

**Le dossier de l'avant-dernier numéro de *La Part de l'Œil* pose décisivement les enjeux des rapports croisés entre le septième art et le registre des arts plastiques. Un second dossier analyse la question de Mikhaïl Bakhtine et les arts. Nous évoquerons ici les textes regroupés dans le premier dossier. Portant sur l'identité (mouvante) du cinéma, l'évolution de son concept, ses métamorphoses, ses délimitations, les contributions se focalisent sur ses nouveaux dispositifs dans l'art contemporain, son nouage à la peinture, à l'architecture, dans une attention aux effets du cinéma sur les arts plastiques et réciproquement.**



La tension dynamique qui anime le dossier vient de la controverse quant à la nature du cinéma, quant à son positionnement face à son "exportation" au-delà des salles obscures, dans les galeries et musées. Peut-on dire quand le cinéma commence et quand il finit ? Une ligne sépare les conceptions de Jacques Aumont — conceptions emblématiquement exposées sous le titre *Que reste-t-il du cinéma de nos jours ?* (Vrin, 2012) — de la position de Luc Vancheri. Resserrant l'art cinématographique autour d'une forme d'expression particulière qui implique un dispositif de réception et un certain nombre de paramètres (soumis, certes, à une évolution), Jacques Aumont analyse les zones de rupture entre le modèle historique du cinéma et les nouveaux usages de l'image dans un régime post-cinématographique. Luc Vancheri oppose à cette conception limitée, resserrée du cinéma un "expanded cinéma". La question est celle de l'alternative : a-t-on affaire à une continuité ou à une rupture ? Si rupture il y a, qu'en est-il de cette autre ontologie de l'image ? Quels sont les liens que l'art contemporain sous la forme de l'art vidéo et de l'installation tisse avec l'objet cinéma ? Le cinéma est devenu un matériau pour les arts contemporains, lequel matériau déterritorialise à la fois le premier et les seconds.

Dernier arrivé dans l'histoire des arts, le septième art arrive après tous les autres, vient "trop tard" dirait Luchino Visconti. Il parachève tous les arts antérieurs au sens où

# LES ARTS PLASTIQUES

## ET LE SEPTIÈME ART

il les récapitule, voire les rend obsolètes par la ressaisie qu'il en opère. Défendre l'axiome de l'"expanded cinéma" comme le fait Luc Vancheri, c'est poser l'art comme une machine nomade ouverte à des connexions, des devenirs, sujette à des déterritorialisations. Le propre de l'art contemporain est de n'avoir point de propre, de se brancher sur les autres médiums, de faire de sa plasticité le moteur de ses créations. En ses transformations, en son existence dans des nouveaux dispositifs qui rompent avec l'acception traditionnelle du cinéma, ce dernier connaît moins une nouvelle naissance que des formes d'expression et d'actualisation inédites. Détacher le cinéma des formes contemporaines qu'il adopte dans les arts plastiques relève moins de la nostalgie, d'une vision mélancolique que d'une attention aux différences de nature. En termes deleuziens, l'on dira que là où Jacques Aumont perçoit une différence de nature entre le cinéma et les installations, le cinéma d'exposition, Luc Vancheri y lit une différence de degré, voire une ligne de variation continue. Circonscrivant le cinéma d'une part par les paramètres d'une forme d'expression articulée sur un art du récit (quand bien même les façons de narrer, de raconter évoluent), d'autre part par une réception requérant un "devoir de regard et d'ouïe", Jacques Aumont pointe tout ce qui distingue l'expérience d'un film (lequel impose d'être capturé par le déroulement temporel) des images en mouvement exposées dans les galeries, les musées. L'épreuve du voir et de l'entendre dans le temps change radicalement selon qu'on soit face à un film ou face à une installation. Ce qui a modifié la vie du cinéma, c'est le fait qu'il n'ait plus le monopole de la production d'images en mouvement comme l'écrit Jacques Aumont qui situe le septième art dans la tension filmique entre fiction et opération figurative, entre construction du récit et souci de la réflexion sur l'image même. Le cinéma expérimental, les films underground des années 1960 entendent arracher le spectateur au régime de la fiction, au mécanisme de l'identification : il s'agit de déconstruire le "N.R.I.", c'est-à-dire le narratif-représentatif-industriel, en brouillant,

