

# HISTOIRE ELARGIE DU CINEMA OU HISTOIRE DU CINEMA ELARGI?

Luc Vancheri, Université de Paris III/CRECI

Le nom des frères Lumière n'est pas seulement venu qualifier rétrospectivement un art, le cinéma, il a surtout permis d'appliquer et de réserver le mouvement aux conditions de son dispositif. Ce privilège d'espèce – l'imitation naturaliste du mouvement – a longtemps opéré de manière discriminante entre les régimes d'images désormais distinguées à partir de leur aptitude cinétique aussi bien qu'entre des dispositifs explorant des formes paradoxales de mouvement. Des recherches photographiques de Muybridge à la méthode graphique de Marey, des rouleaux de Richter et Eggeling au photodynamisme des futuristes italiens, des dioramas de Daguerre aux théâtres et *drive-in* de Hiroshi Sugimoto, des chorégraphies sur écrans multiples de William Forsythe aux installations automatiques d'Annette Messager, la prise en compte du mouvement s'est ouverte à des logiques différenciées qui définissent autant de *cinématismes* non cinématographiques.

L'exposition *Le Mouvement des images*, organisée au centre Georges Pompidou par Philippe-Alain Michaud, est traversée par un fil théorique qui recoud les pièces éparées d'une histoire des *images* que le cinéma a pour une part occultée. Ph.-A. Michaud ouvre sa réflexion sur une citation de Hollis Frampton, placée en exergue de son texte de présentation, intitulé lui aussi comme on sait, *Le Mouvement des images*. A première vue, rien ne semblait mieux choisi que cette citation qui, retrouvant l'origine grecque du mot cinéma, s'empressait aussitôt de le rejeter pour lui préférer le mot film. Par ce geste, Frampton espérait d'une part, ne pas soumettre la réalité matérielle du ruban aux seules conditions de sa projection cinématographique et, d'autre part, ne pas faire du mouvement et de son illusion la loi esthétique du film. Il y a là un type d'expérience générale du film qui caractérise nombre des explorations mécaniques, plastiques, formelles ou sensorielles du cinéma expérimental. Qu'il se soit agi d'investir les propriétés physiques du dispositif cinématographique pour le faire varier en intensité (Ginna et Corradini ou Duchamp), de dessiner les voies d'une anti-mimétique en attaquant l'idée même de représentation (Peter Kubelka ou Stan Brakhage) ou d'attenter aux conditions de la réception et aux formes de la perception du film (Paul Sharits ou Michael Snow). Pourtant je ne suis pas certain que l'hypothèse d'histoire qui guide le texte de Hollis Frampton, si elle éclaire la proposition muséale de Philippe-Alain Michaud, s'oriente vers les mêmes conclusions. Je crois même qu'il existe un écart entre l'une et l'autre qui, sans les opposer, les distingue suffisamment sur ce qu'elles entendent de l'histoire et du cinéma.

Il n'est pas inutile de repasser par la citation de Frampton, extraite d'un texte écrit à New York au mois de juin de l'année 1971, dont le titre à lui seul fait programme: *Pour une métahistoire du film: notes et hypothèses à partir d'un lieu commun*:

*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<sup>1</sup>.*

Il me faut ici préciser que si la citation diffère un peu de celle avancée par Ph-A. Michaud dans son catalogue, c'est que je suis repassé par celle de Cécile Wajsbrot, préférant l'expression *logique structurelle* à celle d'*agencement structurel*, afin de réserver la notion d'agencement aux fins d'une relecture deleuzienne de l'art contemporain.

