

## ***Le cinéma ou la vie posthume du dernier des arts***

Luc Vancheri

(Université Lyon 2)

*La Part de l'Œil* n°30 2016-2017

Arts Plastiques/Cinéma

« Un feuilletoniste des années 1840, qui traite du temps qu'il fait à Paris, a constaté que Corneille n'a parlé qu'une fois (dans *Le Cid*) des étoiles et Racine qu'une fois du soleil. Il affirme que les étoiles et les fleurs n'ont été découvertes pour la littérature qu'en Amérique et par Chateaubriand, qui les a acclimatées à Paris. (D'après Victor Méry, *Le climat de Paris*, dans *le Diable à Paris*, t. I, Paris, 1845, p.245). »

Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Les éditions du Cerf, 1989, p 128.

### *1 - Le cinéma moderne ou l'impossible contemporain*

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 originaires, constituent « la matière première à partir de laquelle un espace public nouveau et de nouveaux mondes d'images sont sans cesse produits. »<sup>1</sup> A ce premier principe d'anthropologie économique, Kluge y ajoute une observation sociologique qui décrit ce que devient le cinéma au moment où il rencontre les nouveaux médias du 20<sup>ème</sup> 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

---

<sup>1</sup> Alexander Kluge, *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, P.U.L, collection Le Vif du sujet, 2014, p. 171.

à son modèle historique et opposée à l'ensemble de ses versions *expanded* font à peu de choses près le même constat. Le cinéma est une machine temporelle singulière qui doit pour partie sa petite phénoménologie pratique à la salle de cinéma. A la question qui donne le titre à son petit essai, *Que reste-t-il du cinéma ?*, Jacques Aumont y apporte une réponse étonnamment klugienne, *le cinéma*, en soutenant deux raisons essentielles qui ont le grand avantage de préciser la nature du différend esthétique auquel nous sommes désormais confrontés. La première fait droit à une ontologie historique qui procède d'une position moderniste sur l'art : « le cinéma est maintenant assez ancien pour pouvoir se replier sur lui-même, comme la peinture l'a fait, comme la musique aussi. »<sup>2</sup> La seconde ressortit à une position plus sociologique : le cinéma ce sont d'abord des valeurs, des pratiques, des usages identifiés dans l'espace social : « il constitue tout une culture, à la fois banalisée et encore inaperçue dans certains de ses fondements. »<sup>3</sup> Ces deux raisons ne font pas simplement valoir la complémentarité des deux faces du dispositif cinématographique, l'agencement esthétique et la machine sociale, elles présupposent plus fondamentalement une certaine idée de l'art qui les rend possible. Or cette idée de l'art doit autant à ce qu'elle hérite du système des Beaux-Arts – le cinéma est le dernier des arts, ce que souligne le diagramme de Ricciotto Canudo qui impose le cinéma comme la synthèse équilibrée des arts du temps et des arts de l'espace – qu'à ce qui s'invente dans le milieu des avant-gardes des années 1920. Tel est le paradoxe de ce coup de théâtre esthétique : le cinéma des années vingt n'est *quelque chose*, un art moderne si l'on veut, qu'à la condition de servir une cause révolutionnaire de l'art que tout éloigne du modèle schopenhauerien qui inspire Canudo. Le cinéma qui n'est rien encore dans le champ de l'art sera l'art de demain, parce qu'il est celui qui porte les promesses esthétiques de son temps, parce qu'il lui revient d'accomplir la ruine des formes passées de l'art. Voilà ce qui réunit le rêve révolutionnaire d'Eisenstein et l'utopie destructrice de Picabia, une même manière de lier l'art à cette puissance inconnue du cinéma. Penser le cinéma comme une utopie esthétique, ce n'est pas seulement décrire les rêves ou les demandes d'art qui s'exercent sur son nom – le devenir auquel on prête le cinéma, l'art de demain –, c'est comprendre qu'il est l'art qui doit changer le destin de l'art. L'antagoniste de ces deux positions esthétiques ne s'est pas dissipé, il n'a cessé d'intéresser l'histoire du cinéma et de nourrir sa modernité. Telle est la condition implicite des positions d'Alexander Kluge et de Jacques Aumont, qui permet à l'un de détacher le cinéma des mutations médiatiques qui affectent les sociétés modernes, et à l'autre de soustraire le cinéma du devenir de l'art, le dispensant du même coup des turbulences esthétiques qui modifient les contours et l'horizon de l'art dit contemporain. Pour autant tous deux ont parfaitement reconnu que l'espèce de constance esthétique dont le cinéma bénéficie encore aujourd'hui n'était pas

---

<sup>2</sup> Ibid., p. 114.

