di Dominique Païni

Une *acedia* cinématographique

Je voudrais raviver le souvenir de l'actualité intellectuelle à la périphérie de la création cinématographique dans les années 80. Ces années sont marquées par une mélancolie qui dépasse l'habituelle et structurelle plainte de la "profession" face à la crise du cinéma. Celui-ci a toujours été en crise, et je ne peux m'empêcher de penser que cet état lui est consubstantiel. Mais le cinéma est également un *petit commerce*, dont la *grandeur* et la *décadence* sont reflétées par… la vente de confiseries.

Après la Nouvelle Vague française des années 60, après l'éclosion au long des années 70 des *nouveaux cinémas* internationaux qui épousent la carte planétaire des révoltes étudiantes (Hongrie, Tchécoslovaquie, Pologne, Portugal, Brésil, Japon et même la Suisse !) et qui inventent de nombreux nouveaux cinéastes (Jancso, Forman, Skolimowski, Tanner, Yoshida …), *après* l'utopie ingrate du cinéma militant, *après*, *après*, *après*…

Dans les années 80, le cinéma – ses auteurs, ses commentateurs, ses institutions et son public – émet des signaux d'une profonde chute de croyance en ses pouvoirs, un sentiment d'être arrivé après tout. La "mort du cinéma" est le *credo* de cette époque. Il faut dire que le structuralisme, la psychanalyse, la sémiologie et … le maoïsme avaient été en outre, des drogues euphorisantes aux retombées déprimantes.

Le cinéma comme un art plastique

La réflexion comparatiste cinéma/peinture revient dans les années 80 après les impasses de la sémiologie. Une sensibilité plastique dans le regard historique et critique, une volonté de "revenir" avant la sémiologie, mais en évitant l'*impressionnisme* critique des années 50, transparaissent.

Henri Langlois revendiqua précocement cette conviction plastique du cinéma. Il meurt en janvier 1977. Le Centre Pompidou ouvre cette même année et accueille une salle de la Cinémathèque française qui fut voulue par son fondateur de son vivant. C'est symbolique: l'institution qui incarne la conservation et la diffusion du patrimoine cinématographique installe, pour la première fois de son histoire, une antenne dans une autre institution, de surcroît un centre d'art et de culture, dont le noyau dur est le musée national d'Art moderne [1] . En d'autres termes, le cinéma entre au sein d'une architecture audacieuse, œuvre d'art en soi, qui l'instaure au même niveau de "noblesse artistique" que les autres arts. La contiguïté au sein du Centre Pompidou de salles d'exposition et de salles de projection, ces dernières présentant mêlés, les classiques de l'histoire du cinéma, les films expérimentaux et d'artistes – confèrent à l'art cinématographique un statut nouveau dans la culture et élargit le public des amateurs au

delà du cercle de la cinéphilie traditionnelle.

La perméabilité ira croissante entre l'art contemporain, dont on s'accorde à situer le début de l'histoire en 1960 (*Pop Art* et *Nouveau Réalisme*), et le cinéma. Parallèlement, l'histoire officielle du cinéma intègre progressivement le cinéma expérimental, celui des avant-gardes historiques, et celui des plasticiens les plus récents
[2]
.

Au cours des années 80-90, les premières expositions [3] de cinéma se conçoivent dans une perspective, insuffisamment rappelée, de trouver de nouveaux publics pour le cinéma historique. En effet, le patrimoine cinématographique trouve dans ces années de nouveaux sites, concurrents des cinémathèques et des "salles de répertoire": les chaînes de télévision thématiques et la reproduction des films en cassettes vidéographiques (le DVD suivra une dizaine d'années plus tard).

C'est d'ailleurs la reproduction magnétique des films, puis numérique, qui dote le cinéma de son *outil de recherche* historique et esthétique, comme le fut la reproduction photographique pour les beaux-arts au début du XXème siècle. Un *musée imaginaire* du cinéma est enfin possible. Jean-Luc Godard inventera le sien: ce sera le grand œuvre des *Histoire(s) du cinéma*
[4]
.

De l’expérimentation à l’exposition

Parallèlement aux évolutions de la diffusion culturelle du cinéma, un changement s’opère donc à d’autres niveaux. Il se produit une mutation de ce qui constituait jusqu’alors une sorte de “contre-culture” cinématographique, création minoritaire et expérimentale, en une pratique élargie aux institutions muséales exigeant désormais des moyens muséographiques inédits et des compétences renouvelées chez les artistes. En d’autres termes, un déplacement conceptuel et institutionnel s’accomplit du cinéma *underground* au cinéma d’exposition [5] , du cinéma en salle au cinéma d’installation, du cinéma de fiction au cinéma “de musée”, du cinéma d’essai à un “troisième cinéma” (?)
[6]
.

