



Luc Vancheri

Le cinéma ou le dernier des arts

Presses universitaires de Rennes

Chapitre VII. Le moment Youngblood

DOI : 10.4000/books.pur.87793

Éditeur : Presses universitaires de Rennes

Lieu d'édition : Presses universitaires de Rennes

Année d'édition : 2018

Date de mise en ligne : 18 février 2019

Collection : Spectaculaire | Cinéma

ISBN électronique : 9782753577473



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

VANCHERI, Luc. *Chapitre VII. Le moment Youngblood* In : *Le cinéma ou le dernier des arts* [en ligne].

Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2018 (généré le 19 avril 2019). Disponible sur Internet :

<<http://books.openedition.org/pur/87793>>. ISBN : 9782753577473. DOI : 10.4000/books.pur.87793.

Le moment Youngblood

« *Synaesthetic cinema is the only aesthetic language suited to the post-industrial, post-literate, man-made environment with its multidimensional simulsensory network of information sources*¹. »

Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, 1970.

Le système nerveux de l'humanité²

Constatant que l'histoire humaine pourrait être lue à partir de la faculté qu'a le progrès technique d'introduire « de nouveaux objets d'usage » dans l'espace public autant qu'à partir de celle qui consiste à retirer ceux qui y ont été soustraits, Alexander Kluge suggère que de tels objets ne désignent pas seulement des objets physiques ou des espaces concrets mais, plus fondamentalement, des qualités et des puissances dont l'homme se trouve privé. Pour autant ces qualités perdues, détachées de leur appartenance originaire, constituent « la matière première à partir de laquelle un espace public nouveau et de nouveaux mondes d'images sont sans cesse produits³ ». À ce premier principe d'anthropologie économique, Kluge y ajoute une observation sociologique qui décrit ce que devient le cinéma au

• 1 – « Le cinéma synesthésique est le seul langage esthétique adapté à l'environnement postindustriel, post-littéraire et artificiel avec son réseau multidimensionnel et "simulsensoriel" de sources d'information. »

• 2 – Ce chapitre a fait l'objet d'une première publication dans le numéro 30 de la revue *La Part de l'œil, Arts plastiques/cinéma. Mikhaïl Bakhtine et les arts*, 2016-2017. Il s'agit ici d'une version remaniée.

• 3 – KLUGE Alexander, *L'utopie cinéma*, 1983, in *L'utopie des sentiments. Essais et histoires de cinéma*, Textes réunis et présentés par Dario Marchiori, traduit de l'allemand par Christophe Jouanlanne et Vincent Pauval, Lyon, PUL, coll. « Le Vif du sujet », 2014, p. 171.

moment où il rencontre les nouveaux médias du xx^e siècle, la télévision d'abord, les jeux vidéo ensuite qui concentrent les besoins des masses aux dépens du cinéma. Si comme l'écrit Kluge « les besoins migrent et abandonnent les lieux historiques où ils ont été déçus », le cinéma n'en a pas moins conservé sa forme historique, et avec elle l'expérience du temps qui le caractérise. Du cinéma demeure, que les nouveaux médias n'ont pu abolir. Telle est en substance la conclusion à laquelle arrive l'auteur d'*Anita G.* Trente ans plus tard, les défenseurs d'une conception du cinéma limitée à son modèle historique et opposée à l'ensemble de ses versions *expanded* font à peu de chose près le même constat. Le cinéma est une machine temporelle singulière qui doit pour partie sa petite phénoménologie pratique à la salle de cinéma. Toutefois Kluge n'exclut pas que certaines de ses composantes puissent se développer sans lui. « De ce point de vue, écrit Kluge, il faut toujours ramener le cinéma à ses éléments de base : un système de griffes, une projection d'images, l'immense surface de l'écran, l'espace public commun réunissant des personnes présentes, l'effet panoramique, les modes de narration, etc. Chacun de ces éléments, chacun de ces textes, techniques ou organisationnels, contient à lui seul un monde de formes qui se développe de manière autonome et peut trouver une traduction dans de nouveaux médiums⁴. » Kluge reconnaît ainsi un principe de déterritorialisation des éléments de base du cinéma, qui correspond assez précisément aux usages contemporains du dispositif cinématographique dont les éléments sont privés de leur solidarité esthétique. L'autre spécificité temporelle du cinéma, Kluge la dégage des flux d'images qui constituent l'essentiel de la vie psychique des hommes. Or le principe des *associations* sur lequel elle repose est en tout point comparable à celui qui règle le montage cinématographique. Cinq ans plus tard, Kluge (*L'image, d'un point de vue cinématographique*, 1984) oppose au concept de substance qui voudrait caractériser l'*Image*, les notions de *rapport* et de *corrélation* qui excluent des propriétés de l'image les catégories de visible, de reproduction, de représentation. Entre ces deux textes, s'est confirmée l'idée que « l'invention technique du négatif, du projecteur et de l'écran » n'est jamais que la traduction artistique d'un phénomène psychique généralisable à l'espèce humaine. En d'autres termes, le cinéma a été le premier art qui soit parvenu à donner au flux inchoatif du vivant et de la vie la forme d'une allégorie morale et politique⁵. À la même époque, Gilles Deleuze avançait que « le film n'enregistre pas ainsi le processus filmique sans projeter un processus cérébral. Un cerveau clignote, et ré-enchaîne ou fait des boucles, tel est le cinéma [...] Tout peut servir

• 4 – KLUGE Alexander, *L'utopie cinéma*, 1983, *op. cit.*, p. 178.

• 5 – On retrouve cette idée chez KRACAUER Siegfried, *Théorie du film. La rédemption matérielle de la réalité* (1960), traduit de l'anglais par Daniel Blanchard et Claude Orsoni, Paris, Flammarion, 2010, p. 245-248.

d'écran, le corps d'un protagoniste ou même les corps des spectateurs ; tout peut remplacer la pellicule, dans un film virtuel qui ne passe plus dans la tête, derrière les paupières, avec des sources sonores prises au besoin dans la salle⁶ ». Deleuze aura donc développé une raison esthétique du cinéma en repassant par son tissu nerveux dont on voit bien qu'il spécifie notre rapport sensible au monde. Rapport double puisque chaque œuvre est à la fois ce qu'il y a à voir et ce qui rend toute vision possible. Cette basse continue de l'expressivité cinématographique conditionne à son tour un double rapport au temps qui bouleverse la vie même du sujet. On connaît le premier, décrit par Jean-Louis Schefer (1980) : « Le cinéma est la seule expérience dans laquelle le temps m'est donné comme une perception⁷. » Le second, Kluge le déduit de Benjamin et de ses réflexions conduites sur l'ennui au XIX^e siècle. Le cinéma serait dès l'origine une puissante machine temporelle qui expose ses spectateurs à différentes attitudes spectatoriennes. Trois figures principales sont ainsi retenues : le *Joueur*, le *Flâneur* et *Celui qui attend*. Reprenant la description de Benjamin, Kluge définit le *Joueur* comme celui qui cherche à épuiser chaque instant, à jouir de l'explosion de chacun, tandis que le *Flâneur* est vu comme celui qui jouit de l'étirement des durées et du moment allongé. Ce dernier se charge de temps « comme une batterie se charge de courant⁸ ». Quant à *Celui qui attend*, il est confronté à une attente qui se veut le signe d'un monde meilleur. De cette situation historique née du romantisme, Kluge dégage une conclusion qui vaut pour le cinéma : « Le cinéma est né de ce triple différend, il s'y déchire sans cesse et il se reconstruit sans cesse à partir de lui⁹. » Cette saisie des images et du temps définit la matière politique d'un processus historique qui replace l'art au centre de notre expérience du monde. Le cinéma a libéré un ensemble d'options spectatoriennes qui mobilisent l'attention, ouvrent le sujet à un temps qui lui est étranger mais auquel il est invité à prendre part. Il constitue l'un des derniers remparts à la dépossession du temps à laquelle l'humanité semble aujourd'hui soumise. Dépossédé de son temps propre, privé d'un temps différencié dont le cinéma a fourni un modèle possible, le sujet est alors exposé à un « anéantissement du temps » qui « est le pôle opposé du cinéma¹⁰ ». L'analyse de Kluge prolonge les observations et les conclusions de Benjamin et rencontre le calendrier prophétique que Gene Youngblood élabore au seuil d'une révolution anthropologique jugée imminente.

• 6 – DELEUZE Gilles, *Cinéma*, t. II, *L'image-Temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 280.

• 7 – SCHEFER Jean-Louis, *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1980.

• 8 – BENJAMIN Walter, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, Paris, Le Cerf, 1989, p. 132.

• 9 – KLUGE Alexander, « Le cinéma attend », 1983, *L'utopie des sentiments*, op. cit., p. 168.

• 10 – *Ibid.*, p. 170.