<sup>3</sup> Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma ?*, Vrin, 2012, p. 114.

incompatible avec les déplacements partiels dont il pouvait être l'objet lorsqu'il est ressaisi par les nouveaux médias ou par les artistes contemporains qui renouvellent ses modes d'exposition au musée. « 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 ses 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 médiums. »<sup>4</sup> Le cinéma est un art singulier défini par la dépendance à ses prémisses techniques, aux propriétés de son médium, aux qualités formelles de son langage. Chacune d'entre elles est capable d'évolutions et de transformations qui peuvent se faire selon deux voies. La première maintient ce qui se transforme dans les limites de son modèle conservatoire : le cinéma change, mais en changeant il se conserve. La seconde laisse entendre la possibilité d'une déterritorialisation des éléments de base du cinéma qui s'émancipent de leur 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 ait laissé 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. L'implicite de la position de Kluge repose en définitive sur deux idées habituellement corrélées, encore que peu explicitées. La première donne le dispositif cinématographique pour la condition de son ontologie. La seconde fait droit à une idée moderniste de l'art qui présuppose la singularité esthétique du médium. C'est oublier que « le terme dispositif nomme ce en quoi et par quoi se réalise une pure activité de gouvernement sans le moindre fondement dans l'être. »<sup>5</sup> Cette définition tirée de l'*oikonomia* de la théologie chrétienne, Giorgio Agamben n'hésite pas à la relancer philosophiquement pour son propre compte et à distinguer l'ontologie des créatures de l'économie des dispositifs. En tout état de cause, l'essentiel du différend esthétique repose sur une base de calcul assez simple 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. La querelle des dispositifs (Bellour, 2013) est le nom d'une dispute théorique qui a laissé ses adversaires irréconciliés. Les contempteurs de l'*expanded cinema* contestent toute réévaluation artistique de l'exception moderniste qui caractérise le cinéma, alors que ses défenseurs ont largement théorisé les possibilités que ce dernier autorise, sans que l'on sache trop bien encore où faire passer le couteau de la valeur entre ce qui est et n'est pas du cinéma. Entre ceux qui

---

<sup>4</sup> Alexander Kluge, *L'utopie cinéma*, 1983, op.cit., p. 178.

<sup>5</sup> Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain*, Rivages, 2007, p. 26-27.

voient du cinéma partout et ceux qui considèrent que la nouvelle économie des images qui se développe sur le réseau informatique mondial procède d'une logique non cinématographique, l'écart n'est pas moins grand qu'entre adversaires de *l'expanded cinema*. Pour les premiers tout ce qui déplace, dérègle, déconstruit tout ou partie du dispositif cinéma produit des formes d'altérité esthétique proprement incompatibles avec la permanence historique qu'ils prêtent au cinéma. Le cinéma est un art moderne. Pour les seconds, le cinéma c'est désormais tout ce qui peut être défendu sous ce nom, quelles que soient les formes auquel on l'expose. Pour ceux-là le cinéma est un art contemporain. Il n'existe aucune faiblesse véritable dans les arguments des deux parties, seulement des postulats esthétiques différents qui les rendent impossibles.