Le texte de Hollis Frampton repose sur trois propositions qui travaillent à défaire la forme générale du dispositif cinématographique autant qu'à jeter les bases d'une utopie épistémologique. Voici la première de ces trois propositions. L'invention du cinéma n'est pas tant à chercher dans la mise au point d'une nouvelle technique de production et de projection des images, ou dans la mise en œuvre d'un nouveau régime d'images – lumineuse, immatérielle, animée – voire encore dans le renouvellement d'une condition spectatorielle, renouvellement qui sera au cœur de la réflexion de Jean-Christophe Royoux quelques vingt-cinq ans plus tard. Non, le cinéma tient plutôt au couplage de leur distribution raisonnée ou, si l'on préfère, au réglage contraignant et régulier de ces dispositions singulières, qu'est venu servir un ensemble d'opérations légitimantes et instituant, qu'il se soit agi de mettre en ordre la possibilité d'un langage cinématographique ou de définir les conditions de son inscription symbolique et sociale. En d'autres termes, ce qui existe aujourd'hui comme cinéma, au triple sens de dispositif physique, d'institution sociale et d'expérience esthétique, n'interdit pas que l'on puisse défaire les liens qui tiennent l'ensemble de la *Machine-cinéma* (Hollis Frampton), ni que l'on puisse tenter d'en étendre le sens. Hollis Frampton introduit à cet endroit du texte une allégorie qui ne désigne pas encore le cinéma, mais d'une manière très générale toute l'économie de la fiction qui se trouve aux prises avec une conception mécaniste du monde. Par quoi, bien entendu, le cinéma pourrait être déchiffré:

*Des savants contemporains de Swift firent avaler des dés à un chien. Les dés ressortirent du chien apparemment intacts, pourtant, leur poids avait diminué de moitié. D'où il s'ensuivait qu'un chien devait se définir comme un mécanisme servant (entre autres choses) à faire diminuer de moitié le poids des dés<sup>2</sup>.*

Toutefois, l'erreur de jugement consiste moins dans le type d'expérience choisie pour percer le mystère ou l'énigme du chien, qu'à ne concevoir l'animal qu'à partir de ses fonctions et à réduire le chien à son étrange mécanique. Du chien au cinéma, il n'y a pourtant qu'un pas ou qu'un seul coup de dés moins hasardeux qu'il n'y paraît.

Hollis Frampton objecte donc deux choses au cinéma. Premièrement de s'être contenté de sa mise au point lumiériste, si l'on veut bien entendre par là que l'on s'est trop tôt satisfait de sa projection lumineuse en même temps que l'on a tiré de ce premier résultat le seul parti d'une justification d'un principe projectif de la représentation. Et, deuxièmement, d'avoir dissimulé ceci que le mouvement ne saurait se réduire à son illusion. Si le succès de ce dispositif doit pour l'essentiel à la restauration des valeurs de l'*opsis* et de l'effet sensible que la logique aristotélicienne avait refoulé au seul profit du *muthos* et de l'effet narratif<sup>3</sup>, le cinéma n'a eu de cesse, néanmoins, de se développer en cherchant la règle de leur rapport harmonieux ou, à tout le moins, en ayant contenu les possibilités de leurs dérèglements.

Fort de ce constat, Hollis Frampton entend ne pas réserver le cinéma sur ce seul pli historique.

C'est à ce titre qu'il remarque que, «rien dans la logique structurelle du ruban filmique de cinéma n'empêche de prélever une image unique»<sup>4</sup>. Rien empêche, en effet, de défaire le film, d'interrompre son défilement et son unité représentative, le cinéma n'étant rien d'autre qu'une certaine manière de contraindre le film sur sa projection. Cette sortie de l'image photographique n'exagère rien d'un lien phylogénétique entre photographie et cinéma, elle fait plutôt entendre que si l'expérience cinématographique commence à la projection, le film pourrait bien fixer l'origine d'une toute autre évaluation du cinéma. Pour Frampton, photographie et cinéma appartiennent à un même régime d'image, et ils ne diffèrent qu'en regard du type de construction poétique et d'expérience esthétique dont ils se rendent capables. Il nomme ce régime d'image, *le cinéma infini*. Ce n'est qu'un peu plus tard dans son texte que, refusant le mot cinéma pour celui de film, l'expression devient *film infini*.

La recherche paléocinématographique nous a habitué à réfléchir la distinction qui mérite d'être faite entre la naissance du cinéma et ses commencements, entre l'événement unique et datable de la naissance, un certain 28 décembre 1895, et les possibilités multiples et réitérables du commencement, qui croient à proportion des mutations techniques, esthétiques ou épistémologiques qui lui sont appliquées. Cette habitude sert néanmoins deux conceptions opposées, toutes les deux généreusement investies du pouvoir de penser les voies d'un élargissement du cinéma.

