

« Le film est déjà commencé ? » Mise à l'épreuve de l'image cinématographique des salles obscures aux cimaises des musées

AURELIE HERBET

■ 330

Aurélie Herbet, plasticienne, Maître de conférences en arts plastiques à l'Université Toulouse 2 Jean Jaurès, chercheure au sein du Laboratoire LLA-CREATIS et chercheure associée à l'institut ACTE (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne). Son travail de recherche, tant plastique que théorique, étudie les formes fictionnelles médiées par des dispositifs numériques et leurs différentes modalités de réception (engagement du corps, immersion sonore, rapport à l'espace tangible et numérique). Dans ce contexte, elle travaille plus spécifiquement sur la notion de fiction située.

AFFILIATION: Université Toulouse 2 Jean Jaurès, Toulouse, France

■ RÉSUMÉ

Cet article interroge les images en mouvement dans leurs caractéristiques spatiales et temporelles, au sein des espaces d'exposition. Il s'agira de considérer le cinéma conjointement en tant que pratique et langage notamment en étudiant les spécificités de l'image cinématographique et sa réappropriation par les artistes. Si la situation spectatorielle traditionnellement admise au cinéma est de visionner un film confortablement installé dans un fauteuil, face à un grand écran et au sein d'une salle obscure, l'histoire de l'art moderne et contemporain foisonne d'exemples questionnant, détournant ou se réappropriant cette situation. Nous analyserons les modalités réceptives de dispositifs à mi-chemin entre salles obscures et salles d'exposition.

■ MOTS-CLEFS

Image cinématographique, art moderne et contemporain, fiction.

■ RESUMO

Este artigo propõe uma reflexão sobre as imagens em movimento em suas características espaciais e temporais, dentro dos espaços expositivos. O cinema será considerado ao mesmo tempo como uma prática e como uma linguagem, abordando as especificidades da imagem cinematográfica e sua reapropriação pelos artistas. Se em situações tradicionais no cinema, o público assiste a um filme sentado confortavelmente numa sala escura e em frente de uma tela grande, a história da arte moderna e contemporânea é repleta de exemplos, que questionam essa situação, subvertendo-a ou se reapropriando dela. Neste sentido, analisaremos as modalidades receptivas de dispositivos, que se situam entre as salas escuras e as salas de exposição.

331 ■

■ PALAVRAS-CHAVE

Imagem cinematográfica, arte moderna e contemporânea, ficção.

Nos bistrots et les rues de nos grandes villes, nos bureaux et nos chambres meublées, nos gares et nos usines semblaient nous emprisonner sans espoir de libération. Alors vint le cinéma, et, grâce à la dynamite de ses dixièmes de seconde, fait sauter cet univers carcéral, si bien que maintenant, au milieu de ses débris largement dispersés, nous faisons tranquillement d'aventureux voyages. Grâce au gros plan, c'est l'espace qui s'élargit ; grâce au ralenti, c'est le mouvement qui prend de nouvelles dimensions¹.

L'art contemporain a l'habitude de transgresser, de dépasser les limites, qu'elles soient matérielles, ou conceptuelles. Cet au-delà ou cet en deçà du cinéma par rapport à l'art contemporain signifie en fait : peut-il participer de ce mouvement de pensée ou est-il ailleurs ? Incidemment, on pourrait même se demander : appartient-il au champ artistique ? À cet égard, l'art contemporain questionne le cinéma, il l'oblige à le situer².

■ 332

Dans cet article seront convoquées des œuvres ayant « déplacé » matériellement l'image cinématographique dans les lieux d'exposition mais aussi symboliquement en éprouvant ses limites ontologiques³. Nous observerons par ailleurs comment ils ont mis à l'épreuve ce modèle et l'ont « étendu » au moyen d'installations ou d'expérimentations plastiques. Ainsi, qu'engage ce déplacement des projections cinématographiques en dehors des salles obscures ? Jusqu'à quel point la réception spectatorielle en est-elle modifiée ? Comment la fiction canonique – cinématographique – se trouve-t-elle travaillée, reconfigurée ?