## 2 - Le cinéma, c'est tout ce qui s'invente sous ce nom

Admettre le principe d'un *expanded cinema*, c'est accepter d'échanger les propriétés essentielles du médium cinématographique, grâce auxquelles on cherche habituellement à définir un propre de l'art, contre des qualités différentielles indifférentes à la loi conservatoire du médium et aux fonctions contraignantes du dispositif. C'est qu'il n'est pas d'art contemporain qui ne soit d'abord l'affirmation d'une déterritorialisation active des œuvres et d'un devenir nomade de l'art, ce qui signifie que toute forme, toute composante d'un dispositif est d'emblée située sur une ligne virtuelle dotée d'une puissance de création. Chacune de ces formes ou de ces composantes est à tout moment capable de se fixer sur sa face la plus fonctionnelle pour donner lieu à un agencement susceptible de développer sa propre forme historique ou de poursuivre la ligne abstraite de son devenir en s'ouvrant à des flux de matière et de pensée, en privilégiant les connexions et les greffes. Considérer les *formes expanded* du cinéma, c'est concevoir les puissances cinématographiques qu'elles mettent en œuvre et c'est juger du cinéma à partir de sa faculté à les actualiser. Ce sont par exemple les puissances narratives de la projection multi-écran dans l'œuvre d'Eija-Liisa Ahtila ou de Doug Aitken. Ce type de projection n'est pas inconnu du cinéma, mais son dispositif n'a jamais permis qu'il soit exploité formellement. On pourra aussi penser aux variations phénoménologiques qu'imposent les *Frozen Film Frame* de Paul Sharits au modèle du film projeté : le matériau filmique se voit ici réinvesti à partir de qualités visuelles inexploitées. Songeons encore aux scénographies intermédiaires dialectisées par les formes et les techniques du cinéma et à la collaboration de Peter Welz et de William Forsythe autour d'une interprétation chorégraphique du dernier autoportrait de Francis Bacon (*retranslation / final unfinished portrait (Francis Bacon) / figure inscribing figure*, Le Louvre, 2005). Ce ne sont que quelques exemples parmi beaucoup d'autres, qui appellent un vrai travail de catégorisation (P. Cassagnau, 2006) que l'on peut essayer de préciser. Soit une première

catégorie dans laquelle le film et sa projection sont maintenus comme la finalité esthétique de l'exposition cinématographique. Au plus simple la projection cinématographique a été déplacée de la salle au musée, où sont reprogrammées de nouvelles conditions de réception de l'œuvre. Tout ou partie de ce qui fait la singularité esthétique et sociale de l'expérience cinématographique a disparu, quels que soient les efforts que le curateur et l'artiste déploient pour recréer quelque chose qui puisse y ressembler. Les œuvres de ce type sont innombrables : Janet Biggs, Adrian Paci, Mark Lewis, Bill Viola, etc. *Lasso* de Salla Tykkä est un film de 3 minutes et 48 secondes, tourné en 35mm avec un son Dolby stéréo. Jusque-là le film est conforme à n'importe quelle autre œuvre cinématographique. La reprise de la musique d'Ennio Morricone composée pour le film de Sergio Leone, *Once Upon a Time in The West*, attesterait même de son appartenance au film de emploi et au cinéma expérimental. Pourtant le film n'est projeté qu'en vidéo, en galerie ou au musée. Or ce choix est pour l'essentiel guidé par l'idée que si le cinéma est responsable d'une construction sociale des représentations genrées, toute critique n'est alors possible qu'à réexposer les modèles implicites qui gouvernent les constructions symboliques de la représentation cinématographique en dehors de son dispositif. La seule distanciation efficace suppose le point d'extériorité qu'offrent le musée et la galerie, parfait contre-point institutionnel à celui construit pour le personnage féminin. De la même manière, rien n'empêche d'imaginer une version orthodoxe du film d'Eija Liisa Ahtila, *House*, projeté hors salle sur trois écrans séparés qui dessinent un arc de cercle. Mais son sujet même, la dégradation de la perception et des représentations du monde d'une jeune femme psychotique, trouve dans cette distribution différée des espaces et des temps, dans leur montage brisé et jamais rapporté à une composition unitaire, une forme qui le rend physiquement sensible. L'œuvre n'est pas moins cinématographique que sa version en salle, elle l'est autrement et, à bien des égards, elle en augmente l'intelligence en intensifiant ses propres formes. Une seconde catégorie des *formes expanded* pourrait reposer sur les pratiques de réappropriation différenciées dont le cinéma fait l'objet. Lorsqu'Agnès Varda<sup>6</sup> déclare cinématographique une installation présentée à la fondation Cartier (2005), *La Cabane de l'échec*, représentée et renommée *La Cabane du cinéma* à la Biennale d'art contemporain de Lyon (2009), sur cette seule propriété de l'image cinématographique – *c'est du cinéma parce qu'il y a de la lumière arrêtée par des images* – Agnès Varda fait deux choses à la fois. Premièrement elle se donne une définition du cinéma qui vaut d'abord comme un geste d'artiste. Sa déclaration esthétique requalifie le cinéma en opérant directement sur ses éléments. Est cinématographique ce qui peut être essayé sous un certain rapport non spécifique entre une image de celluloïd et de la lumière. Qu'il s'agisse du même métrage et du même film