La première, aujourd'hui défendue par Philippe-Alain Michaud avec une intelligence renouvelée du problème, fait du cinéma une manière générale de penser le mouvement des images, sans condition des techniques employées pour produire et penser l'un et l'autre. Autrement dit, l'image-mouvement qui caractérise le cinéma (au sens restreint du terme) n'a aucun privilège sur le mouvement lui-même, l'image fixe et les œuvres non iconiques (*Stack*, Donald Judd, 1972) n'étant pas sans ressources pour en concevoir l'expérience et le sens. Bien plus, ces œuvres ouvrent un espace sinon illimité du moins indéfini de mouvements originaux, libres de toute contrainte illusionniste. La seconde, dont il me semble que Hollis Frampton est un des premiers défenseurs, repose a contrario sur l'idée que le cinéma est un plan d'orientation de la pensée des images et du film à partir duquel toute proposition nouvelle mérite d'être jugée, sans condition d'interprétation des composantes du dispositif cinématographique. Michaud ne méconnaît pas la portée de l'argument, mais il lui applique une autre condition, puisque par cinéma il s'agit d'entendre «un moyen de repenser les images non plus à partir des concepts d'unicité et d'immobilité, selon le modèle winckelmanien qui a continué de conditionner, tout au long du 20<sup>ème</sup> siècle, le mode d'exposition des œuvres, mais à partir des notions de mobilité et de multiplicité»<sup>5</sup>. C'est en défaisant le dispositif cinématographique et en réévaluant le rôle de l'image-mouvement que Michaud libère le mouvement du cinéma (l'art du même nom), pour le renommer *cinéma*. Tout autrement, Hollis Frampton retient moins du cinéma l'expérience visuelle ou esthétique du mouvement que la valeur matérielle et première de l'objet film. C'est à partir de lui que tout s'organise. Mais cela signifie en retour que si vaste soit le champ des possibilités admises, parce que le cinéma existe sur cette condition matérielle exclusive, le film, toute histoire s'y trouve du même coup subordonnée. Ainsi lorsque Frampton écrit que «quand une ère se dissout lentement dans l'ère suivante, quelques individus transforment les moyens de survie physique anciens en moyens nouveaux de survie psychique»<sup>6</sup>, il faut comprendre que ces problèmes de mouvement et d'image peuvent bien être repensés comme les problèmes d'un mouvement des images, ils n'apparaissent pourtant qu'au contact du cinéma, qui est dans l'Âge des Machines, la dernière machine. Le cinéma comme machine peut bien disparaître dans l'âge suivant, il survit néanmoins comme forme de la pensée des images et du mouvement.

La deuxième proposition touche donc au statut historique du ruban filmique. Rien «dans la logique structurelle du ruban filmique ne permet de distinguer le matériau tourné de l'œuvre

finie»<sup>7</sup>. Cette fois il ne s'agit plus de penser le cinéma à partir de la relation qui lie le film au dispositif, mais de défaire celle qui l'attache à l'œuvre, à l'art et à l'histoire. Se dégage ici la ligne d'une pratique du film qui a pris pour nom *found footage*, mais qui ne se limite pas à elle et la déborde. Pratique du film et pensée de l'art se rejoignent en une figure de l'artiste en métahistorien. D'une part celui-ci «se préoccupe d'inventer une tradition, c'est-à-dire un ensemble maniable et cohérent de monuments discrets qui implantent dans le corps grandissant de son art une unité résonante»<sup>8</sup>. C'est l'historien. D'autre part, lorsque de telles unités n'existent pas ou ont été détruites, «il est alors de son devoir de les faire»<sup>9</sup>. L'historien se fait alors cinéaste. Cette métahistoire fait donc le double projet d'une hypothèse d'histoire – le cinéma s'invente comme une pensée orientée de l'art – et une poétique – faire des films c'est satisfaire à cette orientation de la pensée.