Dans ce cadre, il s'agira de considérer le cinéma conjointement en tant que pratique et langage notamment en étudiant les spécificités de l'image cinématographique et sa réappropriation par les artistes. L'image, comme l'explique Jacques Aumont, se déploie en trois temps : « la pellicule, la lumière, l'écran. Une pellicule transparente sur laquelle est imprimée l'image ; une lumière qui traverse cette semi-transparence et en transporte les modulations ; un écran qui recueille cette lumière, et manifeste son organisation incessamment changeante.⁴ » Qu'il s'agisse de la navigation, de la circulation, du saisissement de cette matière cinématographique fugitive, ou encore des tentatives pour circonscrire la matérialité du dispositif (de la pellicule, de la lumière ou encore de l'écran), les différentes postures du spectateur seront ici détaillées. Sera enfin plus particulièrement considéré le croisement entre salle de projection et espace d'exposition : l'image plate et cadrée par l'écran rectangulaire

¹ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 61.

² François Albera, « Anatomique cinéma, le cinéma au-delà de l'esthétique », *Art Press hors-série n°14*, 1993, p. 10.

³ Afin de circonscrire notre recherche nous en excluons le champ du « cinéma d'exposition » terme inventé par le critique Jean-Christophe Royoux pour désigner « toutes ces démarches d'artistes-cinéastes qui soit utilisent directement le matériau film dans leur œuvre, soit inventent des formes de présentation qui font penser ou s'inspirent d'effets ou de formes cinématographiques, tout en bousculant plus ou moins fortement le rituel classique de la réception du film en salle. » Philippe Dubois, *La question vidéo, entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now – Côté cinéma, 2011, p. 271.

⁴ Jacques Aumont, *Matière d'images, redux*, Paris, Éditions de la Différence, 2009, p. 16.

et réfléchissant rencontrera des conditions de projection plus expérimentales et singulières, débordant de notre appréhension classique de la représentation filmique via différents jeux de montage.

Relativement à son dispositif, le cinéma tout comme la photographie, apparaît fondamentalement lié à ses systèmes d'enregistrement, de captation et de diffusion. Dès 1910, de nombreux artistes n'ont eu de cesse d'« élargir⁵ » ses modalités et spécificités techniques en éprouvant les images en mouvement dans leurs caractéristiques spatiales et temporelles, au sein des espaces d'exposition. Si la situation spectatorielle traditionnellement admise au cinéma est de visionner un film confortablement installé dans un fauteuil, face à un grand écran et au sein d'une salle obscure, l'histoire de l'art moderne et contemporain foisonne d'exemples questionnant, détournant ou se réappropriant cette situation. Aussi, à partir des œuvres de Fernand Léger, de Maurice Lemaître puis d'artistes appartenant aux mouvements Fluxus, nous analyserons les modalités réceptives de dispositifs à mi-chemin entre salles obscures et salles d'exposition. Par leur examen, nous dégagerons un certain nombre de caractéristiques émergent de la posture particulière du spectateur invité à expérimenter ces œuvres hybrides.

333 ■

Un médium sans tradition

La ferveur populaire provoquée par l'apparition du cinématographe s'empare très tôt des artistes, sensibles aux transformations de la modernité. Privé de passé et donc dépourvu de toute tradition, le cinéma incarne le médium privilégié pour représenter le dynamisme et la cadence effrénée de son époque. L'image en mouvement éveille la curiosité et le désir des artistes de travailler tout à la fois le médium et la technique filmiques.

Fernand Léger est l'un des premiers artistes à l'expérimenter. Influencé par l'effervescence artistique parisienne, il se consacre d'abord à la sculpture puis à la peinture au côté de Modigliani, Laurens, Cendrars, Jacobs ou encore Apollinaire avec lequel il découvre par ailleurs le cinéma. En 1916, ce dernier l'emmène voir une projection de Charlot, le clown de la vie moderne. L'artiste est enthousiasmé par cette découverte et il ne tarde pas à réaliser lui-même son premier film, intitulé Charlot Cubiste. Sous la forme d'un dessin animé, ce dernier rend hommage aux « meilleurs » du cinéma et de la peinture. Pour Léger, « [Le cinéma] est jeune, moderne, libre et sans tradition. C'est sa force. Il pousse à tous les coins du quartier comme les mômes du peuple, comme les bistrots ; il est de plain-pied avec la rue, avec la vie, il est en bras de chemise⁶ ». Suite à cette première tentative, et marqué une nouvelle fois par le l'univers cinématographique, lors de la découverte de La Roue (1922) d'Abel Gance, l'artiste décide de réitérer l'expérience. Il collabore alors avec