---

<sup>6</sup> Luc Vancheri, *L'architecture ou le plus simple appareil du cinéma*, in *In situ – de visu – in motu Architecture, cinéma et arts technologiques*, sous la direction de Clotilde Simond, Françoise Very, Irena Latek, Sophie Paviol, éditions Infolio, 2014.

d'Agnès Varda, *Les Créatures*, tourné en 1966 et projeté en salle à sa sortie, permet de comprendre que la distinction qu'elle fait valoir repose d'une part sur un changement de postulat phénoménologique – le film s'apprécie sous de nouvelles conditions désormais prescrites par l'œuvre et non plus imposées par le dispositif qui prend en charge sa distribution – et, d'autre part, sur l'abandon de l'appareil lumière et de la projection cinématographique en lui substituant une cabane qui tient lieu d'appareil d'exposition de la pellicule imprimée. A ce titre, la cabane fait entrer l'architecture dans l'ordre des appareils cinématographiques, et, avec elle, c'est le milieu sensible et l'espace visible de l'expérience esthétique qui se recomposent sur de nouvelles qualités et coordonnées phénoménologiques. Une troisième catégorie pourrait être plus difficile à saisir parce qu'elle fait le pari que le cinéma peut continuer d'exister sans en repasser par quelque configuration physique particulière. Le cinéma qui n'est tout simplement plus reconnaissable comme tel, dépossédé de toute analogie structurelle, est ici ramené à l'image d'une pensée cinématographique qui objecte une vérité différenciée. Est cinématographique toute œuvre dont le principe poétique ressortit à une *idée* cinématographique qui la requalifie. *Pierre de lait* (1977) de Wolfgang Laib, appréciée cinématographiquement par son curateur, Philippe-Alain Michaud (*Le Mouvement des images*, Beaubourg, 2006), contre l'artiste lui-même qui s'y refusait, ne fait pas démonstration d'un excès théorique ou d'une erreur d'appréciation esthétique. L'œuvre témoigne seulement d'un changement de raison théorique qui restitue au jugement esthétique les mêmes possibilités qui ont cours dans le champ de la création artistique. Si tout le monde voit bien que les œuvres de Varda, de Tykkä ou d'Ahtila échappent au dispositif cinématographique et qu'il n'y a de cinéma qu'à produire un effort de construction théorique qui permette d'étendre sa définition pour y inclure de telles œuvres, il n'en demeure pas moins que ces œuvres continuent d'être produites à partir du cinéma, fut-ce pour y instruire sa critique. En somme, le cinéma cesse d'être un modèle économique et social de production d'images tout en demeurant un plan de référence esthétique à partir duquel des images, des films, des œuvres peuvent être pensés et créés par les artistes et les spectateurs et, comme tels, repropoés cinématographiquement. *Cinéma* désignerait donc deux réalités distinctes, l'une qui jouit d'une réalité esthétique et sociale bornée par son dispositif, l'autre qui témoigne d'une vitalité artistique et d'une virtualité esthétique qui travaillent à l'extension du domaine cinématographique.