Voilà qui devrait pouvoir lever l'une des difficultés posées par *Les Histoire(s) du cinéma*, dont l'ensemble constitue un bien bel exemple de film métahistorique. On se souvient de la proposition godardienne qui voulait que les ruines de Berlin fussent déjà visibles dans le *Nosferatu* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922) ou que la scène de chasse aux lapins de *La Règle du jeu* (Jean Renoir, 1939) ait annoncé la catastrophe de la deuxième guerre mondiale. Jacques Rancière avait commencé de répondre à cette difficulté en soulignant que la démarche historique rétrospective de Godard n'avait de sens qu'à être comprise à partir de cette conception projective du cinéma. C'est parce que Godard prête au cinéma le pouvoir de dire l'histoire en *figure*, en même temps qu'il lui impose le devoir d'être présent au monde, partout et tout le temps, qu'il peut ensuite lui reprocher de n'avoir pas «su reconnaître la catastrophe qu'il annonçait»<sup>10</sup>, en somme d'avoir manqué à ses pouvoirs autant qu'à ses devoirs. C'est au nom d'une même exigence d'histoire que Hollis Frampton renonce au cinéma pour le film. Le métahistorien doit extraire du cinéma les films qui traceront la ligne de sens la plus rigoureuse et réussir à «passer de *The Flicker* (Tony Conrad, 1965) à *Unsere Afrikareise* (Peter Kubelka, 1966), ou à *Tom, Tom, the Piper's Son* (Ken Jacobs, 1969-1971), ou à la *Région centrale* (Michael Snow, 1971), et au-delà par étapes finies (chaque film étant une étape), en pratiquant une seule option d'un rationalisme total à chaque coup»<sup>11</sup>. L'histoire du cinéma consigne donc la possibilité d'une description du monde entendue comme réécriture de leurs rapports continus. «Pris à la lettre, écrit Hollis Frampton, c'est un problème insoluble, et désespérément tel. [...] Néanmoins, j'entrevois la possibilité de construire un film qui serait comme une conjugaison synoptique d'un tel parcours»<sup>12</sup>. Nous ne saurons pas si Hollis Frampton aurait reconnu dans les *Histoire(s) du cinéma* de Godard une telle possibilité, mais il me semble que l'on peut sérieusement y songer.

Quoi qu'il en soit, Hollis Frampton tire une troisième proposition. L'art du film, et c'est en ce sens qu'il dépasse l'art cinématographique, ne fait pas seulement commerce d'une projection et d'un mouvement des images, il correspond plutôt à une dépense illimitée de ses parties, film, caméra, projecteur et toutes autres parties relatives à son dispositif. Autrement dit, si l'on doit désormais entendre par film «tout ce qui peut passer dans un projecteur»<sup>13</sup>, c'est sa définition opérationnelle, l'art du film ne commence qu'avec l'indépendance rendue au film enfin restauré dans son intégrité matérielle. C'est ici que se fait un autre lien en direction de l'installation et des œuvres de l'art contemporain.

Hollis Frampton aura donc délié les composantes de la *Machine Cinéma* pour en étendre l'usage aux fins d'une poétique du film et d'une analytique du savoir:

*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*<sup>14</sup>.

Hollis Frampton donne ainsi à entendre au moins trois voies possibles du film. L'une correspond à ce que nous désignons habituellement par cinéma. Elle n'est jamais qu'une forme restreinte des potentialités du film. L'autre s'égale à la conception largement rétribuée d'un *expanded cinema*. La troisième, enfin, déclare plus radicalement la possibilité d'une œuvre filmique construite indépendamment de toute condition de dispositif. Elle répond volontiers à la voie ouverte par les œuvres de l'art contemporain.

Je vois donc moins le texte de Frampton comme une proposition générale sur le mouvement des images que comme une construction historique – voilà sans doute le point de rencontre ou de séduction entre les approches de Michaud et Frampton – avant tout soucieuse de libérer le film du cinéma, le mouvement de l'image-mouvement et le savoir de ses représentations. Ces deux positions devant le cinéma, malgré la différence que j'y vois et à partir de laquelle je vais maintenant poursuivre, ont néanmoins ceci de commun qu'elles déclarent conjointement que le cinéma ne saurait se maintenir plus longtemps sur cette disposition restreinte de l'image et du film unis par le mouvement. Seulement, là où Hollis Frampton introduit le film comme une forme réfléchissante du savoir universel et donne à penser une histoire du cinéma élargi – ce qu'il nomme cinéma ou film infini –, Philippe-Alain Michaud fait du mouvement la condition d'une histoire élargie du cinéma, lequel cinéma désignera désormais une manière générale de penser le mouvement des images, dispensée de toute évaluation technique et, *a fortiori*, de toute habilitation esthétique. Deux conséquences sont directement tirées de cette prémisse. L'une, on l'a dit, prive l'image-mouvement du cinéma (au sens restreint de dispositif et d'art singuliers) de tout privilège sur l'image fixe (peinture et photographie) ou sur les œuvres non iconiques. L'autre se donne comme la possibilité d'entreprendre une histoire de l'art sous les seules espèces du mouvement, c'est-à-dire dégagée de la singularité du médium et des arts.