Youngblood observe que le cinéma conventionnel ne saurait être poussé plus loin¹¹ et suggère que « *the definition of cinema must be expanded to include videoelectronics, computer science [and] atomic light*¹² ». *Expanded cinema* est à tout prendre le nom d'une utopie esthétique qui appelle la constitution d'un modèle synesthésique global, lequel postule un passage « *from oceanic consciousness to cosmic consciousness* ». Pour Gene Youngblood qui en a forgé la théorie, « *we must expand our horizons beyond the point of infinity*¹³ ». Un film de Stanley Kubrick, *2001 L'Odyssée de l'espace* (1968), est venu tout à la fois emblématiser le champ de ces nouvelles expériences et marquer l'achèvement d'une époque du cinéma. Du point de vue synesthésique cette expansion du cinéma représente ce que ce dernier appelle son « paradigme structurel¹⁴ ». Le cinéma pourrait donc compter sur de nouvelles formes d'expression et d'exposition compliquant et élargissant le dispositif historique. On aurait pourtant tort de croire que le projet de Youngblood anticipe sur ce que l'on suppose même confusément aujourd'hui sous le nom d'*expanded cinema*. Youngblood ne vise pas la réforme esthétique d'un art, il cherche plus largement la formule esthétique d'une réinterprétation politique de l'humanité arrivée à un nouveau seuil historique de son évolution. Tout aussi radicale que les utopies esthétiques des années 1920, l'utopie esthétique de Youngblood repose sur deux éléments essentiels. Le premier est philosophique. Dans la lignée de l'esthétique philosophique du XVIII^e siècle, Youngblood réhabilite la sensibilité humaine et lui prête un pouvoir de représentation et de connaissance princeps que seuls l'art et la technologie pourront traduire et réaliser. Ce modèle supérieur de connaissance qui réactualise et dépasse le programme de la philosophie allemande au contact de la technologie s'élabore sur la base d'une approche synesthésique de la réalité. Le second est politique. Il suggère un messianisme anarchique et suppose qu'à travers l'art et la technologie de l'*expanded cinema* il deviendra possible de créer un paradis sur terre¹⁵. Rien de moins. Le paradis attendra, mais l'art et la technologie ont d'ores et déjà réalisé une bonne partie du programme voulu par Youngblood, le réseau informatique mondial ayant largement valorisé l'idée d'un *nervous system of mankind*. Qu'il y ait là les prémisses d'une émancipation politique ou, au contraire, les prodromes d'une nouvelle économie totalitaire est au cœur des réflexions actuelles. Il suffit à cet égard de regarder l'œuvre de Maurice Benayoun et

• 11 – « *Conventional cinema can be pushed no further. To explore new dimensions of awareness requires new technological extensions* » (YOUNGBLOOD Gene, *Expanded cinema*, op. cit., p. 135).

• 12 – *Ibid.*, p. 135.

• 13 – *Ibid.*, p. 136.

• 14 – *Ibid.*

• 15 – « *Through the art and technology of expanded cinema we shall create heaven right here on earth* » (*ibid.*, p. 419).

de s'intéresser tout particulièrement à l'une d'entre elles, *World Emotional Mapping*, pour comprendre que l'utopie de Youngblood a été tout à la fois réalisée et dépassée. *World Emotional Mapping* est en effet décrit par Benayoun lui-même comme *The World Nervous System*¹⁶ : « *With today's communication networks, the world is equipped with an extensive virtual nervous system. From anywhere in the world one can feel what's happening anywhere else in real time as long as it is connected to the Net and is English speaking.* » De Youngblood à Benayoun, c'est donc la même idée d'une expansion virtuelle de notre système nerveux qui s'exprime, l'art jouant le rôle de marqueur esthétique et politique d'une potentialisation de l'espace social. C'est qu'un tel espace fait aujourd'hui l'objet d'une innervation technologique sans précédent qui commande une redistribution généralisée des rapports qui se font entre les images, leur dispositif d'exposition, leur mode de production, de circulation, de consommation et le champ de l'art. À de rares expressions près, l'expression originale de Gene Youngblood ne recouvre pas les formes exposées, installées ou bien encore *extended* que l'on a tenté d'appliquer au cinéma, si bien qu'à défaut d'une véritable définition tout repose sur un implicite théorique, admis par les uns comme condition nécessaire et refusé par les autres comme condition suffisante. Néanmoins *Expanded cinema* est la formule détournée de son origine qui est venue soumettre l'indéfini et l'illimité des pratiques artistiques à un nouvel usage théorique du nom de *cinéma*. La reprise de la notion proposée en 1970 par Gene Youngblood ne s'est pas faite sans tâtonnements, à tel point que nous sommes aujourd'hui confrontés à une définition elle-même soumise aux vertus de l'*expanded*. Ainsi, à la fin du xx^e siècle, tout s'est-il mis à fonctionner comme si les nombreux rayons esthétiques qui éclairaient la scène de l'art contemporain étaient soumis au même foyer théorique, le cinéma. Il s'est alors produit une convergence des rayons en un seul et même point, avant qu'ils ne soient ensuite renvoyés dans des directions différentes selon l'axe incident de chacun. Le cinéma s'est démultiplié sur chacun de ses axes. C'est sur cette nouvelle dénivelée de l'art et du cinéma que s'opposent ceux qui s'inquiètent de la possibilité ainsi offerte de penser un *cinéma* dispensé des spécificités du dispositif cinématographique et ceux qui se sont laissé gagner par l'idée d'un *cinéma* après l'époque du cinéma. Les difficultés sont innombrables, aggravées par le flottement des définitions qui ont essayé de penser la prodigalité des œuvres auto-déclarées cinématographiques ou théorisées comme telles. Admettre le principe d'un *expanded cinema* c'est donc accepter d'une part, d'y reconnaître des formes *expanded* qui prolongent le champ du

• 16 – « Avec les réseaux de communication actuels, le monde est doté d'un vaste système nerveux virtuel. Depuis n'importe endroit dans le monde, on peut sentir ce qui se passe ailleurs en temps réel tant qu'on est connecté au réseau et qu'on parle anglais » [<http://www.benayoun.com/projet>].

cinématographique au nom d'une raison contemporaine de l'art et, d'autre part, de laisser filer le nom de cinéma sur une ligne de déterritorialisation technologique qui conserve de son inventeur, Gene Youngblood, le principe d'une innervation de l'espace social mondialisé.

Expanded cinema, on le voit, désigne donc deux grandes tendances esthétiques. La première décide d'un principe de déterritorialisation des composantes du dispositif cinématographique qui autorise leur reconfiguration esthétique et aboutit aux œuvres du cinéma installé. Le cinéma s'émancipe ainsi de sa condition historique. Si Kluge a bien vu que le cinéma faisait désormais l'objet de remplois partiels et autonomes, il n'en a pas moins souligné que le devenir de chacun d'entre eux se faisait en dehors de leur médium d'origine. Toute la question est donc bien de s'entendre sur la possibilité qui nous est laissée ou non de venir renommer *cinéma* des pratiques et des formes de l'art qui, pour apparentées qu'elles soient au cinéma, ne leur sont pas moins étrangères. La deuxième tendance ressortit aux développements technologiques qui ont assuré le raccordement de l'homme, des images et des machines. Or dans les logiques qui gouvernent une telle économie des images le cinéma historique n'y a à peu près aucune place. L'exploitation du syntagme *expanded cinema* à des fins stratégiques variables a ainsi ouvert la voie à un malentendu dont le point de départ est toujours plus ou moins le même, l'oubli du postulat de Youngblood : « *when we say expanded cinema we actually mean expanded consciousness [...] expanded cinema isn't a movie at all* ». En tout état de cause, l'essentiel du différend esthétique repose sur une base de calcul assez étroite qui ménage une relation de solidarité entre un dispositif artistique et une idée de l'art à partir de laquelle sont jugées les œuvres et les opérations dont elles dépendent. L'*expanded cinema* exprime donc deux grandes voies possibles, l'une conserve de l'idée de cinéma une relation programmatrice qui oriente le devenir des œuvres d'art, l'autre qui se lie au réseau informatique mondial sans rien devoir au référent cinéma.

En somme la dénivelée de l'*expanded cinema* semble pouvoir s'accommoder de quatre grandes transformations. La première opère sur la notion d'art qui garantit l'égalité ontologique du médium et de l'œuvre. La seconde agit sur la notion de dispositif qui assujettit l'œuvre à ses conditions de production et d'exposition. La troisième porte sur les institutions qui légitiment ces transferts de propriété symbolique. La dernière, enfin, s'accomplit à partir des principes technologiques qui conditionnent la vie des images. Nous touchons là un point de difficulté particulier qui demande que soient interrogées les logiques d'images mises en jeu dans les nouveaux médiums de l'art et que soit distinguée la nouvelle économie technologique des images qui repose conjointement sur un principe général d'interconnexion des médias et sur l'usage intensif du réseau informatique mondial. Or à quoi avons-nous affaire dans ces nouvelles pratiques artistiques ?

À des images connectées, interactives et nomades qui font appel au système CAVE, utilisent les codes QR ou le vidéo mapping. En somme à des formes interactives et multi-sensorielles élaborées autour de processus de médiation Homme/Machine. Les œuvres interactives hier encore émergentes sont aujourd'hui définitivement installées dans les pratiques artistiques et muséographiques. Lorsque le musée d'art contemporain de Tallinn, le KUMU, consacre en 2011 une exposition aux relations entre l'art et les pratiques de l'internet, *Gateways*, au sous-titre explicite, *Art and Networked culture*, non seulement les déterminations historiques du cinéma n'y ont aucune part, mais le modèle revendiqué par les artistes n'est plus celui du cinéma. Il y a bien des images animées, mais les passerelles et les échanges qui se sont intensifiés depuis une bonne dizaine d'années entre l'art et les nouveaux moyens de communication, entre les nouvelles scénographies muséales et les possibilités de l'œuvre développée en réseau et, incidemment, entre l'esthétique et la politique, se passent fort bien du cinéma. La coadaptation Homme/Machine et le développement des modes de couplage et de coadaptation entre un individu et un système informatique en interaction définissent un nouveau plan de référence pour l'image dont le cinéma est exclu. La courbe d'expansion technologique des nouvelles images s'est en somme progressivement affranchie de toute reprogrammation du cinéma. Cela n'empêche certainement pas que du cinéma puisse survivre dans ses conditions historiques, pas plus que cela n'interdit que de l'*expanded cinema* puisse être encore proposé dans les biennales d'art contemporain, mais c'est toute l'architecture visuelle du XXI^e siècle qui semble aujourd'hui se développer sans l'un ni l'autre. Ce qui n'exclut pas leur souvenir et toutes les survivances que l'on voudra. Là encore du cinéma n'existe que si des pratiques, des discours, des institutions, des industries choisissent d'en maintenir ou d'en redéfinir les modèles économiques et esthétiques. En revanche, la grande circulation d'images livrées à l'entropie technologique et à la contingence illimitée du web n'est assortie d'aucun projet symbolique qui l'associerait au cinéma. Bref tous les mouvements d'images ne sont pas cinématographiques.