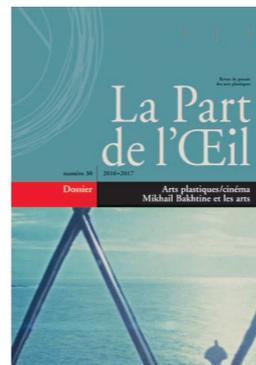
griffant, violentant l'image, en brisant le schème narratif, la mimésis. La ruse de la déraison agit pourtant en sous-main : affirmer, proclamer la sortie de la fiction au profit de l'accentuation de ce que Jacques Aumont appelle l'opération figurative, l'attention portée sur le film lui-même (position métafilmique, théorique ou poétique) ne suffit pas à destituer la fiction qui insiste, revient en contrebande. Dans *L'Image-mouvement* et *L'Image-temps*, Deleuze distingue le cinéma moderne du cinéma classique par le critère de l'apparition dans le premier d'images optiques et sonores pures produites par la rupture du schème sensori-moteur, à savoir du circuit entre situation et action : pris dans un monde désorienté, les personnages deviennent des voyants, cessent d'être des agents ripostant aux situations qu'ils rencontrent. Autre manière de dire que, pour Deleuze, le cinéma moderne apparaît quand la possibilité de la fiction, d'une narration ordonnée se lézarde. La crise du schème sensori-moteur implique que le circuit des situations et des actions des personnages s'enraie, qu'il n'y a plus de prolongation des perceptions en actions. En phase avec un monde qui, en deuil de sa synthèse dialectique, a perdu sa totalisation, en phase avec un monde traversé par un "temps hors de ses gonds" (*Hamlet*), par un espace désaccordé, le cinéma moderne (Hitchcock, la Nouvelle Vague, le néoréalisme italien) traduit le passage de ce que Gilles Deleuze appelle l'image-mouvement (montrant indirectement le temps à partir du mouvement) à l'image-temps (image où le temps apparaît directement). La rupture de l'harmonie entre l'homme et la réalité est consommée ; les dissonances qui surgissent ne se voient plus intégrées dans une consonance. La crise de l'image-action soulève l'apparition d'images sonores et optiques pures. Les personnages font l'expérience d'une réalité disloquée qui, les précipitant dans la passivité, leur ôte la possibilité d'une riposte au niveau de l'action. Les images sonores et optiques pures surgissent comme des révélations nées d'une violence, de points de crise qui plongent les personnages dans l'impuissance, le somnambulisme. Dans son texte "Feintise, fiction, figure. L'opération figurative en cinéma", Jacques Aumont déplace la césure deleuzienne entre cinéma classique et cinéma moderne : les exemples de cinéastes modernes que donne Deleuze (Rossellini, Antonioni, De Sica, Ozu...) appartiennent encore au régime de la fiction. La ligne de rupture que Jacques Aumont explore sépare les films raliés à l'histoire et au récit de ceux qui tentent de s'affranchir du récit et s'intéressent à l'opération figurative, à la production de l'image, à ce que Lyotard appelait le figural (il convoque l'œuvre de Leighton Pierce).

Dans son texte, "Cinéma d'exposition : l'invention d'un médium", Jean-Christophe Royoux analyse les perspectives "post-cinématographiques" de l'art actuel. Plutôt que de recourir au terme flottant, générique, d'"installations", il nomme cinéma d'exposition les nouvelles expériences d'art spatialisé dont il repère la naissance, le devenir. Le cinéma d'exposition apparaît quand "certains parmi ses critiques les plus perspicaces parlaient avec insistance de la mort du cinéma" tandis que Jean-Luc Godard offrait avec *Histoire(s) du cinéma (et de la télévision)* "le premier regard rétrospectif d'importance sur l'histoire du cinéma, comme s'il s'agissait bien d'une histoire finie dont la forme fragmentée, étoilée, spatialisée rendait compte en quelque sorte par elle-même". L'anniversaire