Il n'est cependant pas impossible de renverser la formulation du problème que nous affrontons. On ne se demandera donc pas si ce qui se recompose en dehors du cinéma mérite ou non le nom de *cinéma* mais, plutôt, si la forme historique que nous avons connue n'est pas une exception dans une histoire du *cinéma* qui ne s'achève pas avec le réglage artistique qu'a connu l'appareil Lumière. En d'autres termes l'ensemble des *formes expanded* que l'art contemporain a développées et continue de produire ne nous obligent-

elles pas à admettre qu'une époque du cinéma s'achève tandis qu'une autre commence qui ne mérite pas moins le nom de cinéma. Or comme le souligne Jean-Louis Déotte, « dire l'époque, c'est compter jusqu'à trois en partant de la fin : l'époque qu'on cherche à décrire, celle dont elle se sépare et une sorte de préhistoire mythologique en position archéologique. »<sup>7</sup> 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 se trouve dans la position de réformer l'esthétique en traduisant le rêve moderniste de ce début de siècle. Celle qui lui succède ne devient possible que lorsque se délie l'ancienne solidarité artistique qui contraint le fonctionnement du dispositif cinématographique en lui assurant, parallèlement à la reproductibilité technique sur laquelle on a déjà beaucoup insisté, une reproductibilité de l'expérience esthétique qui va disparaître dans le champ de l'art contemporain. Dans ce dernier 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. Jacques Rancière nous a laissé sur la question quelques réflexions qui permettent d'éclairer sous un jour nouveau cette querelle des dispositifs. On s'en souvient, lorsqu'il commence à s'intéresser au cinéma son propos n'est pas d'élaborer une philosophie *sur* le cinéma, mais de susciter une réflexion sur le nom de cinéma. Cet intérêt porté à *l'homonymie cinéma* lui a ainsi valu d'abandonner la recherche d'une « impossible essence » pour lui préférer une étude des « discours sur le cinéma qui forment les grandes catégories dominantes à travers lesquelles l'opinion intellectuelle a accès aujourd'hui au cinéma comme art. »<sup>8</sup> Le cinéma serait ainsi à entendre comme un art des *possibles* dont il reste à faire l'histoire. Cette idée des possibles du cinéma demande que nous nous intéressions non seulement à ce qui façonne l'*aisthesis* d'une époque, au rôle respectif qu'y jouent les discours et les œuvres, aux rapports réciproques qui lient une expression politique et une idée de l'art, mais encore et surtout aux stratégies esthétiques dont le nom de cinéma fait l'objet. Il ne s'agit pas de réduire les formes du pensable à l'efficacité d'un modèle esthétique, mais de dégager pour une époque donnée les nœuds d'identification esthétique du cinéma et, incidemment, de prendre acte des écarts et des conflits qui les séparent, de repérer les foyers d'invention et de revendication esthétique de la référence cinéma, de lire dans l'actualité d'une activité discursive les lignes problématiques qu'elle prolonge, réactive ou désamorce. Ainsi, dans les années 60, il est patent que Jean-Louis Comolli n'écrit pas du même lieu théorique que Christian Metz, et cependant tous deux partagent une même finalité esthétique conduite au nom d'une analyse idéologique et sémiologique de la réalité que les noms de *dispositif* et de *langage* sont venus identifier. On l'a vu plus haut, la situation esthétique du cinéma mérite d'être rapportée à une reconfiguration générale de la scène de l'art au nom de laquelle il peut y

---

<sup>7</sup> Jean-Louis Déotte, *L'époque des appareils*, Lignes Manifestes, 2004, p. 39.

<sup>8</sup> Jacques Rancière, *L'affect indécis* (2005), in *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Editions Amsterdam, 2009, p. 446.

avoir des usages, des pratiques et des formes artistiques. En d'autres termes, il semble que le nom de *cinéma* se soit désormais émancipé de ses conditions historiques, et qu'il soit devenu le nom d'un embrayeur théorique spécifique du champ de l'art contemporain.