Tout a plus ou moins bien fonctionné tant que le cinéma a pu disposer d'un même dispositif de présentation des films, relativement stable à partir des années 1910, qui venait identifier des modes de production, des films et des pratiques sociales. De ce point de vue le développement des salles de cinéma a joué un rôle essentiel dans l'organisation non pas seulement économique du cinéma, mais esthétique. En effet la salle de cinéma a largement contribué au conditionnement de la production des œuvres cinématographiques en soumettant ces dernières au format de la séance, à la programmation hebdomadaire, à la durée standard du film. À la reproductibilité technique des moyens de production du film allait correspondre une reproductibilité esthétique de l'expérience spectatorielle désormais

subordonnée à un modèle économique de masse. Ce que nous appelons cinéma a commencé par désigner cette solidarité historique entre un dispositif économique, un espace socialisé et un modèle coopératif de création artistique. C'est ce qu'a fort bien vu Hollis Frampton dans un texte paru à New York en 1971, *Pour une métahistoire du film : notes et hypothèses à partir d'un lieu commun*¹⁷. Partant du principe que rien n'empêchait de soustraire la réalité matérielle du ruban filmique aux seules conditions de la projection cinématographique, que rien n'obligeait non plus de faire du mouvement et de son illusion la loi esthétique du film, Hollis Frampton s'est ainsi proposé d'abandonner le fonctionnement lumiériste du dispositif cinématographique. L'utopie épistémologique¹⁸ qui gouverne le projet de Frampton lui a donné l'occasion d'analyser le montage esthétique et social de la *Machine-cinéma* qui fait commerce d'une projection et d'un mouvement des images en contraignant l'un et l'autre à satisfaire la forme générale d'une représentation, pour mieux lui substituer la dépense illimitée de ses parties, film, caméra, projecteur, salle, chacune se voyant investie du pouvoir de travailler selon des voies indépendantes et différenciées. Mais en faisant remarquer que le cinéma a fixé une fois pour toutes le réglage fonctionnel de la *Machine-cinéma*, Hollis Frampton soulignait que ce possible s'était en définitive écrit aux dépens de solutions que le dispositif cinématographique avait pris soin de refouler. L'analyse de Frampton s'est confirmée deux décennies plus tard lorsque des cinéastes, des artistes se sont choisis d'autres formes et d'autres programmes d'exposition, lorsqu'ils ont accepté l'idée que leurs films pouvaient être vus en dehors du dispositif qui prend traditionnellement en charge leur présentation. On s'était habitué à l'idée qu'un film pouvait être vu en dehors de la salle de cinéma pour autant qu'il ne fasse l'objet d'aucune revendication artistique, on s'était en revanche peu soucié de savoir si ce film pouvait connaître une vie esthétique en dehors du dispositif cinématographique qui prescrit ses conditions de visibilité. En d'autres termes, tant que n'a pas existé d'autre relation entre le cinéma et le film que celle qui justifie le second au nom des prérogatives artistiques ou

• 17 – « Cinéma est un mot grec qui signifie mouvement. L'illusion du mouvement est certes le complément habituel de l'image filmique, mais cette illusion repose sur le postulat que le taux de variation des images successives ne peut que se situer dans des limites assez étroites. Rien, dans la logique structurelle du ruban filmique, ne justifie un tel postulat. Par conséquent, nous allons le rejeter. À partir de maintenant, nous appellerons notre art tout simplement : le film » (FRAMPTON Hollis, *Pour une métahistoire du film : notes et hypothèses à partir d'un lieu commun*, in *L'écliptique du savoir*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1999, p. 109).

• 18 – « Si nous nous sommes effectivement condamnés à la tâche comiquement convergente de démanteler l'univers pour fabriquer, à partir de sa matière, un objet appelé l'Univers, il paraît raisonnable de supposer qu'un tel objet ressemblera aux voûtes des archives sans fin du film, construites pour héberger dans le froid d'un éternel entrepôt le film infini » (FRAMPTON Hollis, *Pour une métahistoire du film : notes et hypothèses à partir d'un lieu commun*, op. cit., p. 110).

industrielles du premier, la question n'avait tout simplement pas de sens. Lorsqu'on projette un film dans un drive-in, la salle de cinéma a non seulement disparu, mais la communauté silencieuse qui règle la vision d'un film devient *de facto* elle aussi introuvable. Malgré l'absence de ces deux éléments, pourtant essentiels aux défenseurs d'une orthodoxie du dispositif cinématographique, la notion de cinéma n'est ni réellement inquiétée ni même seulement illégitime. C'est que cette projection particulière n'est pas investie d'une proposition artistique qui viendrait lui contester son appartenance au domaine régulier du cinéma. Au mieux est-elle considérée comme une variante économique qui génère ses propres conditions de réception. En revanche, projeter un film au musée rend suspecte cette projection qui ne respecte plus les conditions normales de la projection cinématographique et dispense de nouvelles conditions de réception. Mais il y a plus encore : là où le dispositif cinématographique détermine la régularité économique de l'expérience esthétique – tous les films sont soumis à ce même mode de présentation –, le film projeté au musée négocie pour lui-même les conditions de sa présentation. On peut ainsi reconstruire de petites salles *ad hoc*, obscures, vaguement équipées de bancs, parfois précédées d'un sas, mais on trouve le plus souvent toutes sortes de dispositifs d'exposition créés pour l'œuvre qui définit ses propres conditions de réception. Cette dérogation esthétique signe par ailleurs l'un des caractères essentiels de tout régime contemporain de l'art. Au dispositif d'exposition préformé des arts anciens, l'art contemporain oppose un dispositif d'exposition librement négocié par chaque œuvre. Par conséquent, les conditions spectatorielles ne sont jamais prédéfinies, elles sont au contraire strictement prescrites par l'œuvre elle-même. Cette nouvelle condition poétique du film ne ruine pas l'idée de cinéma, elle en renouvelle le sens. Au cinéma de masse se substitue un cinéma des singularités infinies, toute œuvre étant ainsi dotée du pouvoir de laisser filer chacune de ses composantes selon une ligne d'expansion virtuelle, de réorganiser leur solidarité en fonction d'autres agencements, à charge pour chaque œuvre d'être le lieu d'une hypothèse cinéma inédite. Cette nouvelle faculté esthétique n'a rien d'arbitraire ou d'excessivement libéral, elle n'est jamais que l'application d'une idée de l'art qui dessine l'existence même de l'art contemporain ou, si l'on préfère, du régime contemporain de l'art qui règle l'accès des œuvres au monde de l'art.

Résistance à l'entertainment : *expanded cinema*

La philosophie analytique s'est essayée à la résolution de ce problème à l'instar de Noël Carroll qui préfère parler de « *the moving image* » en lieu et place de l'habituel « *motion picture* ». Cinq conditions nécessaires et suffisantes sont ainsi dégagées :

« *We will regard something as an instance of the moving image if and only if (1) it is a detached display or a series thereof; (2) it belongs to the class of things from which the production of the impression of movement is technically possible; (3) performances tokens of it are generated by templates which are tokens; (4) performance tokens of it are not artworks in their own right; and (5) it is a two-dimensional array*¹⁹. » S'interrogeant sur la nature des films Edison, Carroll fait remarquer que bien que la projection soit absente, ces films sont irrésistiblement identiques à ceux des Frères Lumière, même si leur appareil de visionnage n'a pas réussi à s'imposer économiquement : « *But these early Edison films were surely moving images, even though they were never screened*²⁰. » Que la projection leur fasse défaut n'empêche donc pas de les réintégrer dans cette économie générale des *moving images* qui élargit *de facto* le champ du cinématographique. La langue anglaise a permis une reformulation du problème qui occupe la langue et la pensée françaises, en donnant à l'expression *moving images* le pouvoir d'agrandir et d'intégrer le champ des *motion pictures*. Mais en maintenant la recherche d'une ontologie élargie au mouvement des images, la démarche de Carroll consent à identifier des propriétés essentielles là où les défenseurs de l'*expanded cinema* reconnaissent plutôt des qualités différentielles indifférentes à la loi de conservation des médiums. Le cas des films Edison est un bon exemple des difficultés qui se posent lorsqu'il s'agit de définir le champ légitime du cinématographe, puisqu'ici tout se joue sur ce qui leur manque : la projection qui donne une solution cinématographique exclusive à l'appareil Lumière. On en revient inévitablement à définir le pli historique qui distingue l'appareil Lumière de son prédécesseur à partir de l'efficacité sociale du dispositif qui a accompagné sa mise en œuvre industrielle. Tout fonctionne comme si le dispositif qui vient garantir la validité économique du cinéma était indistinctement tenu comme sa condition ontologique. Mais, on l'a vu, un tel geste laisse dans l'ombre la part de l'art qui est venu reconfigurer la nature même du dispositif. Entre ce que nous appelons cinéma, dans un intervalle compris entre 1895 et, disons 1908, date à laquelle Canudo propose de penser le cinéma comme l'art sixième d'une généalogie universelle, et ce qui commence à partir de cette date, les différences sont de deux ordres. L'une concerne le réglage économique

• 19 – « Nous considérerons quelque chose comme une instance de l'image en mouvement si et seulement si (1) il s'agit d'un affichage détaché ou d'une série de celui-ci; (2) il appartient à la classe de choses à partir de laquelle la production de l'impression de mouvement est techniquement possible; (3) les preuves de performance sont générées par des modèles qui sont des preuves; (4) les preuves de performance ne sont pas des œuvres d'art à part entière; et (5) il s'agit d'un tableau bidimensionnel » (CARROLL Noël, *The Philosophy of Motion Pictures*, Malden, Blackwell Publishing, 2008, p. 78).