⁵ Nous employons ici le verbe « élargir » afin de faire référence à l'expanded cinema (à traduire par « cinéma élargi »). Cette expression a été employée pour la première fois en 1965 par Stan VanDerBeek pour qualifier les nouveaux dispositifs cinématographiques jouant, par exemple, sur la pluralité des écrans. L'expanded cinema a ensuite été popularisé en 1970 par l'ouvrage éponyme de Gene Youngblood et a été maintes et maintes fois repris depuis.

⁶ Fernand Léger, À propos de cinéma, Paris, Éditions Séguiet, 1995, p. 7.

le cinéaste américain Dudley Murphy et ensemble réalisent *Ballet mécanique*⁷, le premier film « sans scénario ». Montré pour la première fois en 1924, à Vienne, ce film d'inspiration dada met tour à tour en scène – sur une musique rythmée du compositeur George Antheil –, une jeune femme sur une balançoire, un sourire en gros plan (celui de Kiki de Montparnasse), des formes géométriques, une machine à écrire, une louche frappant des moules, un canotier, la même jeune femme respirant des fleurs, des moules à gâteaux, des bouteilles, etc. Contrairement aux films classiques desquels Léger tire son inspiration, il ne s'agit plus via le cinéma de raconter une histoire mais au contraire, d'en abolir l'idée ; à ce sujet, il affirme d'ailleurs que « l'erreur picturale, c'est le sujet, l'erreur du cinéma c'est le scénario. Dégagé de ce poids négatif, le cinéma peut devenir le gigantesque microscope des choses jamais vues et jamais ressenties⁸ ». Ces objets manufacturés, mis en scène au moyen d'une systématisation des plans, et pour lesquels l'artiste se fascine, participent à l'exclusion de toute histoire : « J'ai pensé que c'était l'objet négligé, mal mis en valeur qui était susceptible de remplacer le sujet. Partant de là, ces mêmes objets qui me servaient en peinture, je les ai transposés à l'écran, leur donnant une mobilité et un rythme très calculés pour que tout cela fasse un tout harmonieux⁹. »

■ 334

Par le biais de ces séquences répétitives, sans scénario et diffusant des fragments mécaniques, des objets fabriqués, des images hétéroclites, l'artiste cherche à éprouver le spectateur, à « tester sa résistance¹⁰ » en lui faisant perdre ses repères tandis qu'il met également à mal les nouvelles conventions cinématographiques. Ce *Ballet mécanique* donne autant vie aux objets industriels qu'il ne « brutalise¹¹ » une technique encore vierge de toute tradition. Le rythme hypnotique avec lequel défilent les photogrammes apparaît comme le paradigme de la nouvelle cadence effrénée et frénétique d'une vie moderne roulant « à une telle allure que tout devient mobile¹² ».

Le film est déjà commencé ?

Sous cette question se dissimule le titre d'une forme cinématographique singulière, vivante et provocatrice inventée par le Lettriste Maurice Lemaître. Organisée pour la première fois en 1951 au ciné-club du Musée de l'Homme à Paris, cette séance d'un genre inédit – à mi-chemin entre projection et performance –, propose au spectateur de vivre une expérience hors du commun en détournant la projection de ses conditions de réception classique tout en déstructurant totalement la surface lisse et rectangulaire de l'écran. Avec ces opérations, « la salle de cinéma [devient] un happening avant la lettre, fondé sur un combiné de spectacle cinématographique et théâtral¹³ ». Pour ce projet, il opère une série de manipulations (présence de

⁷ *Ballet mécanique* est initialement un projet de Dudley Murphy. Avant que n'entrent en scène Léger et Antheil, Man Ray, de juillet à septembre 1923, commença à tourner des séquences qui seront intégrés par la suite au film final.

⁸ Fernand Léger, « cinéma » in *Les cahiers du mois* n°16/17, Paris, Éditions Emile-Paul frères, 1925, p. 107-108.

