en se diversifiant? Et l'art contemporain, qu'on disait parfois un peu atone, abstrait sinon abscons, desséché ou vidé de substance, est-ce que l'arrivée d'images, photographiques, en mouvement, lumineuses, sonores, viendrait lui redonner un peu de réel, de corps, de vie, d'âme, de souffle, de bruit et de fureur? Ou au contraire serait-il devenu à ce point perdu et sans repère qu'il chercherait à s'accrocher à n'importe quel effet de spectaculaire bon marché pour faire semblant de vivre? Et puis, ces changements de place, est-ce que c'est d'ordre symbolique ou est-ce que c'est une question sociologique, de public ou d'audience? Est-ce que c'est une question économique de marché, de parts de marché? Qui y perd, qui y gagne, et quoi? Je ne vais pas poursuivre dans cette voie, mais il y aurait

assurément à interroger le phénomène dans ces termes. On attendrait avec intérêt de voir une thèse de doctorat se mettre en place sur ces questions.

La question du dispositif et du spectateur

Sur un plan plus artistique maintenant, plan sur lequel je vais m'étendre plus longuement, il est clair que ce phénomène d'un "effet cinéma" ouvre des perspectives extrêmement diversifiées.

D'abord, en termes esthétiques, et pour prolonger ce qu'on vient de voir, on dira que cette émergence du "cinéma d'exposition" s'est faite aussi sur fond de variations de *dispositif*. Elle pose donc clairement la question de la place du spectateur: en quittant "sa" bonne vieille salle obscure, pour venir s'exposer dans les salles du musée d'art, c'est toute une série de paramètres sur les modes de réception soi-disant "spécifiques" de ces images qui se sont déplacés, et toute une série d'interrogations sur la soi-disant "nature" de chacun qui sont apparues. Par exemple, qu'advient-il (pour le spectateur de cinéma) quand on passe de la grande salle obscure et communautaire, où tout disparaît dans le noir pour une concentration maximale de tous sur le seul rectangle écranique, à une vision plus individualisée, souvent sur plusieurs écrans simultanés, et plus "éclairée" du film dans la blancheur de l'espace muséal? Peut-on voir de la même manière une image projetée dans la lumière et la même projetée dans les ténèbres? En quoi ce changement diluerait-il l'effet d'absorption et de fusion du spectateur collectif? Cela contribue-t-il à le transformer en un sujet isolé, divisé et errant? Qu'arrive-t-il quand on passe de la position immobile et assise dans la salle de cinéma, à la posture mobile et debout du visiteur de passage dans l'exposition? Le spectateur hypnotisé peut-il devenir un flâneur distancié? Qu'éprouve-t-on quand on passe de la durée standard imposée par le défilement continu et unique du film, à des modes de vision plus aléatoires, souvent fragmentés et répétitifs (l'effet de boucle, *loop*), d'images qui sont toujours là, qu'on peut quitter ou retrouver à sa guise? Prisonnier du temps duratif du cinéma, s'en libère-t-on dans l'espace de l'exposition? Passe-t-on du singulier au répétitif? A l'inverse, pour le musée, que se passe-t-il quand il faut faire le noir et laisser le visiteur avancer à tâtons dans une chambre obscure? Comment laisser circuler le son, qu'on ne peut localiser? Qu'implique sensoriellement le fait d'exhiber une image projetée et lumineuse, aussi immatérielle qu'éphémère, de grand format et en mouvement, tout à l'opposé des images-objets (photo, peinture) qui pouvaient rassurer la perception muséale classique? Comment gérer la "prise" du visiteur par le déploiement narratif d'images qui racontent une histoire? Etc. On le voit, il y a là tout un ensemble de modifications et d'interrogations qui rendent particulièrement instables ce qu'on pouvait considérer jusque-là comme des catégories établies. C'est finalement l'idée même de "cinéma" ou d'"art" (au sens d'oeuvre d'art) qui s'en trouve fortement relativisée. Et les interrogations institutionnelles s'avèrent aussi bien esthétiques.

