

## Pourquoi expose-t-on le cinéma?

Dominique Païni

---

Comédie

Number 140, December 2008, January 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25248ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Païni, D. (2008). Pourquoi expose-t-on le cinéma? *24 images*, (140), 48–51.



Exposition *Prenez soin de vous* de Sophie Calle, présentée à Montréal en 2008 à la galerie DHC/ART Fondation pour l'art contemporain

## Pourquoi expose-t-on le cinéma ?

par Dominique Païni

Pourquoi expose-t-on le cinéma alors que des salles sont faites pour ça ? Pas d'exposition d'art contemporain respectable sans ces projections d'images lumineuses en mouvement... Au point que cela agace et lasse certains.

Cela relève-t-il d'un effet de mode éphémère ou d'une tendance fondée par de vrais enjeux à l'égard d'un matériau nouveau et de questions esthétiques plus générales ?

Je crois qu'on a tout dit, presque tout dit aujourd'hui, à propos de l'exposition des images en mouvement. Mais sans doute n'a-t-on pas suffisamment insisté sur le fait que l'introduction du cinéma dans le musée revient à l'*élargir* en un triple sens et de manière paradoxale.

**E**n premier lieu, élargir induit que des écrans sont multipliés, combinés et synchronisés. En second lieu, l'élargissement découle de la proximité de l'écran du visiteur-spectateur. Cette proximité jusqu'à la tangibilité – inconcevable dans une salle traditionnelle de cinéma – engendre un effet

monumental de l'écran. Effet paradoxal car la taille de l'écran dans ces cubes obscurcis des expositions d'art contemporain est parfois moindre que le plus petit écran de la plus petite salle d'art et d'essai du Quartier latin.

Enfin, un élargissement d'une autre nature se réalise à la faveur de la projection d'ima-

Dominique Païni est théoricien du cinéma, critique, conservateur, programmeur, commissaire d'exposition. Il a dirigé la Cinémathèque française de 1991 à 2000, puis a occupé le poste de directeur des projets multidisciplinaires du Centre Georges Pompidou à Paris, où il a été commissaire de plusieurs grandes expositions : *Hitchcock et l'art, coïncidences fatales*; *Jean Cocteau sur le fil du siècle*; *Voyage(s) en utopie*, *Jean-Luc Godard 1946-2006*. Cette fonction l'a amené à engager une réflexion sur les diverses transformations que subissent aujourd'hui les images en mouvement, dont le déplacement du cinéma vers les salles d'exposition, exploré dans le texte inédit (rédigé en 2004) que nous publions ici, est une des manifestations.

ges en mouvement aux cimaises d'un musée, pour dire vite désormais : à la faveur du *cinéma exposé*. C'est l'*élargissement* de la position du visiteur à celle de spectateur. Positions qui

s'ajoutent et se conjuguent. Il y a quelques années, j'avais repris le terme de flâneur pour dire quelque chose de spécifique à propos de ce visiteur-spectateur, inédit Janus.

Devant une projection installée dans un musée, le visiteur n'a pas l'obligation d'une vision bloquée telle que celle du spectateur ordinaire de cinéma. Il bouge et se promenant il *élargit* sa vision de l'image à la mesure de sa plus ou moins grande proximité de l'écran. De véritables travellings avant ou arrière sont opérés par le visiteur-spectateur lui-même et se conjuguent avec les mouvements internes de l'image projetée.

Si le cinéma a commencé son histoire de cette manière – des projections qui n'assignaient pas de place immobile au spectateur dans les expositions universelles du début de siècle par exemple – il contraignit en revanche durant près de 80 ans à un dispositif théâtral. Les premières salles de cinéma apparues vers 1907-1908 après la période foraine, période qui offrait encore une relative instabilité au spectateur, se nommaient des théâtres cinématographiques.

C'est ce qui fait retour depuis une vingtaine d'années environ et de manière insistante dans les musées et les expositions d'art contemporain : un spectateur primitif *revient*, ayant survécu au dispositif contraignant du spectacle cinématographique ; un spectateur mobile doté d'une vision variable de la grandeur de l'écran et enclin non pas à se confondre avec l'existence fictionnelle de personnages ou à se fondre illusoirement dans l'espace d'un décor, mais à entrer dans l'image.

Sans doute, cette liberté physique reconquise n'est-elle qu'un leurre tant elle correspond, d'une certaine manière, à une époque de reflux des utopies collectives et de valorisation de l'individu consommateur de publicité et d'art. Le cinéma est l'art d'un siècle de dictatures et de collectivismes, machine à représenter la foule pour un public constitué en foule.