*Le Mouvement des images* n'est donc pas tant une exposition qui mettrait le cinéma au contact des pratiques artistiques qui ont eu le mouvement pour objet ou pour raison, qu'une hypothèse d'histoire qui restaure le prestige d'un art complet des images en réduisant le rôle du cinéma à un ensemble de «forces, de puissances et de propriétés» (Ph.-A. Michaud), capable d'informer la pensée de l'art. Cette histoire du cinéma peut surprendre, elle n'en a pas moins son inspiration ou sa source dans cette «histoire sans nom» à laquelle, faute de mieux, Warburg aura donné le sien.

*Le Mouvement des images* engage donc une proposition radicale sur le cinéma, qui éclaire autrement les essais entrepris depuis une bonne trentaine d'années pour tenter de penser la prodigieuse dépense d'expériences artistiques conduites sur ou à partir du cinéma. Ces essais, en effet, se sont tantôt voués à des formes dégagées de ses contraintes industrielles aussi bien que de ses représentations esthétiques et sociales. Tantôt ils se sont prêtés à des pratiques artistiques résolument étrangères au territoire cinématographique. J'ai déjà donné à ces deux ouvertures esthétiques les noms de *transformation conservatoire* et *migratoire* du cinéma<sup>15</sup>, afin de laisser entendre que le cinéma est inséparable de ce qu'il réfléchit et permet comme pratiques nouvelles. Si la première peut se laisser relire sous les espèces de l'*expanded cinema*, la seconde s'est poursuivie dans les voisinages de plus en plus incertains de l'art contemporain. Mais là où les *multiples cinémas* de Raymond Bellour conservent le principe d'une distinction possible à l'intérieur des images contemporaines – en d'autres termes, le cinéma ne rétrocede rien de sa définition, c'est plutôt l'art contemporain qui fait profession de cinématographies paradoxales –, Jean-Christophe Royoux est l'un de ceux qui n'hésitent pas à défaire l'idée même de cinéma pour décrire les mutations d'images qui frappent l'art contemporain. Comme Philippe-Alain Michaud, mais avec d'au-

tres conséquences, le *cinéma d'exposition* nous introduit à une réécriture de la pensée cinéma. Prenant appui sur une œuvre de Marcel Broodthaers, *La Théorie des figures*, où le mot théorie retrouvait son premier sens de défilé, désignant par là la *théoriâ* grecque se rendant au spectacle, non moins que cet autre sens du même mot *théoriâ*<sup>16</sup> donnant à entendre la contemplation du principe, Royoux définissait le cinéma comme «ensemble des modalités de passage d'un élément quelconque à un autre»<sup>17</sup>. Or de telles modalités n'excluent ni l'immobilité du mouvement ni les formes d'exposition du mouvement qui refusent la mécanique cinématographique et requièrent la possibilité d'un temps non préformé par la *machine cinéma*. Royoux n'hésite donc pas à parler d'un cinéma mallarméen, c'est-à-dire d'un cinéma qui aurait l'espacement pour principe. Cette proposition n'est pas moins ou plus historique ou utopique, c'est selon, que celle développée par Frampton ou Godard, simplement, elle entend doter le cinéma d'une pensée du passage où l'essentiel devrait se jouer entre espacement et durée, entre immobilité et mouvement, voire encore avec le recueillement d'une nouvelle conscience spectatorielle: «Sans appareillage fixé une fois pour toute, voire sans appareillage du tout, le cinéma d'exposition – dont la perpétuelle réinvention est l'enjeu singulier de chacune de ses actualisations – est ainsi l'invention d'un rapport de l'individu à l'Histoire»<sup>18</sup>. Mais en délaissant la question d'un mouvement des images dans l'art contemporain, quand bien même il s'agirait encore d'images filmées, pour ne s'intéresser qu'à ce que signifie et aux manières dont se signifie «la réversion du mobile dans l'immobile»<sup>19</sup>, Royoux ouvre l'idée de cinéma en la privant de son histoire propre, pour la précipiter dans une autre histoire dont il a fixé le geste avec le poème mallarméen. Si cette hypothèse d'histoire m'intéresse, c'est qu'elle croise celle plus générale soulevée par Philippe-Alain Michaud. Dans les deux cas le cinéma aura permis que tout un ensemble de pratiques de l'image, du film, du mouvement et de la projection soient réunies par delà leurs différences esthétiques et historiques. Mais cette possibilité signe du même coup sa disparition, ou si l'on préfère un mot moins dramatique, sa relativisation.