⁹ Fernand Léger, « Autour du Ballet mécanique », in *Fonctions de la Peinture*, Paris, Gallimard, 1924-25, p. 166.

¹⁰ Carole Benaiteau, in *Catalogue d'exposition DADA*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2005, p. 263.

¹¹ J'emprunte ici ce terme à l'artiste lui-même : « Chaque artiste possède une arme offensive lui permettant de brutaliser la tradition. » in *Fonctions de la Peinture*, op. cit., p. 63.

¹² *Ibidem*.

¹³ Jean-Michel Bouhours, *Quel cinéma*, Paris, Les presses du réel & JPR|RINGIER, 2010, p. 199.

tentes de couleurs et d'objets pendus sur l'écran) et d'interventions inopinées (activation de têtes, mains et chapeaux placés devant le faisceau lumineux du projecteur) dont la finalité est de modifier le cours de la projection. En outre, l'artiste met également en place plusieurs manipulations censées déstabiliser le spectateur ou encore détruire purement et simplement le cinéma¹⁴. Parmi elles figure le procédé du « montage discrèpant » caractérisé par « [une] rupture entre le son et l'image donnant un montage inédit qui fractionne l'attention du spectateur en la multipliant par la diversité¹⁵ » ou encore la « ciselure¹⁶ » qui détruit l'image en la sculptant. De cette façon, l'artiste cinéaste désire briser le cadre douillet de la salle de cinéma et « dépasser le simple éclairage sonorisé de la pellicule sur un écran¹⁷ ». Les spectateurs, normalement sagement assis dans des fauteuils confortables sont conviés à « jouer » et « agir dans les cinémas¹⁸» afin qu'ils se distancient¹⁹ de l'image.

À cette ciné-performance fait suite un livre éponyme, sorte de manifeste promulguant l'avènement d'un cinéma à concevoir autrement, dans lequel il théorise sur ces pratiques brisant le cadre normal de la représentation cinématographique. Lemaître commence, dans cet ouvrage, par exposer sa théorie du cinéma, – ou pour reprendre son terme du « syncinéma » (désignant la qualité d'un film qui sera aussi intéressant à lire qu'à voir²⁰) – puis donne une description très précise de l'organisation de ces séances syncinématiques. La lecture du déroulement du Film est déjà commencé ? met en lumière un dispositif très complexe et orchestré : dans la salle, une heure avant la séance un écran portatif rose est installé, plus tard le film débute, des voix surgissent, s'enchaînent des images aux plans horizontaux et verticaux, des personnes font irruption dans la salle, le silence revient, puis des images et des voix se dissocient, etc.

Toutefois, si l'expérience semble à première vue attrayante et captivante, la désynchronisation entre le son et l'image, le surgissement de performances impromptues au cours de la séance et la disposition de multiples objets sur l'écran, provoquent rapidement des réactions négatives, voire de l'agacement de la part d'un public désabusé. Lemaître, assez déçu par ces réactions, est alors obligé de reconnaître l'indéniable hermétisme de son œuvre : « Les spectateurs n'avaient pas saisi que le son, l'écran, la salle n'étaient pas des moyens de destructions en-soi, une explosion

¹⁴ Sur cette question de la destruction du champ cinématographique, voir Dominique Noguez, Trente ans de cinéma expérimental en France (1950-1980), Paris, Éditions A.R.C.E.F, 1982, p. 31

¹⁵ Maurice Lemaître, Le film est déjà commencé ? Séance de cinéma, Paris, Éditions André Bonne, 1952, p. 59.

¹⁶ Le « montage discrèpant » et la « ciselure » ont été inventés et largement employés par Jean Isidore Isou (fondateur du lettrisme et cinéaste), notamment dans son film *Traité de bave et d'éternité* sorti quelques mois avant *Le film est déjà commencé ?*. Isou est un soutien inconditionnel de la démarche de Lemaître car elle permettrait selon lui au cinéma de s'affranchir d'un art spectaculaire. Ce soutien s'exprime dans la préface de l'ouvrage *Le film est déjà commencé ? Séance de cinéma*. Jean Isidore Isou, « préface », in Maurice Lemaître, op. cit. p. 9-36.