Le cinéma muet fut une sorte d'énigme pour le spectateur tenu en respect devant l'image. Puis le cinéma classique sonore laissa supposer que des secrets se tenaient derrière les images. Le cinéma moderne de l'après-guerre s'acharna à convaincre que les images n'étaient que des images. Enfin, le cinéma post-moderne, publicitaire ou *exposé*, met en œuvre des procédures – vitesse et saccade de montage, illusions de profondeurs réinventées grâce à l'infographie, manipulations du réel

enregistré –, procédures qui invitent à entrer dans les images.

Bien que marqué tous les deux par l'aspiration dans les images, le *cinéma exposé* en dehors de sa finalité non mercantile, se distingue totalement du cinéma publicitaire, par sa particularité d'échapper au site de la salle ou aujourd'hui de l'écran de la télévision domestique. Il rivalise avec la plasticité picturale grâce à la possibilité désormais interminable de la projection par boucles répétitives permise par le disque numérique. Et il n'est pas sans saveur, que d'une certaine manière, le *cinéma exposé* contribue à conserver statistiquement dans l'art contemporain la dominante de la verticalité plastique face à un nombre croissant d'œuvres horizontales, au sol, étirées sur des praticables ou sous des vitrines, etc.

Plutôt qu'exposé, on pourrait qualifier ce cinéma, en détournant Jean-François Lyotard, de *figural*. C'est-à-dire un cinéma qui, pour reprendre les mots de Lyotard, est non interprétable mais seulement traversable. En effet, la caractéristique du plus grand nombre de séquences d'images en mouvement projetées aujourd'hui au sein d'un parcours muséal, véritables films courts qui pourraient être aussi bien projetés dans des salles de cinéma traditionnelles, relève fréquemment d'un enchaînement dramaturgique singulier, d'une logique représentationnelle dérangée – mini-récits inachevés, fictions sans clôture narrative – qui diffèrent, qui suspendent l'interprétation et l'identification. Alors que, paradoxalement, une telle installation de ces images favorise plutôt l'intégration, l'absorption, l'aspiration environnementale du spectateur. Quelque chose affronte et invite à la fois à *traverser* les images, y compris des œuvres conçues en référence au cinéma et à ses conventions, par des artistes dont on sait la fascination pour l'univers cinématographique et sa puissance hypnotique et identificatrice.

Alors qu'est-ce qui invite à *traverser* les représentations de Salla Tykkä, de Pipilotti Rist ou de Stan Douglas ?

Roland Barthes, qui ne connut pas notre contemporain *cinéma exposé* en musée, dans un texte bien intitulé « En sortant du cinéma », décrit un utopique spectateur doté de deux corps en un, spectateur qu'il rêvait d'être et chez lequel j'entends un écho de mon visiteur-spectateur : « un corps narcissique qui regarde, perdu dans le miroir proche, et un corps pervers prêt à fétichiser

non l'image, mais précisément ce qui l'ex-cède : le grain du son, la salle, le noir, la masse obscure des autres corps, les rais de la lumière, l'entrée, la sortie ; bref pour distancer, *décoller*, je complique une *relation* par une *situation*. »

N'est-ce pas ce que réalisent ou ce que permettent les cinéastes qui exposent ou les artistes plasticiens qui filment ? Ils compliquent une relation (l'interprétation) par une situation (la traversée), dont l'enjeu serait en définitive d'échapper à la fiction tout en la percevant comme présente, objectivée, en quelque sorte *exposée* justement.

Il ne s'agirait plus alors d'un régime de représentation pour ce cinéma (car il s'agit bien de cinéma même si la relation *hypnotique* est en effet compliquée comme dit Barthes par une situation *critique* du spectateur. Il s'agirait d'un régime de *présentation*, de mise à distance, l'affirmation de la séquence comme tableau, mais un tableau fait de durée qui s'écoule, fait avec du temps.

Mais qu'est-ce qui accentue dans l'installation de ces images mouvantes exposées, cet effet de présentation plutôt que de représentation ?



Exposition *Prenez soin de vous* de Sophie Calle (2008) à la Bibliothèque nationale de France à Paris

En premier lieu, je l'ai déjà dit, la proximité de l'écran et celle d'images en mouvement, qui s'exposent à être traversées parce que tellement proches. L'envie du visiteur-spectateur de traverser les images s'accroît, s'élargit. C'est là aussi que reprend pleinement son sens l'expression de cinéma élargi, d'*expanded cinema*.