Je n'imagine de toute façon pas le pire et je ne crois qu'il ait été sérieusement envisagé. Sans doute la dissipation progressive du support pelliculaire du cinéma, première manière, a-t-il activé la pensée de sa disparition prochaine en même temps que permis et accéléré son exposition. Lorsque Philippe-Alain Michaud se félicite de la numérisation des films 16mm couleur de Rose Lowder et de leur exposition au musée, en lieu et place de leur projection en salle, parce que le nombre des spectateurs a peut-être été multiplié par mille, on se réjouit avec lui que les films aient été vus. Mais en même temps, entre l'une et l'autre de ces formes de présentation s'est creusée une différence qui les rend incompatibles. Il arrive aux films 16mm couleur ce qui est arrivé aux crucifix de Cimabue ou de Giotto que l'on rencontre au Louvre. Nous y voyons des œuvres d'art là où les contemporains de ces deux peintres voyaient des images de dévotion. Je ne vois pas moins bien les œuvres lorsqu'elles sont ainsi exposées au musée, en tout cas j'essaie de ne pas tenir compte de la petitesse de l'écran, de la gêne qu'occasionne la station debout, du public qui, comme moi, déambule dans les salles et se faufile entre l'image et moi, du bruit des chuchotements, lorsque le public consent encore à chuchoter, pour ne retenir que la proposition muséale. Ce n'est donc pas seulement en quittant la salle pour le musée, pour la galerie ou pour la rue que le cinéma s'amenuise ou disparaît. Non sa rétraction se produit lorsque l'histoire qui prend en charge ce mouvement paradoxal des images déverrouille l'idée de cinéma. Au point que le cinéma soit dans une situation comparable, quoique inverse, aux images religieuses pour lesquelles nous n'avons pas hésité à écrire une histoire de l'art avant l'époque de l'art. Ce qui commence à s'écrire aujourd'hui ressemble à s'y méprendre à une histoire du cinéma après l'époque du cinéma. En d'autres termes, le cinéma disparaît parce qu'il cesse d'avoir une histoire propre. Mais il disparaît une deuxième fois comme objet esthétique, lorsque les qualités techniques du médium

cinéma et les formes qui ont décidé de son langage deviennent les catégories à partir desquelles s'écrit cette histoire élargie du cinéma. Défilement, projection, montage, récit peuvent bien restituer les conditions d'une expérience cinématographique, elles n'en sont pas moins, plus fondamentalement, les catégories d'une expression de la pensée dont il reste à dire si elles deviennent pensables à partir du cinéma – le cinéma se fait l'archéologue engagé de pratiques qu'il met à jour – ou si elles naissent avec lui – ce que le cinéma inspire de possibilités nouvelles. Ces disparitions ne sont malgré tout possibles qu'à partir d'une considération d'usage du cinéma. Plus on se sert de lui, et plus il disparaît. Mais en même temps, user du cinéma, c'est-à-dire accepter d'écrire cette hypothèse d'histoire à partir de lui, c'est lui prêter une mémoire et une forme, c'est consentir à dialectiser survivance et effacement, c'est régler sa disparition concrète dans l'ordre des pratiques et des machines à partir de son institution idéale. Écrire cette histoire élargie du cinéma aura donc consisté à défaire une situation historique concrète du cinéma pour faire droit à un mouvement des images évalué par-delà les territoires de l'art. Ce geste intensément dialectique a l'avantage de faire sentir que l'histoire du cinéma doit s'écrire deux fois. Une première fois comme histoire singulière d'une expérience esthétique nommée cinéma et, une deuxième fois, comme histoire régulière d'une pensée du mouvement des images qui méritait bien le nom de *cinéma*.