Un phénomène générationnel

D'autre part, en termes de personnes, très simplement, force est de constater un phénomène de génération: toute un ensemble d'artistes plasticiens semble, en gros dans les quinze dernières années, s'être bel et bien emparé de l'objet ou de la pensée "cinéma", et

l'avoir placé au cœur de leur pratique d'artiste, comme s'il s'agissait de (*ré*)animer le monde de l'art contemporain en lui redonnant une vie et un imaginaire, sinon nouveau, au moins riche historiquement, culturellement et esthétiquement. C'est un fait objectif et au moins quantitatif. Et si ce n'est pas une "école" à proprement parler, c'est au moins un mouvement qu'on peut dire presque *générationnel* (avec, certes, des exceptions notoires, comme Anthony Mc Call ou Michael Snow, dont les travaux pionniers remontent à la fin des années 60 ou au début des années 70). En tout cas, nous connaissons tous au moins les noms de ces artistes dont beaucoup sont au devant de la scène internationale actuelle. Pour n'en citer que quelques-uns: Douglas Gordon, Pierre Huyghes, Pierre Bismuth, Stan Douglas, Steve Mc Queen, Mark Lewis, Doug Aitken, Pipilloti Rist, Eija Liisa Ahtila, Sam Taylor Wood, Tacita Dean, Rainer Oldendorf, Philippe Pareno, Dominique Gonzales-Foerster, etc. A ces figures désormais installées, il faut ajouter une nombre extraordinairement élevé de plus jeunes artistes, moins connus bien sûr, mais qui contribuent massivement à cet effet de déferlante à quoi l'on est confronté aujourd'hui. Cette émergence générationnelle, il me semble qu'on ne peut pas la penser sans son "pendant" du côté du cinéma. Car dans le même temps, mais à l'inverse, on voit aussi de nombreux cinéastes (patentés) se tourner dans l'autre sens, vers le champ de l'art, pour y proposer, le plus souvent sous forme d'installations, des œuvres, parfois nouvelles (faites spécifiquement), mais pas nécessairement, car beaucoup apparaissent comme des "mises en espace" (plus ou moins originales) de leurs films ou de leur univers à destination des musées ou des galeries. Ce sont des "installations de cinéastes", comme celles, bien connues désormais, de Chantal Akerman (qui s'est fait une sorte de spécialité de cela ces dernières années), ou celles, historiques et originales, de Chris Marker (depuis sa *Zapping Zone* à Beaubourg dont la première version date déjà de 1990 jusqu'à son récent *Prelude: The Hollow Men* du MOMA en passant par le magnifique *Silent Movie*), ou encore celles, en plein essor, d'Agnès Varda (son intéressant *Triptyque de Noirmoutiers* et toute son exposition *L'île et elle*), sans oublier les tentatives variées et plus ou moins inventives de Johan van der Keuken, d'Abbas Kiarostami, d'Atom Egoyan, de Peter Greenaway, du couple Gianikian/Ricci Lucci, et bien sûr l'exposition de Godard, *Voyages en utopie*, déjà évoquée. On le voit, beaucoup de ces installations sont le fait de cinéastes d'une génération souvent plus ancienne que celle des artistes du cinéma d'exposition: Varda, Marker, Godard, ils pourraient être leur père – et d'une certaine façon ils le sont, peut-être: de la famille des "ciné-pères" à la génération des "artistes-fils"!

Les passeurs d'image historiques: le cinéma expérimental et l'art vidéo

Enfin, il importe aussi, pour compléter la carte, de dire que dans l'entre-deux, exactement, de ces deux univers, entre ces artistes-qui-travaillent-avec-le-cinéma et ces cinéastes-qui-se-pensent-ou-s'essayent-au-travail-d'artiste, il y a tout le monde, petit mais intense, grouillant, hyperactif, divers et ouvert, des cinéastes expérimentaux et des artistes vidéo. Ceux-ci sont les vrais *passeurs* entre les deux univers qui nous occupent. Et ils ont chacun leur histoire et leur autonomie, qu'il n'est évidemment pas question de retracer ici. Il est clair, par exemple, que, par rapport à la projection classique en salle, c'est bien le cinéma expérimental qui a instauré "l'installation" (au sens élargi, *expanded* pour reprendre le terme de Gene Youngblood) comme autre forme d'existence du cinéma (projection sur plusieurs écrans, sur des surfaces non planes, dans l'espace, etc.).