Et cet effet d'aspiration fait découvrir, expérimenter la composante *poussièreuse* des images en mouvement. Qu'elles soient filmiques ou vidéographiques, c'est de la poussière agitée, fébrile, d'infinis atomes vibratoires que révèle le fond de l'image quand le visiteur-spectateur s'en approche. L'incarnat de l'image en mouvement c'est de la poussière. Entrer dans l'image en mouvement est une illusion d'entrer dans une poussière scintillante dont les reflets moléculaires réalisent la métamorphose des lignes, réalisent le mouvement, « déplacent les lignes » selon l'expression de Baudelaire.

Et cette pulvérulence prend le pas sur la représentation, et s'invitant à être traversée, elle me paraît différer, suspendre l'interprétation de ce qu'elle représente.

Ce qui l'emporte dans la perception du visiteur-spectateur, c'est cette agitation infinitésimale du fond de l'image, matérialisant en fait la durée qui s'écoule, le temps qui s'accomplit.



**Stadium de Lynne Marsh, au Musée d'art contemporain de Montréal jusqu'au 8 février 2009. Installation vidéographique**

Probablement plus proche du cinéma muet que du cinéma contemporain et plus proche des projections des « vues » Lumière dans une exposition universelle, la vision d'un film projeté aujourd'hui dans une salle de musée rend sensible la nature friable et instable de ces images, leur émiettement, leur atomisation comme jamais le cinéma en salle, et la télévision chez soi, ne l'avait permis. Peut-être, les antiques projections de films amateurs de vacances en 8 mm ou en super 8 mm nous avaient-elles fait

découvrir ces incessants déplacements de grains, ces hypnotiques floculations lorsque enfant il nous fallait supporter la mémoire filmée de nos vacances familiales enregistrées par des parents modernistes déjà passés au-delà de la photographie et que nous nous approchions de l'écran en désobéissants espiègles pour faire les pitres dans le faisceau lumineux. Il s'agissait déjà, peut-être, d'une envie de traverser les images (ou d'être traversés par elles). Mais nous n'avions pas conscience que cette aspira-

**Exposition Jean Cocteau sur le fil du siècle, au Musée des beaux-arts de Montréal (2004) dont Dominique Païni était le commissaire**



tion optique préfigurait un matériau qui serait révélé par un art à venir, abolissant le respect d'une distance invariable entre l'œil et l'écran. Plus encore qu'au cinéma, les images en mouvement qu'on expose désormais aux cimaises des musées présentent principalement ce que Jean Louis Schefer décrit à propos du cinéma muet primitif comme des phénomènes de décomposition du monde solide, comme une immixtion d'espaces stellaires dans les corps, infini vibrant dans une chambre close.

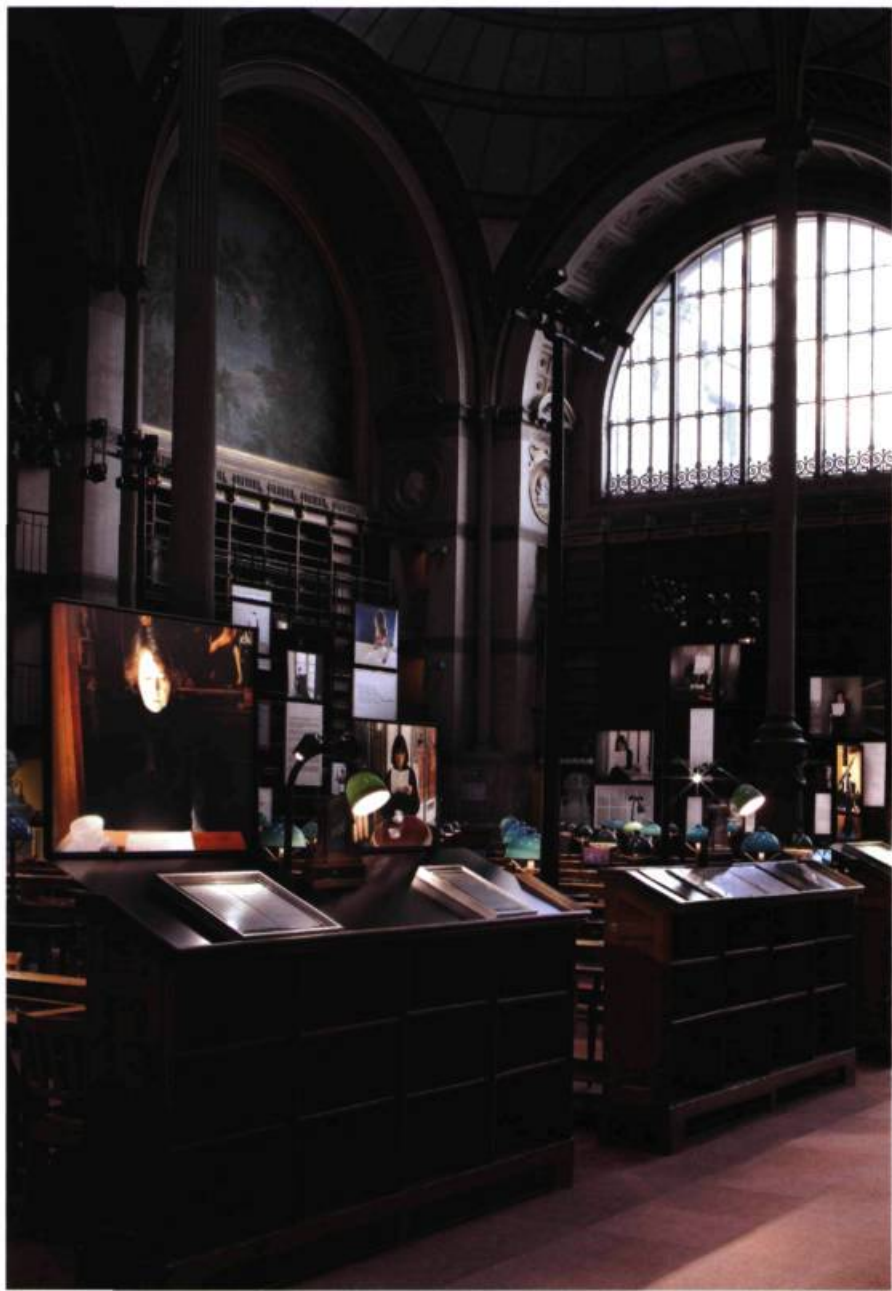
On pourrait alors faire l'hypothèse que le film *exposé* entame pour une part la nature d'objet temporel qui qualifie le film.