### 3 - Prélude aux utopies esthétiques du 21<sup>ème</sup> siècle

Dans un régime contemporain de l'art, ce dernier n'a plus le singulier, mais le multiple pour essence : « « 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 multiple. »<sup>9</sup>. Par ailleurs l'œuvre d'art se voit désormais dotée du pouvoir de créer son propre plan d'immanence, d'être en somme dispensée des contraintes d'un médium et d'un dispositif uniques. *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 flottements, à tel point que nous sommes aujourd'hui confrontés à une définition elle-même soumise aux vertus de l'*expanded*. Constatant que le cinéma conventionnel ne pouvait être poussé plus loin, Gene Youngblood suggère que «the definition of cinema must be expanded to include videotronics, computer science [and] atomic light.»<sup>10</sup> Le cinéma compterait donc 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 ce que l'on suppose même confusément sous le nom d'*expanded cinema*. Youngblood ne vise pas la réforme esthétique d'un art, il cherche plus largement encore la formule esthétique d'une réinterprétation politique de l'humanité arrivée à un seuil historique de son évolution. Plus radicale encore que les utopies esthétiques des années 1920, sa conception élargie du cinéma le met en face d'une réalité technologique devenue capable de s'identifier au « nervous system of mankind »<sup>11</sup>. L'utopie esthétique de Youngblood repose sur deux éléments essentiels. Le premier est philosophique. Dans la lignée de l'esthétique philosophique du 18<sup>ème</sup> 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

---

<sup>9</sup> Jean-Luc Nancy, *L'évidence du film*, Abbas Kiarostami, Klincksieck, 2001, p. 23.

<sup>10</sup> Ibid., p. 135.

<sup>11</sup> "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." Gene Youngblood, *Expanded cinema*, P. Dutton & Co., Inc., New York, 1970, p. 41.

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 terre.<sup>12</sup> 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*, laissant à l'art le soin de reconstruire une politique de l'esthétique qui puisse satisfaire non pas le messianisme anarchique de Youngblood mais le geste d'une émancipation politique. Tel est l'un des enseignements du travail de Maurice Benayoun qui a précisément décrit son *Word Emotional Mapping* dans les termes d'un *World Nervous System*<sup>13</sup> : "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 de cette potentialisation de l'espace social. Aux côtés de cet usage radical, l'expression *expanded cinema* décrit habituellement toutes les formes de contingence artistique qui revendiquent poétiquement un élargissement du nom de cinéma, auxquelles il est possible d'ajouter de manière plus générale ce qui vaut comme une théorie de l'image postulant un droit esthétique de l'image-mouvement sur tout mouvement des images, pour autant qu'elles puissent être rapportées à de l'intervalle ou à du montage. Théorie de l'image qui, sous bien des aspects, ressortit à une véritable politique du cinéma, susceptible d'opposer à sa disparition comme puissance artistique – le cinéma tel que nous l'avons connu serait une force du passé – sa restauration comme puissance esthétique – le cinéma redevient dans l'histoire de l'art l'opérateur de sa politique. A ce titre *expanded cinéma* pourrait bien désigner toute expérience intermédiaire de l'art, qui prête au cinéma un pouvoir de liant universel aux substances d'expression et aux médiums les plus divers. Un anti-*Laocoon* en somme.

#### 4 - Du pessimisme critique aux politiques du cinéma

Refuser au cinéma ce que les usages artistiques et les efforts théoriques lui reconnaissent ne revient-il pas en définitive à le déposséder d'une consécration esthétique qui l'impose

---

<sup>12</sup> "Through the art and technology of expanded cinema we shall create heaven right here on earth."

Gene Youngblood, *Expanded cinema*, op.cit., p. 419.

<sup>13</sup> <http://www.benayoun.com/projet>.