Et il est tout aussi clair que c'est la vidéo, surtout depuis qu'elle est passée, à la fin des années 80, de sa forme "vidéosculpture" (dont le totem était le moniteur, ce cube-image multiplié, empilé, aligné) à sa forme "vidéoprojection" (sur grand écran, en qualité numérique), qui a introduit la grande image mouvement dans le monde des galeries et des musées d'art contemporain. Opérateurs historiques et esthétique du passage entre art et cinéma, l'expérimental et la vidéo ont mis en jeu les formes mêmes de la rencontre entre ces deux champs majeurs.

Les grandes figures de l'effet cinéma: un embryon de catégorisation

Toujours dans ma perspective de mise en place introductive, je voudrais essayer d'identifier et de décrire, simplement, et exemples à l'appui, quelques-unes des grandes modalités de cet effet cinéma. Il ne s'agit ni d'une typologie systématique ni d'une volonté d'exhaustivité ni d'un désir de figer ce qui est mouvant, mais seulement de balayer, rapidement, sans faire d'analyse détaillée, et avec un peu de rationalité, le terrain extrêmement diversifié auquel on a à faire. Je propose donc un petit parcours en quatre figures qui sont autant de formes types de cette relation entre cinéma et art contemporain, quatre figures de l'effet cinéma, parmi bien d'autres possibles, qui déclinent l'idée de *reprise* en l'ordonnant dans le sens du plus littéral (ou explicite, ou direct) au plus métaphorique (implicite, indirect).

Le principe de la reprise

L'idée de reprise est sans aucun doute celle qui s'impose a priori avec le plus d'évidence. Au sens premier, ce principe se conçoit d'abord, comme son nom l'indique, par un geste – un geste effectif, constitutif de chaque pièce d'art – d'emprunt matériel et physique d'objet(s) filmique(s). On peut décliner de bien des façons ce geste de reprise: récupération, reproduction, prélèvement, citation, référence, inspiration, réappropriation, absorption, détournement, retournement, transformation, déformation, défiguration, etc. Les reprises peuvent elles-mêmes être intégrales ou fragmentaires, fidèles ou altérées, directes ou indirectes, etc. En général, c'est à elles qu'on pense d'abord lorsqu'on parle de la présence d'un effet cinéma dans l'art contemporain. Mais ce n'est pas parce qu'elles sont les plus explicites ou les plus immédiatement visibles, que leurs enjeux sont simples ou transparents. Loin de là. Plusieurs formes singulières de reprise peuvent être identifiées, qui en déclineront le principe dans une certaine progression.

Le film exposé

C'est un peu la figure matricielle du phénomène. Et on pense tout de suite à l'exemple *princeps* en ce domaine: le célèbre *24 Hours Psycho* (D. Gordon, 1993). Lorsqu'il s'empare du film d'Hitchcock pour en faire une projection vidéo sur grand écran au milieu d'une salle de musée, Gordon *reprend* le film *Psycho* (l'arrache à sa salle de cinéma) pour l'*exposer* (pas seulement le projeter) dans un espace et une institution d'art. Il l'expose même *intégralement* (dans son intégralité), mais pas dans son *intégrité* puis-