• 20 – « Mais ces premiers films d'Edison étaient certainement des images en mouvement, même si elles n'étaient pas projetées sur un écran » (*ibid.*, p. 76).

d'un dispositif qui va progressivement trouver son profil d'équilibre à la fin des années 1910, l'autre définit l'exception à laquelle sont désormais soumises les productions cinématographiques qui évoluent sous le signe de l'art. Si bien que le cinéma passe d'un dispositif technique de projection qui trouve dans la salle de cinéma son modèle économique à un dispositif artistique qui prend en charge la régulation esthétique et sociale du standard industriel et de la grande série manufacturée des œuvres cinématographiques. C'est parce que la longue stabilité historique de son dispositif n'est pas le signe de sa permanence ontologique que l'histoire du cinéma mérite de s'écrire à l'aune des déplacements philologiques qui modifient l'ordre et la valeur du signifiant cinéma.

Jacques Aumont nous a laissé tout récemment une question qui mérite d'être reprise : *que reste-t-il du cinéma?* On s'en souvient, à cette question Jacques Aumont répondait très simplement « le cinéma ». Réponse apparemment décevante et cependant hautement réfléchie qui prenait la mesure et le parti des prémisses théoriques sur lesquelles s'est conclu un pacte esthétique entre un appareil, un dispositif, des images et une certaine idée de l'art. Jacques Aumont précisait aussitôt sa pensée : « Le cinéma est maintenant assez ancien pour pouvoir se replier sur lui-même, comme la peinture l'a fait, comme la musique aussi²¹. » Et d'ajouter, parce qu'« il constitue toute une culture, à la fois banalisée et encore inaperçue dans certains de ses fondements²² ». Du cinéma reste donc le cinéma. La simplicité de l'équation ne doit pas tromper, tant il s'agit d'agir sur deux fronts en même temps. D'une part, il lui faut vérifier que le cinéma ne souffre d'aucune érosion imaginaire, d'autre part il lui revient de distinguer le cinéma de ses formes *expanded* qui s'épanouissent dans le champ de l'art contemporain pour mieux les assigner à leur extraterritorialité esthétique. Pour distincts qu'ils soient, ces deux fronts cinématographiques reposent sur un même préalable : on suppose admis que la chose dont on parle tire son existence d'une jurisprudence esthétique à partir de laquelle toute revendication sur le nom de cinéma mérite d'être jugée. Jacques Aumont laisse donc entendre que le cinéma est moins concerné qu'on ne le croit par les bouleversements qui affectent aujourd'hui les modes de production et de diffusion des films, des nouveaux médias et du réseau informatique mondial. La résistance du cinéma aux changements du monde, qu'il s'agisse de la révolution numérique qui inquiète son modèle ontologique, des formes néomédias qui lui contestent son langage ou de la circulation mondialisée des images qui court-circuite sa temporalité spécifique, n'est à tout prendre que le signe de son appartenance au monde fini de l'art. Or cette appartenance est elle-même comptable

• 21 – *Ibid.*, p. 114.

• 22 – AUMONT Jacques, *Que reste-t-il du cinéma?*, Paris, Vrin, 2012, p. 114.

d'une origine et d'une invention qui nous rappellent que le cinéma qui commence avec Lumière a réussi ce prodige d'achever le vieux système de l'art commencé en France au XVIII^e siècle. Pour bien comprendre cette attache artistique, il faut revenir à ce qui se joue dans le domaine de l'art au moment où « les images se spécialisent dans les nouvelles tâches de la culture et de l'expérience esthétique ». Hans Belting nous assure qu'« un concept objectif de l'image indépendant de l'idée d'art devient inadéquat pour la conscience moderne. Son abolition ouvrirait la voie à une nouvelle définition de l'image, régie par les "règles de l'art" ». Les Temps modernes s'ouvrent ainsi avec l'institution d'une image de l'art qui devient légitime parce que distincte du pouvoir de rendre sensible les vertus du verbe, en somme justifiée parce que séparée de toute administration religieuse. Si la critique luthérienne de l'image ne manque pas de distinguer ces deux régimes d'image, l'Église catholique accorde aux images un double point de vue qui cherche à satisfaire désir d'art et satisfaction spirituelle. Mais d'une manière ou d'une autre, qu'il s'agisse d'opposer des lieux pour les images ou de concilier des perspectives devant l'image, l'image de peinture commence d'imposer son exception esthétique. Le religieux ne disparaît pas pour autant des images, il est intégré comme thème. Ainsi la peinture de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e siècle, en Italie comme en Flandres, réussit-elle à affirmer sa double nature d'image, d'art et de dévotion, en donnant à ses sujets religieux les valeurs de la poésie virgilienne dont elle reprend les motifs. *La Madonna del Prato* de Giovanni Bellini, peinte vers 1505 et aujourd'hui conservée à la National Gallery de Londres, concilie admirablement la tradition de l'icône mariale avec les valeurs nouvelles du paysage qui introduisent à la Passion du Christ. À ce titre, Belting rappelle avec justesse que *La Madone Sixtine* de Raphaël a concentré en elle les enjeux d'une telle déthéologisation de la peinture, désormais rendue aux puissances de l'art et de l'artiste, véritable origine de la réforme des images. Un tel mouvement d'émancipation des images et d'autonomisation de l'art se confirme au XVIII^e siècle, et signe l'avènement d'une nouvelle époque de l'image et de l'art, que l'étude publiée en 1776 par Gotthold Ephraim Lessing sur le *Laocoon* va fixer sous les espèces d'une différence entre les arts aussi bien qu'entre les œuvres de l'art « véritables » et celles soumises aux contraintes de la religion. Cette étude qui rompt avec le principe de l'*ut pictura poesis* qui a gouverné les arts de la Renaissance, a servi les théories de l'art des XIX^e et XX^e siècles, qu'il se soit agi de dépasser le *Laocoon* (Nietzsche, *Lettre à Erwin Rohde*, 7 octobre 1869), de susciter *Un nouveau Laocoon* (Irving Babbitt, 1910 ; Rudolph Arnheim, 1938), voire d'aller *Towards a newer Laocoon* (Greenberg). Plus récemment, Hubert Damisch a fait valoir dans son *Laocoon au cinéma* « qu'Eisenstein avait quelques (bonnes) raisons de voir dans le cinéma une forme d'art qui dépassait toutes celles qui l'avaient précédée et qui, jouant comme le fait des ressources empruntées aux

médiums les plus divers, et les associant, les combinant, les parasitant à plaisir, aboutit à des amalgames à tout le moins problématiques. Avec pour corollaires que nombre des questions portant sur ce qui était censé être la spécificité et l'autonomie des différents arts, et sur les relations qu'ils pouvaient entretenir les uns avec les autres, s'en sont trouvées périmées, ou déplacées²³ ». Photographie et cinéma ne sont donc pas sans recevoir de ce fonds historique leur demande d'art ni sans lui rendre les déplacements qu'appelle leur entrée sur la scène de l'art. Non pas directement, comme la reprise d'une querelle entre art et religion – Hegel a depuis dressé le tableau d'une peinture qui ne fait plus plier les genoux –, mais comme le legs d'une question posée aux images, dont la distribution dans l'ordre des fonctions et des occupations sociales se fait désormais au nom de l'art. On sait cependant que la technique a retardé l'accréditation de ces nouvelles images. Mais par technique, il faut non seulement entendre la part de la machine ou de l'appareillage qui lève le privilège de la main et de la maîtrise qui prête à l'inspiration sa sortie vers le visible, mais encore celle de l'automate qui substitue à la *fantasia*, à l'imagination, aux visions de l'artiste – toutes choses reconnues assez tôt, c'est-à-dire dès la seconde moitié du xv^e siècle –, une vision redressée par les lois de l'optique et de la chimie, libérée ou contrainte, c'est selon, par la science elle-même. Cette compétition entre une genèse de l'image médiatisée par le regard et l'âme du peintre et une genèse obligée par son médium, reconduite avec un cinéma qui s'est imposé grâce à ses fonctions scientifiques et sociales, souligne par son refus de prêter à la photographie et au cinéma les mérites de l'art que les images nouvelles qui s'inventent avec eux sont d'emblée saisies à l'aune d'une expérience esthétique de l'image. L'expertise artistique dont elles sont l'enjeu témoigne d'un art jouant le rôle de garant des images. Elle signe non seulement le passage d'une fonction culturelle à une fonction culturelle des images, toute chose déjà soulignée par Lessing, mais encore elle introduit l'art dans l'ordre des fonctions que l'on prête aux images. La rhétorique qui prend en charge la peinture est une rhétorique de l'art et non de l'image. Lorsqu'André Rouillé²⁴ oppose au modèle ontologique qui a servi à qualifier la singularité de l'image photographique l'éventail des techniques, des pratiques et des œuvres qui justifient l'hétéronomie culturelle, historique et esthétique de la photographie, il ne fait pas que rétablir contre une sémiotique essentialiste un historicisme critique, il dispose autrement les fondements artistiques de la photographie. L'histoire de la photographie est inséparable des tentatives théoriques qui ont visé la forme d'un automatisme spirituel en cherchant à

• 23 – DAMISCH Hubert, « Laocoon au cinéma I, Le nœud de l'affaire », conférence 21 octobre 2005, MUMOK, Vienne, in *Ciné Fil*, Paris, Seuil, 2008, p. 130.