¹⁷ Maurice Lemaître, 8+n+. Films Lettristes, discrèpants et ciselants, hypergraphiques, infinitésimaux, supertemporels, American Center for students and artists, 6-7-8 Juin 1969, p. 1.

¹⁸ Ibidem, p. 86.

¹⁹ « Non sans rejoindre les visées émancipatrices d'un Walter Benjamin et de l'école de Francfort, le travail de Lemaître entend poursuivre l'investigation de ce paradigme. Mais, pour ce faire, tel Brecht, il opère d'abord en artiste plus qu'en intellectuel, et met en place cette forme d'Éclaterie filmique – nouvelle stratégie de distanciation critique, proche, dans une contemporanéité plus immédiate, de l'art sociologique. » Jean-Michel Bouhours, Maurice Lemaître, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1995, p. 65.

²⁰ Ibidem, p. 55.

métaphysique, un “foutre en l’air” dans mon film²¹. » Bien que cette tentative s’avère être un échec du point de vue de sa réception spectatorielle, force est de constater qu’elle est la première à s’inscrire dans un réel questionnement des conditions de réception du dispositif cinématographique. Ce cinéma, en train de se faire et non plus fixé sur la pellicule, s’apparente à la forme mouvante et imprévisible du happening auquel il emprunte par ailleurs la perméabilité entre le dispositif mis en place et les spectateurs devenus des participants à l’œuvre. Ici, les frontières entre le regardeur et l’écran semblent brisées et la séance ne se restreint pas à la projection mais consiste en un véritable événement qui décloisonne les disciplines artistiques.

Fluxfilms : expérimentations et affranchissement du médium

Le foisonnement artistique du début des années 1960, se manifestant par un fort désir de croiser les disciplines²² et de les expérimenter tout en les décloisonnant, donne lieu à des œuvres hybrides, vivantes et processuelles. Dans ce contexte, le cinéma (sa technique et sa forme), va naturellement s’imposer comme l’un des « instruments » de cette quête du dépassement du « monde de l’art, de cette autonomie de l’œuvre à l’égard de tout contexte²³ ». Fluxus²⁴ considère le dispositif cinématographique comme un espace de production plastique et critique par lequel les artistes – notamment George Maciunas, Paul Sharits ou Nam June Paik – vont opérer ces dépassements. Les artistes se détournent à cet effet de l’objet d’art fini et immuable en faveur d’un art confondu avec l’instabilité et la variabilité de la vie. Des formes fluides, mouvantes, échappées du temps de la contemplation figée, tel que le happening (dont Allan Kaprow fait figure de proue) ou le cinéma expérimental (avec Nam June Paik), s’entremêlent, s’interpénètrent et se frictionnent. Promesses d’une fusion entre l’art – restreint aux frontières des galeries –, et la vie, – manifestée partout et tout le temps –, ces formes font irruption dans tous les pans de la société et tournent en dérision des œuvres devenues classiques et institutionnelles. Le cinéma n’échappe donc pas à cette tendance ; les Fluxfilms (au nombre de trente-six), réalisés entre 1963 et 1970 par une douzaine d’artistes (dont peu de cinéastes) en interroge tour à tour, par une série de manipulations, la trame narrative (Word Movie de Paul Sharits), l’usure de la pellicule (Zen for film de Paik) ou encore la sérialité des motifs (Dots 1 & 3 de Sharits). Ils sont aussi l’occasion de créer des situations artistiques inédites (10 feet de George Maciunas) ou d’hybrider plusieurs médias

²¹ Ibidem, p. 87.

²² « [À cette époque,] Musique, arts plastiques, danse, poésie sont alors étroitement liés. » Anne-Marie Duguet, *Déjouer l’image. Créations électroniques et numériques*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002, p. 14.

²³ Ibidem.