commémorant le centenaire du cinéma en 1995 s'accompagne chez certains critiques du diagnostic de sa fin, de sa clôture. Son achèvement coïncide avec l'émergence de nouveaux dispositifs post-cinématographiques. Jean-Christophe Royoux approche les travaux novateurs de Bruce Nauman, Mélik Ohanian et de Patrick Pion & Paule Combey. Penser les relations, les connexions entre les images n'est plus le seul apanage du cinéma. Les formes d'exploration d'un cinéma d'exposition réactualisent la pensée des relations entre images en déplaçant les paramètres et les curseurs du cinéma "traditionnel", en salle obscure : le montage cesse d'être le point nodal, le souci (alors qu'il fut la grande invention du cinéma) ; le tournage est secondarisé ; la proposition d'un sens orienté avec début et fin se voit détrônée par l'attention aux "hasards naissant du désordre des assemblages". Nombreux sont les théoriciens du cinéma (Jean-Louis Baudry, Christian Metz...) à avoir souligné la parenté entre septième art et psychanalyse, entre écran filmique et écran psychique, comme si l'écran constituait une surface de projection de l'inconscient, une représentation des pulsions. L'invention de dispositifs post-cinématographiques engage de nouvelles configurations de subjectivation. Alors que dans le cinéma en tant que tel, le spectateur immobile, plongé dans une matrice noire, capte des images en mouvement et fait l'épreuve d'une identification spéculaire aux personnages, le cinéma d'exposition des années 1990 interdit cette identification dès lors que s'instaure un tout autre espace de représentation : le spectateur cesse d'être assis, immobile, passif, immergé et devient mobile, se retrouvant réquisitionné, désorienté par des dispositifs audio-visuels qui en interrogent l'action sur le récepteur. Les conditions du voir et de l'entendre ont été renversées, déplaçant "l'effet cinéma", engendrant une autre appropriation de l'image. Du cinéma au cinéma d'exposition, les enjeux, les objectifs, l'interaction entre l'œuvre et le spectateur, la construction du rapport au public ont radicalement changé. La manière dont le cinéma d'exposition interpelle, convoque le spectateur génère des formes de subjectivation différentes qui ne reposent plus sur le mécanisme de l'identification. Dans ce dossier riche en débats, aux multiples entrées, faute de place pour y descendre à mains nues, mentionnons les textes de Chakè Matossian sur William Blake et *Dead Man* de Jim Jarmusch, de Christian Ruby ("Le spectateur de cinéma en tant qu'objet *dialectique*, de Walter Benjamin aux artistes contemporains"), de Bruno Goosse sur l'impossibilité de stabiliser la nature du cinéma (ni art, ni technique, mais mystère disait Godard), le moment de sa naissance (les frères Lumière ?), sa scène primitive, sur la question du moment où commence le film (en amont du tournage ?), de Jean-Louis Déotte ("La réception collective d'un film est comme celle d'une architecture urbaine"), de Krikor Beledian (sur l'œuvre de Sergueï Paradjanov), de Clélia Nau sur Tacita Dean et son *Disappearance at sea*.

Véronique Bergen

Philosophe, romancière et poète, auteur d'essais philosophiques autour de questions métaphysiques, esthétiques, de nombreux romans, collaboratrice à *Art press*, *l'art même*, *Flux News...*, Véronique Bergen a publié récemment *Hélène Cixous. La langue plus-que-vive* (Honoré Champion), *Jamais* (Tinbad), *Premières fois* (Edwada), une analyse de *Horses* de Patti Smith (Densité).



**LA PART DE L'ŒIL, ARTS PLASTIQUES/ CINÉMA, MIKHAÏL BAKHTINE ET LES ARTS, N°30,**

2016-2017, 256 P., 39,00 EUROS

Patrick Pion et Paule Combey, *Le visible n'est pas le dehors*, 02'42, 2009 © Patrick Pion et Paule Combey, reproduit avec l'aimable autorisation de l'artiste.