• 24 – ROUILLÉ André, *La Photographie entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2005.

constituer la raison esthétique d'une machine qui n'était pas préparée à produire de l'art. Quoi de commun entre le pictorialisme de la fin du XIX^e siècle et la photographie plasticienne des années soixante, entre les photomontages de Raoul Haussman et les compositions cinématographiques de Gregory Crewdson, sinon cette volonté de poursuivre un art de l'image qui n'abandonnât rien de ses nouvelles prérogatives esthétiques. L'écart entre les projets artistiques est immense, mais il s'amenuise devant le privilège accordé à l'art dans l'élaboration de ces nouvelles images. C'est avec raison que Hans Belting peut alors écrire qu'« en reconnaissant à la peinture un droit historique d'aînesse dans la production des images, ce n'est pas la peinture que la photographie imitait, mais les images dont la pratique était la garante²⁵ ». La photographie naît dans un siècle qui se pense sous les espèces de la machine et du musée, de la technique et de l'archive, de l'industrie et du document, là où les Temps modernes ont libéré l'image de sa tutelle religieuse et permis la multiplication des régimes de l'image. Elle est venue bouleverser l'équilibre des discours sur l'art sans parvenir pour autant à satisfaire la demande d'art qui commence de s'exprimer en son nom. La résistance de Baudelaire a été le symptôme de cette impréparation esthétique. Il a fallu attendre le cinéma pour que l'héritage des Beaux-Arts soit réévalué au nom d'une politique de l'art conduite selon deux voies que tout opposait. Nous avons vu qu'avec Canudo ce ne sont pas les Beaux-Arts qui se réforment, c'est le cinéma qui leur invente une théorie capable de s'accorder avec les conditions de son siècle. L'enthousiasme qui a accompagné l'invention artistique du cinéma ne saurait cacher le coup de force théorique qu'accomplit le manifeste de Canudo. La thèse de Jacques Aumont est ainsi comptable de cette résolution artistique du cinéma, qui conduit à le soustraire au devenir de l'art, à le dispenser des turbulences esthétiques qui modifient les contours et l'horizon de l'art dit contemporain. Sa réponse est légitime, mais elle ne l'est, spécifiquement, qu'en regard du postulat qui solidarise le cinéma à une certaine idée de l'art. C'est tout à la fois sa force et sa limite. Le cinéma serait donc étranger aux sollicitations de l'art contemporain parce que le régime de l'art qui lui a donné sa légitimité esthétique, celui dont Canudo est encore et toujours le garant, n'admet ni dérogation, ni exception et, surtout, parce qu'il n'a pas disparu. Qu'il y ait de l'art contemporain, et avec lui une idée contemporaine de l'art, n'exclut donc pas que puisse se maintenir une idée de l'art et du cinéma plus ancienne. C'est en ce sens qu'il y a des cinéastes et des films qui maintiennent constante une certaine idée de cinéma, fidèle à sa double invention industrielle et artistique au tournant des années 1910. L'industrie du film, les nouveaux médias

• 25 – BELTING HANS, *Pour une anthropologie des images*, trad. Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2004, p. 276.

et les institutions qui administrent ses valeurs le savent bien : *cinéma est le nom d'usage d'un imaginaire esthétique et d'un modèle économique*. Les festivals de cinéma continuent d'en perpétuer la tradition, indifférents aux biennales d'art contemporain qui offrent pourtant le spectacle d'un cinéma revisité.

Cette position en appelle une autre, évidemment contradictoire, qui prend acte des usages théoriques nouveaux qui sont venus redéfinir les qualités et les matières de l'expérience cinématographique. De ce point de vue, *expanded cinema* désigne autant l'utopique esthétique de Gene Youngblood²⁶ que les formes élargies des pratiques contemporaines qui revendiquent leur appartenance à une certaine idée du cinéma. Si l'on accepte l'idée que le cinéma a été inventé deux fois dans les vingt premières années de sa courte histoire, une première fois par les frères Lumière qui commercialisent l'appareil qui a orienté son industrie et une deuxième fois par Canudo qui le rend disponible à sa réévaluation artistique, peut-on exclure du cinéma ceux qui, aujourd'hui, l'imaginent sous de nouveaux rapports? Lorsqu'en 2014 Adrian Paci installe un projecteur 16 mm dans la salle du musée d'Art contemporain de Montréal pour y projeter son film, *Per Speculum* (2006) est-il si étranger du cinéma qu'on ne veut bien le dire? La pierre d'achoppement, ce n'est pas l'œuvre mais le cadre de sa projection qui modifie les conditions de l'expérience spectatorielle dont on a beaucoup dit, souvent pour s'en plaindre, qu'elle ne garantissait plus la solidarité esthétique qui prévaut entre le spectateur et le film : film déjà commencé, station debout, environnement bruyant, obscurité relative, etc. Que l'on pense pourtant à ce qu'elle fut à une époque, les années 1900, où manquait encore au cinéma la régularité sociale qu'on lui prête aujourd'hui. On se posera donc la question suivante : ce qui change l'expérience du film change-t-il aussi la nature du cinéma? Toutes choses égales par ailleurs, on l'a vu, le crucifix de Giotto di Bondone qui quitte la chapelle de l'Arena ne mérite

• 26 – « *When we say expanded cinema we actually mean expanded consciousness. Expanded cinema does not mean computer films, video phosphors, atomic light, or spherical projections. Expanded cinema isn't a movie at all: like life it's a process of becoming, man's ongoing historical drive to manifest his consciousness outside of his mind, in front of his eyes. One no longer can specialize in a single discipline and hope truthfully to express a clear picture of its relationships in the environment. This is especially true in the case of the intermedia network of cinema and television, which now functions as nothing less than the nervous system of mankind.* » (« Lorsque nous parlons de cinéma élargi, nous parlons de conscience élargie. Le cinéma élargi ne désigne pas les films informatiques, les écrans vidéo au phosphore, la lumière atomique ou les projections sphériques. Le cinéma élargi n'est pas du tout un film : comme la vie, c'est un processus en devenir, une volonté historique de l'homme de manifester sa conscience en dehors de son esprit, devant ses yeux. Il n'est plus possible de se spécialiser dans une seule discipline et espérer sincèrement exprimer une image claire de ses relations dans l'environnement. Cela est particulièrement vrai dans le cas du réseau intermédiaire du cinéma et de la télévision, qui tient lieu désormais de système nerveux de l'humanité », YOUNGBLOOD Gene, *Expanded cinema, op. cit.*, p. 41).

pas moins le nom de peinture que celui qui entre au Museo Civico de Padoue. Pourtant le dispositif d'exposition qui le prend en charge, de même que l'idée d'art qui le valorise, la fonction sociale qui abandonne le culte pour la culture et l'expérience spirituelle pour l'expérience esthétique ont tout simplement changé ce qui s'appelait jadis peinture. De la croix peinte à l'œuvre d'art, le changement ressortit en définitive à ce phénomène culturel que Malraux a nommé métamorphose²⁷. C'est à l'aune d'un élargissement d'un tel cadre culturel que l'*expanded cinema* doit être évalué sous peine de manquer les mutations historiques dans lesquelles le cinéma est pris.

J'ai défendu il y a quelques années les propositions d'Agnès Varda qui maintenant sous le nom de cinéma une installation en forme de *Cabane* (*Cabane de l'échec*, Fondation Cartier, Paris, 2006 ; *Cabane du cinéma*, Biennale d'art contemporain, Lyon, 2009) qui recyclait les pellicules de son long-métrage, *Les Créatures*. On se souvient de sa déclaration qui, comme souvent chez les artistes, a valeur d'axiome : « C'est du cinéma puisque la lumière est retenue par des images. » L'intérêt de cette œuvre singulière reposait sur deux gestes intimement liés. Le premier relève de la décision d'inscrire son œuvre dans la tradition du *found footage* qui consiste à recycler des films trouvés, tandis que le second fait de l'architecture un nouveau moyen de présentation du film. Le premier l'attache au cinéma expérimental, le second le soustrait aux formes communes du dispositif cinématographique en lui substituant un dispositif d'exposition radicalement différent. Ces deux gestes ne visent cependant pas n'importe quel film. Varda, en effet, a choisi de ressortir son film, *Les Créatures*, quarante ans après l'échec commercial et critique qui a bien failli mettre un terme à sa carrière de cinéaste, mais en le repropoant sous une forme qui le rend illisible sous sa forme cinématographique habituelle. C'est donc un film très peu vu à sa sortie, devenu invisible pendant plusieurs décennies qui se trouve re-présenté, non pas en salle comme sa notoriété le lui aurait sans doute permis, mais au musée, sous une forme qui tient à la fois d'un geste politique et d'une stratégie esthétique. Agnès Varda s'est ainsi proposé de démonter et de remonter son propre film, qui tient à la fois du film installé et de l'installation architecturée. Le film est ainsi recyclé et réexposé, deux gestes qui ont souvent structuré la poétique de Varda et qui maintiennent le lien entre film en salle et installation au musée. En s'en prenant à la visibilité même du film, qui ne disparaît pas mais qui se prête à une tout autre expérience esthétique, en opposant à ses conditions de réception techniquement, socialement et esthétiquement reproductibles, Agnès Varda reconfigure les conditions mêmes du dispositif cinéma-

• 27 – MALRAUX André, *Les Voix du silence* (1951), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.