qu'il lui fait subir une distorsion fondamentale, sous la forme d'un ralenti extrême de l'image. La projection complète du film dans sa version-Gordon s'étire en effet, en principe, sur une durée totale de 24 heures (au lieu des 90 minutes habituelles). Expérience sur la durée de la réception, la patience du spectateur, les règles de l'institution, qui relève encore pleinement d'une inspiration performative très "années 70". Mais surtout, la lenteur de cette projection métamorphose complètement la *sensation visuelle* du film, que l'on (re)découvre dans ses plus infimes détails, dans la plasticité de chacun de ses plans et de ses mouvements décomposés. L'expérience est autant plastique que temporelle: on a l'impression de voir *Psycho*, ce film fétiche qu'on croyait pourtant connaître par cœur, comme si on ne l'avait jamais vu (en tout cas *ainsi*). Chaque geste, chaque expression du visage, chaque action se trouve quasiment *analysée*, "scrutée contemplativement"; on y découvre mille facettes insoupçonnées, invisibles, qui nous sont ainsi révélées dans et par l'épaisseur du ralenti. (Il serait intéressant de comparer cette pièce de Douglas Gordon avec cette autre *reprise* du même film d'Hitchcock, cette fois sous la forme d'un *remake plan par plan*, réalisé par Gus Van Sant. Dans cette version-Van Sant, *Psycho* fonctionne dans le fond, moins comme un "film exposé" que comme un "film installé" (dans un autre film). C'est une manière nouvelle de traiter de la vieille question du remake, à la lumière des pratiques de l'art contemporain, et Van Sant est sans doute le cinéaste le plus intéressant aujourd'hui en ce sens: on peut dans la même perspective regarder son *Gerry* ou son *Elephant* comme des mises en forme filmique de questions d'art contemporain).

Bien d'autres cas pourraient être évoqués pour illustrer cette figure du "film exposé", ne serait-ce, du même Douglas Gordon (pour ne rien dire des son "impossible" *Five Year Drive-by* de 1995; *The Searchers* de Ford, ralenti sur une durée de projection virtuelle de 5 ans, la durée de la diégèse!), que son autre installation intitulée *Déjà vu* (2000). Il s'agit de la triple projection, sur trois grands écrans exactement juxtaposés bord à bord, du même film noir hollywoodien *D.O.A.* de Rudolf Maté. Ces trois projections ne diffèrent que par une toute petite unité de temps (1 image/seconde). Le film de Maté défile donc à 23 images/seconde sur le premier écran, à 24 sur le second et à 25 sur le troisième. Petite cause, grands effets. Cette minuscule variation de vitesse, imperceptible au début, vient ronger petit à petit la synchronie des trois projections, jusqu'à faire éclater le film en presque trois films différents, qu'on a du mal à raccorder avec lui-même.

Une autre manière récurrente d'exposer un film dans son intégralité mais pas dans son intégrité, consiste à séparer la bande son de la bande image. Divers artistes se sont ainsi plus ou moins débarrassés de la part visible du film d'origine, pour n'en retenir que la continuité sonore. C'est le cas de certaines pièces de Pierre Huyghes, comme *Dubbing*, qui nous présente en un plan fixe continu de 90 minutes, les doubleurs (toute l'équipe au complet) nous faisant face, regardant un écran invisible pour nous, et travaillant sans pause à doubler un film qu'on ne voit jamais mais dont on entend (et lit sur le déroulant en bas de l'image) tout le dialogue en français. Ou encore il y a le travail de Pierre Bismuth (*Post Script/The Passenger*, 1996, ou *The Party*, 1997, par exemple), qui joue avec le décalage son/image, en offrant, des films de départ (Michelangelo Antonioni, Blake Edwards), des retranscriptions écrites en temps réel par une secrétaire qui tape à la machine ce qu'elle entend, sans le voir, du film.

Dans toutes ces expériences, ce qui ressort finalement, c'est qu'on nous donne une *version* ("muséale") d'un film quasiment au sens des "versions multiples" que connaît l'histoire du cinéma. L'enjeu, c'est le film et son exposabilité – et comment cette expo-

sabilité transforme non pas tant le film lui-même que sa réception et sa perception par le spectateur. Chaque pièce d'artiste travaillant une version exposable d'un film s'avère une expérience analytique métaperceptive où l'acte de voir des images est lui-même interrogé. Voir un "film exposé", ce n'est pas le revoir, c'est le voir (ou l'entendre) autrement, et donc c'est s'interroger sur cette altérité.