En obligeant de distinguer entre une histoire élargie du cinéma et une histoire du cinéma élargi, un tel projet consigne la possibilité de penser le cinéma à la fois comme une force de transformation contemporaine de l'art et comme une image variable de la pensée capable de reprendre l'histoire des images et de l'art. Ainsi, a-t-il fallu défaire le dispositif cinématographique, pour pouvoir en considérer les possibilités et les effets, pour en relancer la recherche sur d'autres régimes d'images, voire même sur des régimes d'œuvres non iconiques. Mais il a surtout été nécessaire d'empêcher que la notion de cinéma ne se fixe sur un quelconque dispositif, et qu'avec lui le mouvement ne devienne l'égal seulement de l'image-mouvement. Le mouvement ne passe au cinéma que sous la condition d'une mutation d'image. Mutation qui dit ceci: le mouvement est désormais autre chose que le motif ou l'expression d'une image, autre chose que la fonction plus ou moins rapide d'une durée, autre chose enfin que le schéma dynamique d'une figuration. Autrement dit, autre chose que de la peinture ou de la photographie. Autre chose encore que ce qui se renouvelle de la photographie au contact du cinéma. Ainsi rencontre-t-on du mouvement dans les formes paradoxales de l'immobile chez Thierry Kuntzel ou montage dans les séquestres cinématographiques des photographies de Jeff Wall.

Mais le mouvement au cinéma ne commence pas avec des trains ou des automobiles lancés à toute allure, parce qu'il est d'abord le mouvement d'une Idée, d'un Affect ou d'une Perception. C'est qu'il est inséparable d'un mouvement nouveau, celui qui empêche que chaque plan ne s'achève ou ne se replie sur lui-même. Non seulement il devient possible de passer d'un plan à un autre, pour que se poursuive la relation d'un mouvement ou, à l'inverse, pour que se constitue le mouvement d'une relation signifiante, mais le montage permet que ne soit pas perdu le lien qui passe entre le plan et le film. Et c'est ce double passage, par lequel un plan communique avec d'autres plans et avec le film tout entier, qui prend le nom de mouvement au cinéma. Le mouvement est donc la chose la plus concrète et la plus abstraite du film, celle-là même à partir de laquelle l'image existe désormais sous de nouveaux rapports. À la fois sa clause physique et sa forme spirituelle. Et ce mouvement là est sans préhistoire. Il est une figure nouvelle dans l'ordre du monde et de la pensée. Le mouvement c'était donc cela: des variations concrètes sur une ligne abstraite, ligne étant ici le nom très général que l'on se donne pour caractériser la dynamique d'un ensemble de composantes et de fonctions, de formes et de forces propres à un plan d'expression ou de contenu du film.

Cette réserve voudrait dire ceci: *Le Mouvement des images* est certainement une belle et très

juste expression qui vient délier le mouvement de l'image-mouvement pour le rendre à la pluralité de ses significations esthétiques et historiques. Mais ce n'est certainement pas celle qu'aurait choisie Hollis Frampton. On peut être sûr qu'il lui aurait préféré l'expression *Les Mouvements de l'image*, à la fois plus proche de l'idée de film infini à laquelle tenait Frampton et sans doute mieux placée pour décrire la singularité de toutes les figures d'une histoire du cinéma élargi, c'est-à-dire pour suivre les devenirs non cinématographiques du film en même temps que de délivrer les devenirs cinématographiques de l'art contemporain. Ce renversement n'apporte pas de contradiction. Il ne s'agit pas d'opposer ou de préférer une hypothèse ou une autre. Mais de comprendre que si Michaud part du mouvement, Frampton, lui, commence avec l'image, c'est-à-dire avec le cinéma. Nécessairement cela conduit à deux propositions différentes, mais qu'il réfléchit ensemble. Voilà qui engage par ailleurs à généraliser le pluriel, à parler d'images et de mouvements, l'effort de différenciation n'étant pas moins efficace sur l'un comme sur l'autre. Nous retrouvons donc le projet d'Hollis Frampton souhaitant un art du film ouvert à tous les agencements possibles, un art des agencements-films dont le cinéma n'a pas seulement été la figure pionnière, mais encore la figure d'exposition de toutes les autres. Le cinéma d'exposition pourrait bien alors n'être plus seulement limité aux conditions ou aux manières de ses visibilités nouvelles, pour désigner, tout aussi bien, les lisibilités historiques qui se décident avec lui. C'est que le cinématographique, son expression contemporaine, n'existe plus que dans cette manière excentrique de modifier et d'agencer des matières et des formes qui a le cinéma comme image de la pensée. Les œuvres du cinéma élargi ne sont donc plus dans un rapport d'imitation ou de transformation du dispositif cinématographique. Il ne s'agit plus de dire que la création contemporaine se fait en s'appuyant sur des modes, des formes ou des objets de la pratique cinématographique. Ici la projection, là le mouvement, ou le support de celluloïd, la salle obscure, etc... Mais de comprendre que le cinéma a créé un horizon de la pensée qui distingue les opérations de l'art comme cinématographiques. Nous sommes ainsi avec le cinéma devant un phénomène inédit en même temps que très général et très ancien. D'un côté le cinéma disparaît dans les arts visuels contemporains: les composantes du cinéma ont subi de telles transformations qu'elles ne sont plus capables de la moindre opération concrète ni même de faire l'objet d'une reconnaissance. Mais d'un autre côté, le cinéma réapparaît comme image de la pensée. Ni visible, ni fonctionnel le cinéma n'en est pas moins présent au titre des possibilités de pensée qu'il a libérées.