tographique qui se voit privé de ses éléments princeps. Agnès Varda parvient à se passer de l'appareil Lumière tout en inventant un appareillage architectural qui expérimente de nouvelles modalités de présentation du film, indépendantes de la forme réglée de la projection cinématographique. La cabane propose une expérience plus visuelle que visible du film, les images étant moins liées à leur contenu représentationnel qu'à l'espace lumineux qu'elles forment. Voilà bien ce qui sépare la *Cabane* de Varda de l'appareil historique des frères Lumière. Là où ces derniers font de leurs vues cinématographiques et de l'image projetée la finalité indivise du film, Varda défait leur solidarité au profit d'une expérience esthétique non satisfaite par les pouvoirs de la représentation. Entrer dans la *Cabane du cinéma*, c'est ainsi se rendre disponible à un type d'expérience qui fait droit à une conversion esthétique du regard, c'est se retrouver devant des images qui ne valent ni pour ce qu'elles représentent ni pour la fable qu'elles écrivent, mais pour ce qu'elles composent d'un milieu sensible profondément immersif auquel il est demandé de se risquer. Changer le comportement du spectateur, modifier la nature de son expérience esthétique, n'interdit pas le cinéma, mais en relance les attentes sociales. Varda n'a pas manqué de souligner dans *Les plages d'Agnès* (2008) qu'entrer dans la *Cabane du cinéma* lui donnait l'occasion d'habiter le cinéma. Voilà qui suppose d'avoir conclu avec le monde un bien étrange rapport qui met celui-ci sous la condition d'une expérience cinématographique. Le spectateur/visiteur de la *Cabane* est ainsi invité à rejoindre Agnès Varda pour se faire à son tour habitant du cinéma. Si la cabane de Varda s'inspire de celles qu'elle a connues sur les plages de Noirmoutier, si la cabane est un motif autobiographique qui lui permet de concilier le dehors du monde et le dedans de ses images, elle n'en demeure pas moins universelle, éminemment disponible pour quiconque désirerait faire l'épreuve phénoménologique de son être au monde cinématographique. Qui ne voit que pourrait se multiplier de telles cabanes qui feraient de la lumière et de l'ensemble de ses valences un principe d'immersion dans un univers diégétique ramené à sa synthèse lumineuse. Ainsi Varda fait-elle entrer la cabane dans l'ordre des appareils cinématographiques et, avec elle, c'est le milieu sensible et l'espace visible de l'expérience cinématographique qui se recomposent sur de nouvelles qualités phénoménologiques. Mais pour que cette opération soit possible, c'est-à-dire pour qu'elle soit imaginable pour son auteur et pensable pour le spectateur/visiteur auquel elle est proposée, il y faut le pouvoir de l'art, il faut en somme une idée de l'art au nom de laquelle quelque chose comme une nouvelle expérience cinématographique peut avoir lieu. L'architecture, ici comprise dans les formes de la cabane dont j'ai souligné ailleurs le lien à sa mythologie, pas moins que l'appareil Lumière, s'est donc rendue capable de former les conditions d'un nouvel appareil du visible, en somme de l'appareiller autrement. En déliant l'image et sa repré-

sentation, le film et ses qualités projectives sans lesquelles ni le mouvement ni le temps ne sont directement perceptibles, l'architecture de la *Cabane du cinéma* a réussi à imposer une visibilité paradoxale, mais non moins légitime que celle du film projeté, et, ainsi, à étendre la légitimité esthétique du cinéma à des formes de présentation soustraite à la norme de son dispositif historique.

Souvenons-nous enfin des conditions qui ont amené Harun Farocki à choisir la salle du musée contre la salle de cinéma afin de lutter contre la disparition du public de cinéma : « On me demande souvent pourquoi j'ai délaissé le cinéma pour la salle d'exposition, et je dois répondre en premier lieu que je n'ai pas le choix. *Vidéogrammes d'une révolution* aura été le dernier de mes films distribués en salles ; le jour de la première, il ne vint qu'un seul spectateur dans chacun des deux cinémas berlinois où il était projeté. La seconde réponse est que les visiteurs de salle d'exposition ont moins une idée arrêtée de la manière dont les sons et les images doivent s'articuler. Ils sont plus disposés à chercher dans l'œuvre elle-même la mesure qui doit lui être appliquée²⁸. » En transformant une nécessité économique en une possibilité esthétique Farocki renouvelle les conditions de l'expérience cinématographique. On ne saurait donc compter pour rien les demandes d'art que portent les artistes, les curateurs, les critiques qui se sont avisés de concevoir le cinéma sous d'autres rapports, non exclusifs de son héritage esthétique. Au cinéma compris dans sa forme historique, ils ont opposé un cinéma *expanded*, un cinéma élargi aux limites de l'art contemporain. Or ce qui s'invente pour les uns comme pour les autres tient autant à l'apparition des technologies numériques qu'à la faculté de l'art contemporain de repenser les formes anciennes de l'art et de modifier le comportement des arts les plus singuliers en provoquant des mouvements de déterritorialisation toujours plus nombreux. C'est en cela que le cinéma est bien le dernier des arts. Le nom de cinéma n'a aucune constance historique et l'histoire de la cinématographie-attraction est là pour nous le rappeler. De ce point de vue l'art contemporain a constitué un champ artistique privilégié où se sont renégociées les formes d'exposition de l'expérience cinématographique. Pour autant se demande Jacques Aumont, en quoi le nom de cinéma leur est-il nécessaire ? Cette question de bon sens est loin d'être illégitime. Pour y répondre, Jacques Aumont a pris soin de circonscrire le périmètre esthétique dont le cinéma peut se prévaloir. Trois catégories servent sa démonstration. Une catégorie phénoménologique : le dispositif est responsable d'un type d'attention spectatorielle spécifique. Une catégorie temporelle : le temps cinématographique repose sur la conjonction du temps de la séance, de la diégèse et de la narration filmique. Une catégorie existentielle enfin qui fait de la rencontre une manière singulière de nous introduire

• 28 – FAROCKI Harun, « Influences Transversales », in *Trafic*, n° 43, 2002, p. 23-24.

au monde. La démonstration de Jacques Aumont fait coup double, elle énonce les conditions selon lesquelles on est en droit de dire s'il y a ou non du cinéma et, en même temps, elle dénonce les errances des théoriciens du *whisful thinking*. Ces catégories permettent de répondre aux demandes de cinéma qui proviennent de l'art contemporain et de refuser que toute image douée de mouvement puisse être dite de *cinéma*. Si personne ne conteste la pertinence de ce relevé catégorique, ni l'efficacité de leur accord majeur, rien ne dit cependant qu'elles fixent à jamais ce que le cinéma peut ou doit être. Elles disent simplement ce qu'il a été, ce qui n'est déjà pas si mal. Le cinéma tel qu'il se pratique dans sa forme historique est aujourd'hui délié de tout rapport immédiat à l'art, sinon au titre de sa rente esthétique. Je ne dis pas que le cinéma est un art du passé, voire un art dépassé – je ne sollicite aucune mélancolie, je ne dispense aucune mort du cinéma, advenue ou à venir –, je dis simplement que le rapport du cinéma à l'art évolue selon deux lignes historiques, l'une conservatrice et fidèle au dispositif historique, l'autre transgressive et synchrone avec les évolutions de l'art contemporain. Le cinéma peut toujours se renouveler dans l'espace contraint qui est le sien, des œuvres comme *Le Cheval de Turin* de Béla Tarr ou, sur un autre registre, *Les trois sœurs du Yunnan* de Wang Bing sont là pour nous le rappeler, mais la question posée est moins celle d'une évolution continue du cinéma, qu'elle soit esthétique ou technique, que celle du pouvoir de l'art de modifier ce que nous appelons cinéma.

Penser le cinéma dans ses attaches contemporaines suppose donc de prendre en compte l'idée de l'art qui a cours aujourd'hui, tout en acceptant de considérer, comme le rappelle Jean-Luc Nancy, que « l'art perd son unité présumée (que sans doute il n'eut jamais) mais en même temps relance avec une acuité toute neuve la question qu'on pourrait dire être de son essence essentiellement multiple²⁹ ». La question n'est donc plus *Qu'est-ce que le cinéma?*, ni même *Que reste-t-il du cinéma?*, mais bien *Que devient-il?* Ce qui suppose d'apprécier l'évolution sous la condition de l'art. La littérature n'a pas disparu lorsque l'on a abandonné le *volumen* pour le *codex*, pas plus que la peinture lorsqu'elle a quitté les mosaïques romaines pour les tableaux flamands. En d'autres termes, si le cinéma comme art singulier, art septième, art définitivement moderne, sert indéfectiblement un mode de présentation de l'art qui achève le système des Beaux-Arts – ce fut la réussite paradoxale de Ricciotto Canudo –, la version *expanded* du cinéma n'est possible qu'en considérant le contemporain comme une fonction déterritorialisante du cinéma à partir de laquelle une reconfiguration illimitée des dispositifs et des œuvres est autorisée. Les œuvres cessent ainsi d'être tenues par un même modèle de reproductibilité technique et esthétique, elles négocient pour elles-mêmes la

• 29 – NANCY Jean-Luc, *L'évidence du film, Abbas Kiarostami*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 23.

forme de leur dispositif. Les blockhaus en béton et les ruines qui accueillent la peinture d'Anselm Kiefer (*Monumenta*, 2007) n'organisent pas le décor de ses tableaux, ce ne sont pas les accessoires grandioses de sa peinture, ce sont les formes architecturales qui en préviennent le sens et l'expérience. Inséparablement liés à leur environnement, il serait tout bonnement impossible de les déplacer et de les accrocher dans un musée : l'œuvre commence et finit sur des murs de béton. La peinture de Kiefer c'est, indissociablement, ses tableaux et l'environnement dans lequel ils deviennent visibles.