Sens et figuration, visite et distraction: le spectateur devenu visiteur… et retour

Mais d’autres aspects plus “idéologiques et sociétaux”, informent rétrospectivement l’engouement et l’évidence de ce qui paraissait encore un pari technique il y a 25 ans.

Incontestablement, la technologie numérique a permis la reprise en boucle d'une même séquence d'images animées. La projection a gagné une stabilité et une fiabilité à l'abri des risques de grippage d'enroulement d'une bande, qu'elle soit pellicule ou magnétique. Le numérique a finalement, et paradoxalement, favorisé le retour d'un effet tableau, un effet pictural, de l'image animée projetée (Bill Viola, par exemple, a exploité à l'envi cette malléabilité infinie du mouvement des images).

Par ailleurs, il me semble que l'air du temps des années 80, et surtout 90, années plus débridées encore, a été celui de la surexploitation de l'acuité sensorielle du spectateur-visiteur (ou l'inverse…) et du consommateur de loisirs en général. Tendance qu'on retrouve dans un certain type de musique "techno", répétitive, dont les basses "atteignent l'estomac". Dans le spectacle scénique ou environnemental, la sensation est privilégiée par rapport au sens, une satisfaction des sens plutôt que le différé dramaturgique. La sensation *contre* le sens, du disc-jockey au vidéo-jockey… L'effet cinéma se transfuse et se confond dans des effets plastiques et musicaux que les manipulations lumineuses et sonores virtuoses de certaines *rave parties*
, ou celles de concerts de chanteurs associés à des artistes plasticiens, ont influencé. L'exposition
Au delà du spectacle
(2000) au Centre Pompidou et la programmation du Palais de Tokyo depuis son ouverture, ont d'une certaine manière enregistré et porté cette tendance des arts actuels.

Simultanément, durant ces 20 dernières années, les images en mouvement projetées sur les cimaises muséales, images empruntées au cinéma ou crées par les artistes, ont *autorisé* une sorte de
retour
de la figuration du corps et du visage. Mais un retour épargné de l'effet de retour,
déculpabilisant
l'art contemporain de revenir à la figuration du corps et du visage.

La technologie numérique qui permet de faire un *cinéma qui s'expose*, autrement dit des images dont le sort n'est pas la salle mais la cimaise,
dédouane le retour figuratif
, après plus de trente années de minimalisme conceptuel dominant.

Dans le même temps, le public amateur ou fidélisé par l'offre institutionnelle, désire, selon des expressions complexes et détournées, une nouvelle distance physique et optique avec l'image en mouvement. Exigence de spectateur-consommateur qui n'est pas sans relation avec le renforcement de valeurs et de modes contemporaines qui privilégient la liberté individuelle dont les images publicitaires - affiches, magazines et télévision - sont les importants foyers de propagande. La distance d'origine théâtrale, qu'imposa historiquement le cinéma - industriel et de fiction - entre l'écran et la salle, ne satisfait plus exclusivement en cette fin de XXème siècle.

L'interactivité, ou même la plus modeste interaction, sont devenues les vertus des disciplines artistiques les plus technologisées. Bientôt, le jeu vidéo jouera, si j'ose dire, dans la cour des autres arts visuels, si ce n'est pas déjà le cas – et il faut y être attentif car des propositions seront probablement inouïes dans les proches temps à venir.

Le désir de ne pas se soumettre à l'image, et à la distance qu'elle impose, ne relève plus aujourd'hui du doute théorique à l'égard des processus d'identification qui marquait dans les années 70 la posture du spectateur éclairé par les théories du spectacle (*brechtisme* évidemment, puis la sémiologie, le structuralisme, la psychanalyse).

Or, le musée offre la possibilité d'une vision rapprochée de l'image-mouvement projetée, et surtout la *liberté de varier* sa mise à distance, sinon de se détourner à sa guise, à la différence du spectacle cinématographique en salle qui garde la mémoire spatiale et
solennelle
de la contrainte théâtrale.

Au fond, la projection d'images en mouvement aux cimaises des musées est un phénomène contemporain des tournures de la démocratie contemporaine [7] , et la manifestation du triomphe - illusoire et illusionniste - de l'individu hors de toute contrainte architecturale et optique [8] . Le cinéma fut lié économiquement et imaginairement, à l'âge de sa fondation classique dans les années 30 - sa période la plus dominante en matière de loisirs industriels - à une société marquée par la contrainte. Et il a gardé longtemps la puissance de ce classicisme narratif et de ces facultés d'hypnose identificatoire, conquise à l'époque des totalitarismes qui offraient un même horizon, un même "écran" pour capter et concentrer les regards. Regards tournés dans le même sens que le faisceau lumineux qui transportait les images de cinéma comme promesses d'un avenir radieux, promesses illustrées et en mouvement donc
réalistes
.