Mais dans tous les cas le cinéma a été le point de réfraction d'une double réalité esthétique et historique, qu'il se soit agi de dépouiller le cinéma de ses *effets*<sup>20</sup> – le mouvement par exemple – pour mieux traduire une réalité esthétique supérieure. Qu'il ait été question de poser le cinéma au principe des *effets* produits sur les arts dits contemporains – le cinéma est la cause dérivée du cinématographique selon Jeff Wall. Ou, enfin, que le cinéma ait inspiré des gestes cinématographiques dont on consignera les *effets* comme autant de manières d'en rejouer la perte, la disparition ou la résurrection – les installations de Bill Viola, par exemple. *Mouvement des images* (Ph.-A. Michaud), *art du film* (H. Frampton) ou *cinéma d'exposition* (J.-C. Royoux), malgré leurs perspectives divergentes, partagent néanmoins deux tendances qui en contiennent les différences. L'une témoigne d'une dissipation du cinéma dans des formes qui lui sont de plus en plus étrangères: le cinéma est voué à une involution bien plus qu'à une évolution. La seconde consiste à faire du cinéma historique une nouvelle raison des images et de l'art. Ce que la seconde inévitablement restaure de la première tient en ceci que le cinéma n'appartient plus au domaine de l'art, parce qu'il appartient désormais à celui de la pensée.



- 1 Hollis Frampton, *Pour une métahistoire du film: notes et hypothèses à partir d'un lieu commun*, dans *L'Écliptique du savoir*, Centre Georges Pompidou, Paris 1999, p. 109.
- 2 *Idem*, p. 104.
- 3 Sur ce point voir Jacques Rancière, *Une fable contrariée*, dans Id., *La Fable cinématographique*, Seuil, Paris 2001.
- 4 Hollis Frampton, *Pour une métahistoire du film: notes et hypothèses à partir d'un lieu commun*, cit., p. 107.
- 5 Philippe-Alain Michaud, *Le Mouvement des images*, dans Id. (sous la direction de), *Le Mouvement des images*, Centre Georges Pompidou, Paris 2006, p. 28.
- 6 Hollis Frampton, *Pour une métahistoire du film: notes et hypothèses à partir d'un lieu commun*, cit., p. 108.
- 7 *Idem*, p. 109.
- 8 *Ibidem*.
- 9 *Ibidem*.
- 10 Jacques Rancière, *Une fable sans morale: Godard, le cinéma, les histoires*, dans Id., *La Fable cinématographique*, cit., p. 229.
- 11 Hollis Frampton, *Pour une métahistoire du film: notes et hypothèses à partir d'un lieu commun*, cit., p. 111.
- 12 *Ibidem*.
- 13 *Idem*, p. 110.
- 14 *Ibidem*.
- 15 Luc Vancheri, *Du contemporain cinématographique*, Congrès Afecav, septembre 2006, *Penser la création audiovisuelle*, PUP, Aix-en-Provence, à paraître 2008.
- 16 Sur cette notion et son application à l'esthétique du film, je me permets de renvoyer à Luc Vancheri, *Film, Forme, Théorie*, L'Harmattan, Paris 2002.
- 17 Jean-Christophe Royoux, "Cinéma d'exposition: l'espace de la durée", dans *Art Press*, n° 262, 2000, p. 37.
- 18 *Idem*, p. 40.
- 19 *Idem*, p. 38.
- 20 Philippe Dubois (sous la direction de), *L'Effet-film, matières et formes du cinéma en photographie*, Galerie Le Réverbère II, Lyon 1999.