Les films cités

Il en va tout autrement avec cette seconde figure. Loin de vouloir exposer *un* film, de nous en donner une version (plus ou moins transformée) pour nous amener dans une nouvelle expérience de vision, il s'agit plutôt de chercher (un peu partout), de puiser dans la matière infinie des films, de toutes sortes de films, de corpus divers, hétérogènes ou constitués, d'y prélever des fragments, des bribes, des morceaux choisis, pour (re)composer quelque chose de "nouveau". Travail d'enquête, de recherche, de fouille, d'abord. Travail de sélection, de découpage, de dépeçage ensuite. Et travail de ré-organisation, d'assemblage, de montage enfin. Trouver, défigurer, (re)configurer. La reprise ici est moins un geste de présentation (exposer) qu'un geste de dé/re-construction. L'opération ne vise pas un objet originel et original (le film matrice) mais plutôt un imaginaire cinématographique plus global ou transversal.

Ici aussi, on pense immédiatement à une pratique établie et reconnue, qui fait de cette question le cœur même de sa démarche: le *found footage*. Nous sommes exactement sur la frontière entre cinéma expérimental et pratiques d'exposition, les films de *found footage* pouvant être aussi bien vus en projection dans une salle qu'en installations dans les lieux de l'art. Lorsque des cinéastes-artistes comme ceux de l'école autrichienne contemporaine (Martin Arnold, Matthias Müller, Claude Girardet, Peter Tscherkassky par exemple) revisitent le cinéma, singulièrement le cinéma narratif hollywoodien, c'est pour faire des films ou des installations, qui non seulement "s'attaquent" à la matière filmique d'origine (ce dépeçage physique est très marqué par exemple chez Peter Tscherkassky, ou encore, autrement, chez Martin Arnold), mais aussi les "investissent" en tant qu'objets culturels, et travaillent l'imaginaire ou l'idéologie qu'ils véhiculent pour nous en donner une version, tantôt critique, tantôt poétique. Ainsi *Home stories* (M. Müller, 1990) travaille sur les postures narratives et figuratives stéréotypées du mélodrame hollywoodien des années 50. *Alone* (1998) et *Pièce touchée* (1989) de Arnold, décortiquent, non sans humour, l'inconscient gestuel ou postural des corps et des personnages, tel qu'il est enfoui dans les plis de l'image ordinaire. *Outer Space* (1999) ou *Dreamwork* (2000) de Tscherkassky réinventent des modes proprement figuratifs de narration à partir d'un même matériel d'origine. Et on pourrait, dans le même sens global, convoquer les films de Gianikian et Ricci Lucchi (tous depuis *Du Pôle à l'équateur*) ou de Bill Morisson (*Footprints*), d'Al Razutis (et ses *Visual Essays*) ou de Mark Lewis (avec son *Cinema in parts*), etc. Toutes ces opérations, qui jouent avec la chair des images filmiques, démontent et remontent le cinéma pour en tirer des idées ou des sensations, sinon nouvelles au moins renouvelées. Certes, la présentation installationniste de ces films n'est pas toujours prioritaire, mais on peut considérer que chaque film est en lui-même, assez exactement, une installation spécifique de fragments d'autres films. Ou alors elle prend des dimensions spécifiques comme le dispositif de *Silent Movie* de Chris Marker (1995), avec ses cinq écrans vidéo superposés en colonne et son program-

me aléatoire de combinaisons infinies de plans à partir des images mémorisées sur les cinq vidéodisques. Ou comme la disposition sur trois écrans situés les uns devant les autres (en une sorte de stratification mémorielle) de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi dans *La marcia dell'uomo* (2001). Ou encore, bien sûr, toute l'exposition-installation de Godard à Beaubourg, *Voyage(s) en utopie*, qui est un chantier infini de citations multiples.