Qu'est-ce que la nature d'objet temporel d'un film? Dans un livre récent Bernard Stiegler remarque que pendant la projection d'un film le temps de notre conscience passe totalement dans le temps des images en mouvement, liées entre elles par des bruits, des sons, des paroles et des voix. Une certaine durée de notre vie se passe ainsi hors de notre vie réelle, dans une vie ou dans des vies de personnages, réels ou fictifs, dont nous épousons le temps, dont *nous adoptons* les événements qui nous arrivent *comme* ils leur arrivent.

Le spectateur adhère au temps de l'écoulement des images car un film « *se constitue* temporellement, il se trame au fil du temps – comme ce qui apparaît en passant, comme ce qui passe, comme ce qui se manifeste en disparaissant, comme flux s'évanouissant à mesure qu'il se produit. Et c'est le bon objet pour rendre compte de l'étoffe temporelle du flux de la conscience elle-même parce que le *flux de l'objet temporel coïncide absolument* avec le *flux de la conscience* dont il est l'objet. Rendre compte de la constitution du flux de l'objet temporel, ce sera rendre compte de la constitution du flux de la conscience dont il est l'objet. »

La présentation d'images en mouvement à des spectateurs mobiles, visiteurs libérés de la captivité du théâtre cinématographique, met sous tension cette coïncidence entre l'objet temporel qu'est un film et la conscience dont la structure est de part en part cinématographique comme le dit encore Stiegler, la conscience procédant également d'un montage d'objets temporels c'est-à-dire d'objets constitués par leur mouvement.

Aussi, ai-je le sentiment que ces deux phénomènes – dont l'un est le résultat et la condition d'existence optique de l'autre, soit la mobilité du spectateur et la révélation



Exposition *Prenez soin de vous* de Sophie Calle (2008) à la Bibliothèque nationale de France à Paris

de la pulvérisation de l'image – jouent avec le caractère d'objet temporel des images en mouvement. Car quelle que soit la lucidité des artistes sur les effets de leur médium, l'installation d'une projection d'images en mouvement est toujours une mise sous tension, une mise en dialectique d'un continuum d'images qui tend à épouser le flux de la conscience, flux contrarié par la flânerie aléatoire du visiteur-spectateur.

Pourquoi « mise en dialectique » : parce que si on ne peut échapper par nature à cette fusion des deux temps, c'est le corps

en mouvement qui pourtant entame cette fusion. Il tend à séparer le flux de la conscience et le flux des images, mais il ramène irréfragablement à cette fusion.


C'est ce qui explique pour une grande part, quelle que soit leur figuration, que les installations d'images en mouvement soient en définitive si intéressantes et si captivantes aujourd'hui dans un contexte anthropologique vécu comme « soumission aux images » et qu'elles ont la faveur de nombreux artistes contemporains au-delà d'un éphémère effet de mode. 

Photo: Kiehlmann / AIA Productions