L'histoire a continué… L'avenir s'est accompli. Le mouvement des images projetées au sein des parcours muséaux rencontrent aujourd'hui la flânerie survolante du libre visiteur des expositions et des musées contemporains.

Enfin, je voudrais terminer par une observation plus "sociologique" qui prolonge cette question de la "liberté".

Peu d'études finalement se sont attachées au parallélisme depuis les années 60, de la généralisation domestique de la télévision et du succès croissant des grandes expositions. Dans les deux cas, la notion d'audiencese substitua à la notion de *fréquentation*. Progressivement, le public a trouvé dans l'exposition une relation avec les images, proche de ce qu'inaugura la télévision: un spectateur mobile, non captif et sans obligation… de silence (relation encore dilatée avec la diffusion de la télé-commande).

Dans une exposition et devant *son* téléviseur, le visiteur et le téléspectateur se meuvent et parlent à leur guise. Cette soumission aux images désormais émoussée, n'est pas sans avoir

donné le goût d'une relation nouvelle avec l'effet cinéma, celle qu'autorise précisément l'exposition et la télévision: les images en mouvement accrochées aux cimaises muséales, le *cinéma au risque* du musée en fait, offre cette même relation flottante, *distraite*, avec les images.

---

[1] Pontus-Hulten, le premier directeur du musée, avait mis en oeuvre une collection de films expérimentaux et d'artistes, initiée par Peter Kubelka, et des séances étaient régulièrement programmées dès l'ouverture du Centre.

[2] L'exposition *Le mouvement des images* en 2006 sera l'aboutissement de ce processus d'intégration du cinéma dans les collections du musée National d'art moderne.

[3] Entre autres, celle consacrée à Luis Bunuel qui ne connaîtra pas d'étape française après sa présentation à Bonn.

[4] Tout se tient alors: les projets des premières expositions en cinéma germent donc, un musée du cinéma doté des moyens contemporains de la reproduction est espéré pour le Palais de Tokyo. Une exposition pionnière, *Passages de l'image*, consacrée aux relations de l'effet de cinéma et de l'art vidéo, de la photographie à l'image de synthèse, a lieu en 1990 au Centre Pompidou et l'exposition inaugurale du Fresnoy, articulée à la première promotion d'étudiants a lieu en 1997. Cette dernière s'intitulait avec évidence: *Projections, les transports de l'image*. Par rapport à l'exposition précitée, les œuvres présentées ne sont pas réalisées exclusivement par des artistes de la vidéo: cinéastes, cinéastes expérimentaux, "installateurs", sculpteurs, plasticiens conceptuels, etc. s'emparent de ce phénomène questionné par l'art, l'anthropologie, la technique et… le fonctionnement de la conscience. Ne dit-on pas "projection" pour signifier une interprétation excessive ?

[5] Subsidiairement, on peut remarquer que le cinéma industriel a connu ces dernières années la consécration muséographique anoblissante sous la forme d'extraits de séquences et d'archives exposés - Hitchcock, Almodovar, Lynch… Le cinéma d'expérimentation, celui des

avant-gardes et des artistes plasticiens de toutes les époques, donc un cinéma plus éloigné de la reconnaissance officielle et de la potentialité commerciale, offre pourtant son écriture même, son ontologie non représentative comme le matériau idéal du cinéma d'exposition. On peut voir là un paradoxe ou une saveur de contradiction ou encore une inversion de destin pour ces deux vocations cinématographiques. Mais je me limite à noter que l'abstraction, la déconstruction narrative et le rejet des lois de la représentation vraisemblable du continuummobile du réel, favorisent d'emblée la projection des images en mouvement "à la cantonade", hors de la soumission spectatorielle de la salle de cinéma.

[6] Pour reprendre le titre d'un recueil de Pascale Cassagnau.

[7] Voir à ce propos les fines analyses de Marcel Gauchet à propos des périls de la démocratie: "Nous nous trouvons désormais devant une entente majoritaire de la démocratie qui sacralise à ce point les droits des individus où elle se fonde qu'elle sape la possibilité de leur conversion en puissance collective", *La démocratie contre elle-même*, Edition Gallimard-Col Tel.

[8] Godard revient souvent sur l'homme moderne qui ne réclamerait que des droits et se détournerait du moindre devoir… Question de morale, question d'esthétique…