pourtant 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. Mais ce n'est pas tout. Couper le cinéma de ses formes contemporaines ne nous conduit-il pas à le priver de tout rapport immédiat à l'art, sinon au titre de sa rente esthétique. Se demander ce qu'il reste-t-il du cinéma peut donc appeler deux réponses très différentes selon que l'on évalue sa résistance esthétique aux mutations du champ de l'art ou que l'on s'intéresse à son pouvoir de transformation de l'art contemporain. La question ne concerne pas tant les films et ce dont chacun d'entre eux est toujours capable de penser du monde et de l'art, que la part que le cinéma comme art, comme institution et comme modèle économique occupe dans la reconfiguration générale de leurs rapports réciproques. Question elle-même relancée par l'ouverture du champ de l'art contemporain aux technologies numériques et au réseau informatique mondial. Qu'il reste du cinéma est une chose, mais que ce dernier, jusque dans sa forme *expanded*, puisse être encore l'acteur politique d'une esthétique rapportée à un monde commun en est une autre. C'est que la question d'une poursuite du cinéma dans ses formes *expanded* pourrait bien perdre une bonne partie de sa pertinence esthétique faute d'être repensée politiquement. Si l'inventivité artistique n'est pas en cause, comme en témoigne les installations récentes de Peter Greenaway ou d'Apichatpong Weerasethakul, son efficacité politique pourrait bien être diminuée à proportion de ce qu'il n'est plus ou de ce qu'on lui refuse. Considérons que le cinéma n'est pas devenu politique en s'emparant de questions politiques déjà formées (la fiction et le documentaire critiques), en s'engageant politiquement (le film militant) ou en servant la politique de tel régime révolutionnaire, totalitaire ou démocratique du 20<sup>ème</sup> siècle (le film de propagande), mais qu'il y est parvenu en se constituant politiquement comme une forme historique. La première raison, la plus évidente et la plus discutée (Jacques Rancière, *Les écarts du cinéma*, 2011), tient en ceci que le cinéma s'est imposé comme un lieu d'exposition et de résolution universelle du politique en devenant un art pour tous et un art pour les masses, c'est-à-dire en réussissant l'égalisation du public et du peuple, dût-elle servir indifféremment tous les régimes politiques, démocratique et totalitaire. On retrouve les prémisses de la seconde raison dans la pensée de Walter Benjamin prolongée par Alexander Kluge. Pour ce dernier (*Utopie cinéma*, 1979) les images de cinéma sont apparentées aux 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 très courts 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 phénoménologiquement le premier art qui ait réussi à donner au flux inchoatif du vivant et de la vie la forme d'une allégorie morale et politique en organisant la forme même de ce flux<sup>14</sup>. Cette basse continue de l'expressivité cinématographique conditionne 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 perception. » Le second, Kluge le déduit de Benjamin et de ses réflexions conduites sur l'ennui au 19<sup>ème</sup> siècle. Le cinéma serait à l'origine d'une puissante machine temporelle qui règle le rapport du spectateur au film. Trois figures principales définissent le spectateur : 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, et le *Flâneur* 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 courant. »<sup>15</sup> 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 théoriquement 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 lui. »<sup>16</sup> Cette double saisie des images et du temps définit la matière politique d'un processus historique qui replace l'art au centre de notre compréhension du monde.

Pour le comprendre il faut revenir à Hannah Arendt et à Jacques Rancière qui en a renouvelé la pensée. Hannah s'est en effet avisée que l'art avait le pouvoir de constituer la forme et la référence d'un monde commun en plaçant l'œuvre sous la double condition de *chose faite pour apparaître* et de *chose faite d'un monde d'apparitions*, qui les distinguent « des produits de consommation, dont la durée au monde excède à peine le temps nécessaire de les préparer. »<sup>17</sup> Quelque quarante ans plus tard Jacques Rancière a redonné vie à cette raison esthétique et à sa traduction politique : « la politique est affaire d'apparence, une affaire de constitution de scènes communes et pas une affaire de gouvernements des intérêts communs. »<sup>18</sup> Rien de moins, en somme, qu'une coappartenance au domaine des coordonnées sensibles qui règlent l'espace public et le monde commun, domaine désormais recoupé de la politique et de l'art « sur la sorte d'action à y entreprendre, ainsi que sur la façon de voir le monde à l'avenir, et les choses qui doivent y apparaître. »<sup>19</sup> L'art comme la politique sont donc des interventions sur les

---

<sup>14</sup> On retrouve cette idée chez Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption matérielle de la réalité* (1960), traduit de l'anglais par Daniel Blanchard et Claude Orsoni, Flammarion, 2010, p. 245-248.