²⁴ « Son influence et son domaine d’intervention sont [...] très larges : avec des concerts, des actions, des events, avec des livres et des revues d’artistes, des objets, des boîtes, etc. ce non-mouvement s’est manifesté sous des formes extrêmement variées. [...] Fluxus porte en germe toute la problématique artistique des années soixante et soixante-dix, posant déjà les questions du statut de l’œuvre, du rôle de l’artiste, de son environnement, de l’art comme institution, partageant des interrogations qui trouveront une expression plus formulée dans l’art minimal, l’art conceptuel, le Pop art, la nouvelle danse, la musique minimale... Son irruption, contemporaine de l’effervescence artistique contestataire du début des années soixante, apparaît avant tout comme une bouffée d’air frais, un pied de nez à la culture sérieuse, une opposition radicale à l’art établi, [...] son nom évoque aujourd’hui une attitude artistique exigeante, où domine le refus de toute forme d’art autoritaire, virtuose fermé sur une technique, pour une œuvre évoluant librement entre musique, poésie, théâtre et toute autre forme d’expression, dessinant un domaine foisonnant entre l’art et la vie dans ses manifestations les plus simples et les plus diverses. » Préface de Fluxus dixit, une anthologie Vol.1, textes réunis et présentés par Nicolas Feuillie, Paris, Éditions Les presses du réel, 2002, p. 5.

(Sun in your head de Vostell). Citons, parmi ces Fluxfilms, l'œuvre inaugurale et archétypale de la série, Zen for film de l'artiste Nam June Paik ; dont l'intérêt est indéniable pour notre pratique. Zen for film est un film-dispositif assez simple : une amorce de pellicule de seize millimètres, vierge, d'une durée d'environ neuf minutes, est projetée en boucle. Cette œuvre, au titre évocateur, se situe à la confluence de deux cultures : celle de l'artiste, coréenne, et celle issue de ses nouvelles influences artistiques, américaine. Elle puise de cette double appartenance son esprit zen et méditatif. Nul besoin ici de figurer une quelconque imagerie qui ne ferait que détourner le spectateur de l'essence profonde du film et de sa raison d'être ; l'artiste expose sa seule matérialité et en révèle sa labilité en attirant le regard du spectateur sur l'usure de la pellicule ; le temps à l'œuvre fait alors apparaître subrepticement des poussières ainsi que des rayures causées par l'usure inévitable de la bobine. Par ce procédé, il entend souligner l'instabilité d'une œuvre en perpétuelle mutation, qui entrave la boucle infinie du dispositif cinématographique : « Zen for film déplaçait avec subtilité la temporalité intrinsèque du support cinématographique, instillait un aspect performatif dans le contexte de la projection et, ce faisant, libérait le spectateur des manipulations du cinéma commercial et de celles du cinéma alternatif²⁵. » Si le spectateur regarde distraitement le film-dispositif, il n'y perçoit qu'une vaste étendue blanche, mais en prenant le temps de le contempler plus en profondeur, avec plus d'attention, il est possible qu'il discerne alors de nombreux détails et poussières, formant un univers microscopique propice à l'imaginaire et à la méditation. Le flux de la bobine, exempt d'images, se donne à réfléchir autant qu'il donne au spectateur à réfléchir sur la condition de sa propre finitude : au lieu de se projeter et d'arrêter sa course sur la surface de l'écran, le halo lumineux renvoie à sa fragilité, manifestée par l'usure de la bobine dont l'altération progressive conduit inévitablement le dispositif à sa perte.

Du régime scopique à l'appréhension physique du dispositif

Qu'il s'agisse des expérimentations de Fernand Léger, des séances-performances de Maurice Lemaître ou encore des Fluxfilms, ces œuvres opèrent toutes un double déplacement de l'image cinématographique. Se détournant du régime scopique²⁶ classique de l'image, elles s'immiscent dans la perception et la conscience du spectateur et insistent sur ses aptitudes immersives (physique et fictionnelle). Ces actions ne sont pas sans conséquence puisque par ailleurs le dispositif traditionnel de la projection cinématographique en a été remis en question, retravaillé. Si ce dispositif, « ayant hérité du dispositif scopique de la Renaissance²⁷ », a été, et est encore largement considéré par certains commentateurs comme une illusion, un leurre, une hypnose ou encore une feintise, il pose pour d'autres un regard neuf et

²⁵ Catalogue d'exposition L'esprit Fluxus, publié à l'occasion de l'exposition In the spirit of Fluxus, organisée par Elizabeth Armstrong et Joan Rothfuss au Walker Art Center, Minneapolis. Édition Française sous la direction de Véronique Legrand et Aurélie Charles, Marseille, Éditions des Musées de Marseille, 1995, p. 137.