Considérer l'ensemble des formes *expanded* que l'art contemporain a développées et continue de produire nous oblige à admettre que si l'époque du cinéma qui s'est ouverte sous la condition de l'art au tournant des années 1910 ne s'est pas achevée, une autre n'en a pas moins commencé à la fin du xx^e siècle qui ne mérite pas moins le nom de cinéma. L'époque du cinéma au sens moderne du terme commence lorsque l'appareil Lumière qui a fait son entrée dans l'histoire des machines optiques s'est trouvé dans la position d'être réformée artistiquement par le rêve moderniste qui s'accomplit en lui. Celle qui en double l'histoire et qui mérite le nom de contemporain ne devient possible que lorsque se délie l'ancienne solidarité artistique qui contraint le fonctionnement du dispositif cinématographique. Désormais chaque œuvre négocie pour elle-même son rapport au spectateur, au dispositif, à l'institution qui la prend en charge et à l'art dont elle est à la fois le témoignage et la transgression. Le cinéma, dans ses formes *expanded*, semble désormais susceptible d'opposer à sa disparition comme dispositif – le cinéma tel que nous l'avons connu serait une force du passé – sa restauration comme puissance esthétique – le cinéma continue de jouer dans l'histoire humaine un rôle d'opérateur de transformation sociale. Quelles que soient les différences plastiques et formelles qui distinguent un film de David Wark Griffith et un film de Stan Brakhage, un même principe les réunit qui veut que l'un et l'autre reconnaissent la projection, le mouvement des images et la figurativité du film à partir d'un même rapport contraignant. Il importe peu que l'un ait développé le cinéma dans le sens de sa plus grande narrativité et que l'autre lui ait préféré une expressivité plastique radicale, que Griffith ait surinvesti les formes du *muthos* là où Brakhage a dramatisé les formes de l'*opsis*, ce qui compte c'est qu'ils aient tous les deux reconnu un certain nombre de dispositions communes à partir desquelles le film et sa projection demeuraient liés pour un spectateur qui en faisait l'expérience. Le cinéma ne varie donc jamais qu'à l'intérieur d'un dispositif dont Griffith et Brakhage occupent des polarités opposées et cependant liées par une même loi esthétique du film. Paradoxalement c'est aujourd'hui plus qu'hier que ce nouage singulier vient servir l'invention d'une ontologie. J'ai proposé il y a quelques années en guise d'introduction à une définition, non pas du cinéma, mais des conditions

de son réglage institutionnel, l'idée selon laquelle ce qui est venu occuper le nom de *cinéma* n'a été possible qu'après avoir rendu indisponibles d'autres types de liaisons entre le film, sa projection et le sujet porté devant leurs opérations. Il ne suffit pas pour qu'il y ait du cinéma de réunir sous un même nom l'ensemble des éléments qui lui assureront une identité technique et sociale, de les soumettre à une certaine idée de l'art et, enfin, de les rassembler sous l'autorité d'institutions capables de lui reconnaître ces propriétés, il faut encore le garantir contre tout mésusage, veiller en somme à la conservation de sa forme historique. Tel est le sens des discours qui visent aujourd'hui à réserver le nom de cinéma à ses manifestations historiques. Le cinéma qui a reçu sa définition artistique, institutionnelle et économique dans les années 1920 n'est à ce titre qu'une exception esthétique dont on essaie à rebours de justifier l'ontologie historique à chacun de ses ajustements techniques. La première solution théorique, on le voit, a les avantages du bon sens. Est cinématographique ce qui relève du cinéma. Et par cinéma, ses défenseurs entendent un dispositif qui garantit l'ontologie de son médium ainsi que le modèle phénoménologique qui satisfait son expérience esthétique. L'appareil Lumière, les standards technologiques – le passage de l'argentique au numérique a été le révélateur du fétichisme théorique qui accompagne souvent les débats – la projection et l'image immatérielle, la salle et la séance de cinéma, tels seraient les éléments de droit d'une réalité esthétique proprement cinématographique. La difficulté, on l'a vu, c'est que le cinéma des tout premiers temps s'est tenu à l'écart d'un tel modèle. La seconde nous rappelle que si le cinéma déroge à ses origines, en définitive suspectes d'être peu cinématographiques à l'aune de son évolution, on peut raisonnablement s'interroger sur ce qui fait aujourd'hui varier le cinéma en dehors de son orbe esthétique.

En d'autres termes, conserver le nom de cinéma pour décrire ce qui s'invente sous de nouveaux rapports nous amène à considérer autrement la manière dont le cinéma fait histoire. Les moments que nous avons dégagés et désignés des noms de Lumière, Canudo et Youngblood correspondent à trois époques du cinéma qui pourraient être décrites à partir de leur dominante esthétique. Ainsi est-on passé d'une époque attraction qui précède l'habilitation institutionnelle que le cinéma reçoit de l'art, à une époque entertainment qui a dû concilier le cinéma de masse et ses expressions artistiques dont le cinéma d'auteur et le cinéma expérimental ont dessiné les figures d'une résistance menée de l'intérieur et, enfin, une époque *expanded* qui s'est ouverte à toutes les formes de déliaison possibles du dispositif cinématographique au nom d'une nouvelle idée de l'art.

Occupy Batalha : João Sousa Cardoso³⁰

Ces questions qui n'ont toujours pas été tranchées sont pourtant au cœur d'une exposition de João Sousa Cardoso, *A Ronda da Noite* (Porto, 2013), qui tient à la fois du manifeste artistique et de la manifestation politique. Comme *manifeste artistique* la dernière œuvre de Cardoso prolonge les essais sur les dispositifs d'exposition en investissant un cinéma désaffecté. Composée d'un film et d'une exposition-installation qui occupe le cinéma Batalha à Porto, *A Ronda da Noite* désigne indifféremment le film et l'exposition. Le film est une adaptation d'un texte de Heiner Müller, *Quartett*, tourné sur le site même du cinéma et projeté le dernier jour de l'exposition dans la grande salle. L'exposition, elle, s'est élaborée comme un dialogue avec Arthur Andrade, l'architecte moderniste du cinéma Batalha, et s'est déployée à partir d'une série de liens tissés entre photographie, cinéma et mémoire en transformant le lieu en un labyrinthe fait de lumières et d'ombres, peuplé de fantômes qui tracent un chemin politique entre les ruines du passé, les incertitudes du présent et les projections de l'avenir. Cette occupation artistique d'un cinéma construit en 1947 et fermé en 2003 avant sa réouverture comme centre culturel en 2007 consigne l'idée d'une disparition du cinéma qui a hanté son histoire depuis la fin des années soixante. Si le cinéma a survécu à sa mort annoncée, il n'a pas échappé à sa neutralisation culturelle à un moment où le monde de la culture et celui de l'*entertainment* sont devenus perméables l'un à l'autre. À cet égard, la tentative de l'artiste brésilien Gustavo Speridião de composer une histoire de l'art (*The Great Art History*, Biennale d'art contemporain de Lyon, 2013) à partir des seuls moyens d'images et de textes soumis à la reproduction photographique, fonctionne comme un geste de réappropriation politique de l'iconographie culturelle de l'âge des médias de masse au moment où, comme le souligne le jeune philosophe italien Francesco Masci, « le réel est proprement remplacé par un champ d'indifférence où toutes les possibilités s'équivalent, à condition de franchir un seuil minimal, même si variable, de surprise³¹ ». Voilà qui explique pourquoi la défaite esthétique des avant-gardes ne fut pas totale lorsque le cinéma est devenu un art : c'est qu'elles ont malgré tout interdit que l'industrie ne résorbe définitivement les promesses de l'art dans la réification de la marchandise en dotant le cinéma d'un legs imaginaire qui survivait à sa disparition dans le cycle de sa consommation de masse. Ce qui subsiste d'art dans le cinéma tient donc moins à sa volonté mallarméenne de rémunération du signifiant – son

• 30 – Une première version de ce texte a été publiée en anglais et en portugais dans le catalogue édité par la Fundação Manuel António da Mota pour l'exposition *A Ronda da Noite* de João Sousa Cardoso qui s'est tenue en 2013 à Porto, Portugal.

• 31 – MASCi Francesco, *Entertainment! Apologie de la domination*, Paris, Allia, 2011, p. 43.

formalisme si l'on veut –, qu'à sa faculté laissée intacte de dresser une scène du monde – au sens arendtien de « monde commun » – qui, tout en venant concurrencer directement ses expressions politiques, pouvait encore résister à sa dégradation économique. À partir du moment où l'on a commencé à penser en même temps l'immarscabilité de la vedette, la rythmicité des images en mouvement, la conservation des films et l'historicité des œuvres, on est parvenu à introduire dans le circuit industriel de la production et de la diffusion des films un écart de temporalité suffisant pour rendre le film esthétiquement disponible dans le champ de l'art. Or c'est cet écart qui est aujourd'hui menacé par le relâchement qui éloigne le cinéma des formes contemporaines de l'art. Si les formes *expanded* du cinéma sont douées de liens politiques aux effets continuellement actualisés, c'est qu'elles poursuivent le décentrement du cinéma de masse et déjouent les injonctions de l'*entertainment*, cela à un moment où l'immense production des images numériques produites et mises en circulation sur internet commence à déléster le cinéma du contrat politique qu'il a passé avec la société contemporaine.