Ce qui reste de toute cette tradition d'œuvres d'art composées de "films cités" c'est l'idée générale que le cinéma est décidément, par excellence, l'imaginaire d'images qui hante nos esprits, qui occupe la mémoire visuelle contemporaine, qu'on le veuille ou non. L'image filmique comme matière et comme spectre, comme fiction d'image en filigrane, comme chair fantôme toujours là, forte et fragile à la fois. Toutes ces installations, même si c'est sur le mode critique, ironique, dénonciateur ou iconoclaste, ne cessent de nous le répéter: le cinéma, les films, sont en cette fin de XX^{ème} siècle la toile de fond de notre rapport à l'image, donc au monde. Notre pensée visuelle est "cinématographique".

Le film reconstitué

Avec cette troisième forme, nous restons dans les figures de reprise, mais on commence à prendre de la distance (avec le littéral) dans la mesure où il ne s'agit plus ici de reprise matérielle d'image, mais d'une sorte de reprise au second degré, de reprise créative de l'idée formelle d'un film, c'est-à-dire une *reconstitution* (au sens où l'on parle de reconstitution d'un crime). Le film reconstitué serait au film (d'origine, matriciel) ce que le "tableau vivant" est au tableau. On le refait (*remake*), avec des acteurs (plus ou moins nouveaux) et dans un esprit de liaison avec l'objet de référence qui joue de tous les jeux dialectiques entre fidélité et infidélité, entre reproduction et transformation, entre le même et l'autre. Ces jeux de ressemblance et de dissemblance, où la part d'invention le dispute toujours à la part de reconstitution, sont au centre de l'opération – et des œuvres qui travaillent sur ce modèle. Quelques exemples.

L'Ellipse de Pierre Huyghe (1998) est une installation à trois écrans, qui "invente" un plan séquence "manquant" dans le film de Wim Wenders, *L'Ami américain* (1977). Les écrans à gauche et à droite montrent successivement une séquence de ce film en deux plans qui raccordaient en ellipse à l'origine (à gauche on voit le personnage interprété par Bruno Ganz, il est à Paris, dans un appartement de la rive gauche; à droite, on retrouve le même personnage dans un autre endroit, situé cette fois rive droite; entre les deux, le film de Wenders faisait l'impasse par la grâce d'un raccord). Vingt ans après le tournage de Wenders, Pierre Huyghe a (re)filmé l'ellipse en l'exposant: il a demandé au même acteur, Bruno Ganz, donc réellement vieilli, de re-faire le trajet entre les deux lieux, il l'a filmé en 1998 traversant le pont de Grenelle en un plan séquence de huit minutes. Ce plan séquence est projeté sur l'écran central, entre les deux plans successifs de Wenders. Reconstitution décalée d'une absence intersticielle. Un homme qui marche – et qui pense – dans un intervalle entre deux plans d'époque, qui traverse un pont pour faire un lien entre deux lieux et entre deux temps. Aller-retour d'une mémoire au présent refaite dans l'après-coup d'un souvenir de film troué. Un écart d'espace reconstruit dans un écart de temps.

The Third Memory, du même Pierre Huyghe (2000). C'est un dispositif reconstitutif à trois couches. A "l'origine", au plus loin qu'on remonte dans la sédimentation, un fait