<sup>15</sup> Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Les éditions du Cerf, 1989, p. 132.

<sup>16</sup> Alexander Kluge, *L'utopie des sentiments*, op.cit., p. 168.

<sup>17</sup> Hannah Arendt, *La crise de la culture. Sa portée sociale et politique*, in *L'humaine condition*, Gallimard, Quarto, 2012, p. 773.

<sup>18</sup> Jacques Rancière, *Politique et esthétique* (2003), op.cit., p. 340.

<sup>19</sup> Hannah Arendt, *La crise de la culture. Sa portée sociale et politique*, p. 785.

données sensibles, position qui doit être entendue à partir de son origine grecque qu'Hannah Arendt retrouve chez Thucydide : « Nous aimons la beauté à l'intérieur du jugement politique. » Cette formule habituellement attribuée à Périclès va lui donner l'occasion de penser un dénominateur commun à l'art et à la politique, parce que « l'activité de goût décide comment voir et entendre ce monde, indépendamment de l'utilité et des intérêt vitaux qu'il présente pour nous, décide de ce que les hommes y verront et y entendront. »<sup>20</sup> De ce point de vue, la question d'une *forme expanded* qui dériverait le cinéma en dehors de son dispositif historique n'est donc pas exclusivement une question esthétique, elle est plus stratégiquement une question douée d'attaches politiques aux effets continuellement actualisés. Renoncer aux *formes expanded* du cinéma ce serait donc renoncer, tout ou partie, au pouvoir qu'a eu le cinéma de prendre part à la constitution d'un monde commun, et cela à un moment où l'immense production des images numériques produites et mises en circulation sur internet commence à délester le cinéma du contrat politique passé entre un art et les sociétés de masse. Or si le cinéma n'est plus actif politiquement, au sens où celui-ci a cessé d'être la mesure de ce que nous appelons art autant que celle des scènes communes qui s'inventent avec lui, il figure en revanche au même titre que la littérature, le théâtre, la musique ou la littérature, comme l'une des formes majeures de la culture contemporaine. C'est ici que nous revient une question non moins décisive : la culture peut-elle encore résister aux formes généralisées de l'*entertainment* ? Souvenons de la distinction introduite par Hannah Arendt dans *La crise de culture* en 1954 : « La culture concerne les objets et est un phénomène du monde ; les loisirs concernent les gens et sont un phénomène de la vie. »<sup>21</sup> 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 politique 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 société »<sup>22</sup>, 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 un jeune philosophe italien, 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

---

<sup>20</sup> Ibid., p. 784.

<sup>21</sup> Ibid., p. 772.

<sup>22</sup> Ibid.

réconciliation avec la société. [...] *L'entertainment* est le nouveau sentiment moral qui s'est substitué au politique comme moyen pour assurer le lien social. »<sup>23</sup> De ce point de vue, il n'est 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 toute entière 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 (GATT) signé en 1947, 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. Le pessimisme de Francesco Masci devrait nous inviter à réfléchir à ce que devient le cinéma dans la nouvelle économie mondialisée de *l'entertainment*. Là où les politiques culturelles se sont donné pour tâche de veiller à ce que les œuvres de l'art, c'est-à-dire les œuvres produites dans le champ de l'art sans présager de leur valeur artistique, puissent être lestées d'un reste symbolique, patrimonial et imaginaire, irréductible à ses fonctions d'usage, combinant 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 frappe les œuvres de l'art lorsqu'elles sont prises dans le circuit accéléré de leur consommation de masse ou, mais la différence est parfois bien mince, lorsqu'elles se transforment en biens culturels de première nécessité aux côtés des jeux vidéos et des séries télé.

Il n'est plus temps aujourd'hui de savoir si *l'expanded cinema* peut ou non être de droit 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 sauver le cinéma de sa disparition dans le monde de *l'entertainment*. C'est parce que le cinéma est un art, et que l'art a changé de raison esthétique, que le cinéma existe aujourd'hui sous des formes différentes.

---

<sup>23</sup> Francesco Masci, *Entertainment ! Apologie de la domination*, éditions Allia, 2011, p. 80-81.