²⁶ Nous empruntons ici cette expression à Christian Metz et extraite du *Le signifiant imaginaire*. Dans cet ouvrage, le théoricien analyse le cinéma sous l'angle de la psychanalyse en s'intéressant à l'objet-cinéma non plus du point de vue des personnes qui le réalise – les cinéastes ou leurs créatures fictionnelles – (pour reprendre ses termes) mais du point de vue de sa mise en œuvre sociale (en tant que produit par l'institution). Dans cette perspective, le régime scopique apparaît comme intrinsèque au désir de voir (à la pulsion scopique), ce dernier émanant d'un objet vu dont on ne peut saisir la réalité matérielle (absence physique de l'objet vu). In Christian Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et Cinéma*, [1977], Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1993.

singulier sur le monde en dialoguant avec lui. Aussi, d'après Christian Metz, « Le cinéma a pour matériau premier un ensemble de fragments du monde réel, médiatisés par leur duplication mécanique, qu'autorise la photographie. C'est principalement par la façon de les agencer, de les approcher, que le cinéma, s'arrachant au monde, devient discours sur le monde²⁸. » À partir de cette réflexion sur les images cinématographiques, il s'agit dès lors pour ces artistes « d'éprouver la fiction cinématographique » tout en insufflant un autre regard sur le lieu et son appréhension physique et sensible.

Bibliographie (non exhaustive)

AUMONT Jacques, **Matière d'images**, redux, Paris, Éditions de la Différence, 2009.

AUMONT Jacques, BEAUVAIS Yann, BELLOUR Raymond, **Projections, les transports de l'image**, Paris, Hazan, Le Fresnoy, 1997.

AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, **Esthétique du film** [1983], Paris, Éditions Nathan, 1999.

BEAUVAIS Yann, Poussières d'image. **Articles de film** (1979-1998), Paris, Éditions Paris Expérimental, 1998.

BELLOUR Raymond, **L'entre-images**. Photo, cinéma, vidéo, Paris, La différence, 1990.

BELLOUR Raymond, DAVID Catherine, VAN ASSCHE Christine, **Passages de l'image**, Musée national d'Art moderne, Paris, Éditions Centre Georges Pompidou, 1990.

BOUHOURS Jean-Michel, **Maurice Lemaître**, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1995.

BOUHOURS Jean-Michel, **Quel cinéma**, Paris, Les presses du réel & JPR|RINGIER, 2010.

BOURASSA Renée, **Les fictions hypermédiatiques**. Mondes fictionnels et espaces ludiques, Montréal, Le Quartanier, 2010.

BULLOT Erik, **Sortir du cinéma**. Histoire virtuelle des relations de l'art et du cinéma, Genève, Mamco, 2013.

CHATEAU Dominique, **Cinéma et philosophie**, Paris, Nathan, 2003.

MEKAS Jonas, **Movie Journal** : The rise of a New American Cinema, New-York, Collier Book/Macmilan, 1972 (Cinejournal, trad. Dominique Noguez, Paris, Paris experimental, 1992).

²⁷ Renée Bourassa, Les fictions hypermédiatiques. Mondes fictionnels et espaces ludiques, Montréal, Le Quartanier, 2010, p. 196.

²⁸ Christian Metz, Essais sur la signification au cinéma, Paris, Klincksieck, 1972. Cité par Vincent Amiel, Esthétique du montage, Paris, Nathan, p. 43.

NOGUEZ Dominique, **Éloge du cinéma expérimental**, Paris, Éditions du Centre George Pompidou, 1979.

PARFAIT Françoise, **Vidéo, un art contemporain**, Paris, Éditions du Regard, 2001.

Recebido em 26/10/2018 - Aprovado em 17/11/2018

Pour citer cet article

HERBET, A. « Le film est déjà commencé ? » Mise à l'épreuve de l'image cinématographique des salles obscures aux cimaises des musées . *ouvirOUver*; *Uberlândia*, v.14,n.2, p.330-339, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>; DOI:<http://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-6>



A revista *ouvirOUver* está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.