divers de 1972 qui a défrayé la chronique: un braquage de banque foireux à Brooklyn avec prise d'otages. La télévision américaine avait déjà filmé en direct une partie de l'action (le siège de la banque par une police qui en rajoutait). Ensuite il y eut un film fameux, *Dog Day Afternoon* (S. Lumet, 1975), qui a "mis en scène", en l'*interprétant*, ce fait divers (reconstitution fictionnelle) avec Al Pacino dans le rôle du braqueur. Enfin, Pierre Huyghe, non seulement *reprend* ce double matériel d'images, qui lui sert de contrepoint, mais aussi se livre à une reconstitution minutieuse en studio de l'attaque de la banque, avec des décors schématisés, des figurants (employés de la banque, policiers) et surtout – en fait tout le projet part de là – avec le braqueur "en personne" (John Wojtowicz dans son propre rôle), vieilli ici aussi, qui entretemps a purgé sa peine, est sorti de prison, et "(re)joue la scène" pour Huyghe, dans une posture où il peut prétendre "donner la version vraie des faits" tout en se livrant à une reconstitution après presque trente ans. Il est ainsi à la fois la personne et le personnage de ce dispositif à trois étages, l'acteur et le héros (qu'il a réellement été), l'auteur (au sens complet) et le metteur en scène (il donne les indications, dirige les figurants) et même le commentateur distancié dans l'après-coup (il critique la version "fausse" de Lumet/Pacino, etc).

Le travail de Constanze Ruhm, l'ensemble de son projet *X Character*, en particulier son *X Characters/RE(hers)AL* (2003/04) et son *X Nana/Subroutine* (2004), procède lui aussi, mais selon d'autres perspectives encore, de cette logique reconstitutive (je renvoie à son texte dans le présent numéro). En deux mots, il s'agit, avec une liberté d'invention importante, de re-partir de personnages de la fiction cinématographique, relativement connus et déjà *installés* dans notre mémoire de spectateur (la Nana du second exemple vient bien sûr du *Vivre sa vie* de Godard; les sept personnages féminins du premier exemple proviennent de films et de réalisateurs différents: Alma vient du *Persona* de Bergman, Bree du *Klute* d'Alan Pakula, Giuliana du *Désert rouge* d'Antonioni, Hari du *Solaris* de Tarkovski, Laura des *Yeux de Laura Mars* de Kershner, Rachael du *Blade Runner* de Ridley Scott, etc. – les sept femmes, dont aucune ne ressemblent physiquement à son modèle, se retrouvent en situation d'attente dans un aéroport stylisé...) en les considérant comme des personnages d'une nouvelle fiction mais ayant leur passé et leur vécu cinématographique, une identité *déjà là*. Les œuvres (complexes, qui impliquent films, photos, livres, installations) sont des mixtes très ouverts, de dialogues inventés dans des situations contemporaines et d'imaginaires cinéphiliques plus ou moins prégnants; elles combinent avec souplesse et subtilité, proximité et distance, ressemblance et dissemblance, reconstitution et invention.

Figures formelles d'un cinéma virtuel

Le mouvement d'éloignement de la reprise physique se poursuit avec cette nouvelle catégorie de figures, car ici le rapport avec le cinéma se joue non au niveau d'un (ou de plusieurs) film(s) en particulier, mais à un niveau plus "abstrait" ou plus général, celui de ce qu'on appelle les "formes filmiques", telles par exemple que le champ/contre champ, le raccord de regard ou dans le mouvement, le montage alterné ou parallèle, etc. Toutes ces formes qui ont forgé le langage cinématographique vont, non sans être "adaptées", servir de modèles de mise en scène pour de nombreuses installations d'artistes, dont on voit bien en quoi leur mise en forme est redevable à toutes ces figures bien établies de l'écriture filmique. Un des principes récurrents en ce domaine, c'est la