Pour penser un tel rapport il faut se souvenir de la distinction introduite en 1954 par Hannah Arendt dans *La crise de culture* : « La culture concerne les objets et est un phénomène du monde; les loisirs concernent les gens et sont un phénomène de la vie³². » En d'autres termes, là où la culture se fait jugement et consigne des choses destinées à demeurer dans le monde commun, les loisirs, eux, se résolvent dans le temps des expressions vitales. Ces derniers n'ont donc pas vocation à conserver et à transmettre quoi que ce soit. C'est cette distinction primordiale qui est aujourd'hui profondément inquiétée, ne laissant à la culture, à suivre sa lecture la plus pessimiste, qu'un rôle de médiation sociale à l'échelle des loisirs de masse. Réintroduite dans le système d'échange des valeurs et des biens qui la rend opposable à n'importe quoi, l'œuvre d'art cesserait d'être le point d'entrée de l'homme dans le monde commun, pour être mise à la disposition « du processus vital de la société³³ » qui n'y verrait qu'un élément sans contrepartie symbolique particulière. Cette position défendue dès les années 1950 dans le cercle de l'École de Frankfort se trouve aujourd'hui radicalisée par Francesco Masci qui considère que « l'*entertainment* n'est pas un démenti de la culture, il faut le répéter, il n'est pas la chute de celle-ci dans le monde amoral de la marchandise. Il se présente plutôt comme un moment spécifique de la culture, celui de la réconciliation avec la société. [...] L'*entertainment* est le nouveau sentiment moral qui s'est substitué au politique comme moyen pour assurer le lien social³⁴ ». Il

• 32 – ARENDT Hannah, « La crise de la culture », in *L'humaine condition*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2012, p. 772.

• 33 – *Ibid.*

• 34 – MASCI Francesco, *Entertainment! Apologie de la domination*, *op. cit.*, p. 80-81.

n'est alors pas très difficile de voir que le cinéma tout entier pourrait bien être déjà passé dans le domaine de la culture généralisée – Masci parle de « culture absolue » –, son existence dépendant directement de l'alliance objective passée entre les politiques et les industries culturelles. L'idée même d'*exception culturelle*, pourtant née historiquement comme une réponse à l'accord général sur les tarifs douaniers et le commerce signé en 1947 (GATT)³⁵, semble ne pas résister au phénomène de résorption de la culture dans l'*entertainment* qui signe l'avènement d'une disparition du monde faute de conserver un rapport de symbolisation efficace de l'expérience humaine. Lorsque tout se replie sur la seule jouissance du sujet, le monde disparaît. C'est que le temps de la culture absolue est aussi celui des médias de masse, que Masci identifie aux « institutions de l'attente », tandis que ces derniers n'ont en définitive pas d'autre fin que d'échanger le réel contre de l'événement, délié d'un ordre des raisons au profit d'une attente qui évite soigneusement que l'événement puisse accomplir le présent ou s'accomplir en lui, qui refuse plus fondamentalement encore toutes les formes de l'actualisation politique, dispensées de toute temporalité spécifique. La disparition du monde dans les principes d'indifférence et de contingence de l'*entertainment* est une hypothèse vraisemblable. Le pessimisme de Francesco Masci devrait nous inviter à réfléchir le devenir du cinéma dans la nouvelle économie mondialisée de l'*entertainment*. Là où les politiques culturelles ont habituellement pour fonction de produire un reste patrimonial déductible de sa valeur d'usage combinant, au mieux, deux éléments de l'héritage malrucien qui officie à l'échelle politique – la culture pour tous – et à l'échelle symbolique – le musée imaginaire –, l'*expanded cinema* pourrait bien être la seule manière de sauver le cinéma du phénomène d'usure qui le frappe, lui qui est pris de manière sans cesse accrue dans le circuit accéléré de la consommation de masse, aux côtés des biens culturels de première nécessité, tels que les jeux vidéo et les séries télé. Il n'est plus temps aujourd'hui de s'inquiéter de savoir si l'*expanded cinema* peut ou non être considéré comme une forme renouvelée du cinéma, parce qu'il est devenu urgent de se demander si les formes *expanded* qui s'inventent dans le champ de l'art contemporain ne sont pas en définitive la seule manière de résister à la disparition du cinéma dans le monde de l'*entertainment*. Comme le savait bien Hannah Arendt, « la culture et la politique s'entr'appartiennent, parce que ce n'est pas le savoir ou la vérité qui est en jeu, mais plutôt le jugement et la décision, l'échange judicieux d'opinions portant sur la sphère de la vie publique et le monde commun, et la décision sur la sorte d'action à y entreprendre, ainsi que de la façon de voir le monde à

• 35 – Le décret Tasca du 17 janvier 1990 est la traduction juridique pour la musique et le cinéma de l'idée d'exception culturelle française.

l'avenir, et les choses qui y doivent apparaître³⁶ ». C'est à ce titre que la politique se trouve directement concernée par les activités et les formes artistiques dont on a dit qu'elles travaillaient à la constitution d'un monde sensible qui fléchit, oriente, modifie le monde commun : ce qu'elles rendent visibles ce ne sont donc pas des objets qui s'ajoutent à celui-ci, mais des forces qui le façonnent. Je note au passage que ce phénomène ancien a fait l'objet d'une théorisation récente qui en a renouvelé la portée politique, ce qui signe la complémentarité des discours et des œuvres dans l'appréhension politique de l'art. Par bien des côtés on le voit, ce que nous appelons culture a donc cessé de pouvoir être comparé à la *paideia* grecque et à la *cultura animi* romaine, toute chose qui nous renseigne sur ce qui fonde la culture, à savoir une certaine manière de juger des choses et de les conserver, qui n'a plus cours à l'échelle du modèle industriel qui en a le monopole.

Comme *manifestation politique*, il n'est donc pas indifférent qu'*Occupy Batahla* fasse de l'occupation un mode d'intervention artistique qui touche directement à la mise en forme politique d'un espace social et culturel. Il y a là une dénivelée politique que semble suivre la proposition de Cardoso qui renoue avec la possibilité d'éprouver le partage du dedans et du dehors, de l'ici et de l'ailleurs, du passé et du présent, de l'actuel et du virtuel – autant de couples dialectiques constitutifs de son esthétique –, la salle de cinéma devenant le lieu idéal pour remettre en circulation le sens du commun et de la communauté à laquelle nous appartenons. C'était déjà le sens de son film *2 + 2*, présenté en 2008 à Paris, au Jeu de Paume, en collaboration avec Les laboratoires d'Aubervilliers, film dont le travail sur les images de la Révolution d'avril 1974, confrontées à celles de 2008, permettait de dédoubler l'espace entre « le Paris des exilés portugais et le Portugal des exils intérieurs ». C'était aussi celui de son exposition *A Terceira República* de 2007 au Mad Woman in the Attic à Porto, qui interrogeait l'invention démocratique portugaise à l'aune de son échec révolutionnaire en 1986, de *Os Republicanos* (Porto, 2009) et, enfin, de *Os Errantes* (Amsterdam, 2012), troisième volet d'un triptyque consacré aux mouvements sociaux, aux migrations humaines et aux diasporas portugaise, juive et africaine. Voilà qui revient à retrouver les propos de Jacques Rancière qui faisait remarquer avec justesse que « la dimension politique des arts se joue d'abord dans la façon dont leurs formes proposent matériellement des paradigmes du commun³⁷ ». Proposer matériellement un paradigme du commun pourrait être une manière de nous introduire à la démarche artistique de Cardoso, tant cette installation sait prendre le parti de la salle dont elle

• 36 – ARENDT Hannah, « La crise de la culture. Sa portée sociale et politique », in *L'humaine condition*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2012, p. 785.

• 37 – RANCIÈRE Jacques, *Littérature, politique, esthétique. Aux abords de la mécontente démocratique* (2000), *op. cit.*, p. 165.

scrute les figures mémorielles, tant elle sait repartir d'elle pour interroger le cinéma dans ses expressions esthétiques et politiques. Que reste-t-il de ces communautés de circonstance qui font assemblées dans l'obscurité pour se prêter au jeu d'une fiction?, est une question qui n'est pas sans rappeler celle posée aujourd'hui à ceux qui, en d'autres circonstances, quarante ans plus tôt, ont eu le courage de s'assembler pour introduire dans la réalité du Portugal des années 1970 la fiction d'une utopie politique : la démocratie. Occuper politiquement un lieu – *Wall Street* –, une place – *Tabrir* –, un parc – *Taksim* –, occuper artistiquement une salle de cinéma – *Le cinéma Batalha* – sont des gestes, quelles que soient leurs différences politiques, tenus par une même conviction : ils ont besoin de scènes et d'espaces d'exposition, ils sont affaire de perturbations et de contingences qui ouvrent l'espace public à sa contradiction. La nouveauté ne tient pas à l'éloquence de ces interventions, mais aux rapprochements et aux échanges qui se font entre la scène de l'art et la scène politique. La performance du chorégraphe Erdem Gunduz qui se tient immobile sur la place Taksim faisait valoir un retournement esthétique de l'action politique. Il a été suivi par de nombreux anonymes qui firent de ce geste le symbole de leur occupation, renouant ainsi avec cet homme qui, le 5 juin 1989, s'était immobilisé sur la place Tian'anmen devant une colonne de chars. Inversement, lorsque Cardoso invite dans son œuvre *As Furias* (musée de Serralves, Porto) un groupe folklorique portugais à venir jouer régulièrement dans une salle du musée pendant trois mois, il donne à cet événement esthétique une portée éminemment politique en réintégrant dans le champ de l'art des formes culturelles dépréciées qui consignent une image du peuple refoulée. En occupant tout à la fois la mémoire d'un lieu, d'une communauté humaine et du cinéma, l'œuvre de Cardoso n'a pas seulement rejoint les œuvres du *Site-specific art*, elle s'est encore liée aux formes de protestation qui font performance dans l'espace public.

Refuser au cinéma ce que les usages artistiques et les efforts théoriques lui reconnaissent aujourd'hui ne revient-il pas à le déposséder d'une consécration esthétique qui l'impose au monde de l'art? Refus paradoxal si l'on se souvient que le cinéma n'est devenu un art qu'en accomplissant le destin de l'art du xx^e siècle.