transposition des formes temporelles du cinéma (notamment toute sa dynamique liée au montage) en *disposition spatiale* dans l'exposition. Ainsi peut-on comprendre la véritable fascination des artistes du post-cinéma pour la figure du *multi-écran*. La co-présence, selon des agencements spécifiques, de plusieurs écrans de projection dans la galerie peut être pensée comme une sorte de transposition directe dans l'espace, des figures de montage du cinéma. Les exemples sont légion, qui cultivent très souvent non seulement la référence à des formes mais aussi à des thèmes filmiques types, constituant autant de *topoi*, de motifs de base, de standards du cinéma. Nombreuses sont les installations mettant en place, par exemple des scènes de repas au restaurant, ou des scènes de ménage, ou des moments de rencontre, ou de déclaration amoureuse, ou de fuite, etc., entre deux protagonistes, que l'habitude du cinéma nous a accoutumé à voir dans des champs/contrechamps, ou du montage alterné, ou par des raccords dans le mouvement, voire même des sautes d'axe ou des enchaînement d'angle ou de geste, etc. Chez Stan Douglas, chez Sam Taylor Wood, chez Steve McQueen, chez Doug Aitken, chez Rainer Oldendorf, et tant d'autres, on (re)trouve de telles scènes installées dans des dispositifs multi-écrans: le champ contrechamp du cinéma y devient une projection simultanée sur deux écrans se faisant face, ou sur deux écrans côte à côte, ou sur deux écrans en angle droit reproduisant l'angle des prises de vue à deux caméras, etc. On dira globalement que ce que le film distribue dans la successivité de ses plans, l'exposition le met en scène dans la simultanéité spatiale de ses écrans, jouant de tous les effets de "raccord" mais *dans l'espace* (rimes visuelles, symétrie, inversion, retournement, etc.). Cela n'est pas sans faire penser au montage vertical (par opposition au montage horizontal) évoqué par Abel Gance à propos précisément de tous les agencements visuels qu'autorisait à ses yeux son fameux triple écran.

Au bout de cette logique se pose la question du récit. Certains artistes l'ont posée frontalement (Doug Aitken par exemple, ou Steve Mc Queen, ou Pipiloti Rist, ou Eija-Liisa Ahtila). Peut-on, et comment, raconter une histoire dans (et par) l'espace d'une installation? Le multi-écran, en tant qu'il spatialise la succession des plans, peut être utilisé en ce sens, pour répondre précisément à l'organisation du parcours même du visiteur dans l'exposition. La trajectoire de celui-ci allant d'écran en écran, fonctionnerait comme une avancée plan par plan dans l'histoire du film. La marche serait ce qui articule la narration. Figure du narrateur-marcheur. Je marche donc je suis (l'histoire). Le trajet peut être linéaire (c'est plutôt rare), il est le plus souvent complexe, multiple, éclaté, labyrinthique, il peut être ouvert ou fermé, rapide ou lent, etc. Visiter l'exposition y revient à "voir un film", et le spectateur (immobile, assis, etc.) se transforme en flâneur (au sens benjaminien).

On voit ainsi que l'on s'avance dans des zones où la question du cinéma dans les œuvres d'art contemporaines est de plus en plus seconde, virtuelle, abstraite, implicite, métaphorique. C'est bien d'un *effet* qu'il s'agit. Et l'exposition de Philippe-Alain Michaud au Centre Pompidou, présentée au début de ce texte, en marque d'une certaine façon le point d'aboutissement. Ce qui "fait cinéma" dans certaines des œuvres présentées dans "Le Mouvement des images" tient souvent à une sorte de virtualité extrême: ce peut être un geste, une posture, une forme, un cadre, un mouvement, un détail – parfois même un simple jeu de mot (la fine *pellicule* de lait séché qui "fait film" dans la *Pierre de lait* de Wolfgang Laib...). L'effet cinéma est bien là, qui hante toutes nos manières de voir.

- 1 Je renvoie pour plus d'informations, d'analyses ou de réflexions aux nombreux articles (notamment dans *Omnibus* et *Art Press*), catalogues (de partout) et ouvrages abordant ce sujet, parmi lesquels je mentionnerai spécialement les quatre livres suivants: R. Bellour, *L'Entre-images 1. Photo, cinéma, vidéo* (Paris: La différence, 1990); D. Païni, *Le Temps exposé. Le cinéma de la salle au musée* (Paris: l'Etoile/Cahiers du cinéma, 2001); Françoise Parfait, *Vidéo: un art contemporain* (Paris: Regard, 2001); Pascale Cassagnau, *Future Amnesia (Enquêtes sur un troisième cinéma)* (Paris: Sept/Isthme, 2006).