

Dans l'art contemporain, la référence au cinéma s'est imposée quand l'image participe à une multiplicité – série, séquence, constellation, installation, et n'est plus dissociable de cet agencement lui-même. Jusque-là le cinéma avait été le seul médium capable de proposer une conception générale des relations entre les images. Si l'on met entre parenthèse la question du référent : acteurs, personnages, types, récits -- comme c'est encore le cas avec les *stillframe* de Cindy Sherman, la relation au cinéma dans les arts plastiques est née de façon oblique, en tant que modèle d'intelligibilité de toutes les relations possibles entre les images. *Cinéma Modèle*, comme l'avait très bien compris Marcel Broodthaers. Le montage était la grande invention. C'est cette logique qui me conduit au début des années 1990 à formuler l'hypothèse de la naissance d'un *cinéma d'exposition*. *Cinéma*, pour désigner tous les effets de ressemblance avec les multiples modalités d'articulation du divers générées par cette machine de vision dont nous célébrions, en 1995, le centenaire. Mais *d'exposition*, pour signaler aussitôt une contradiction avec ce qu'était supposée caractériser *ad litteram* l'essence même du cinéma : la mise en mouvement de l'image. Dès lors les arguments développés par Jean-Louis Baudry, mettant en évidence que l'*expérience* cinématographique est indissociable d'un *dispositif* de vision qui décrit les coordonnées d'un espace architectural précis en dehors duquel elle ne saurait, à proprement parler, avoir *lieu*, sont apparus particulièrement fructueux et éclairants. Par-delà la question du montage, l'insistance sur les opérations propres au dispositif ouvrait un nouveau champ d'investigation tout à fait synchrone avec la multiplication des formes d'agencement qui se répandaient dans l'art. Par rapport au terme d'*installation* qui commençait à s'institutionnaliser pour désigner toutes formes d'art spatialisées, il s'agissait de proposer une expression moins générique, plus consciente des nouvelles modalités du récit engagées par ces nouveaux dispositifs, tout en se donnant un vis-à-vis, une filiation par rapport à laquelle se situer, fut elle violemment détournée. C'était le moment où certains parmi ses critiques les plus perspicaces parlaient avec insistance de la mort du cinéma et où naissait, avec *Histoire(s) du cinéma (et de la télévision)* de Jean-Luc Godard¹, le premier regard cinématographique rétrospectif d'importance sur l'histoire du cinéma, comme s'il s'agissait bien d'une histoire finie dont la forme, fragmentée, étoilée, spatialisée rendait compte en quelque sorte par elle-même. L'oxymore « cinéma d'exposition » avait ainsi un double objectif. D'une part, indiquer l'importance d'une relation maintenue à l'histoire et à la théorie du cinéma. D'autre part insister sur les opérations de renversement de la continuité temporelle à l'œuvre dans la plupart de ces dispositifs, et plus largement de mise en crise de la reconstitution illusionniste du « mouvement de la vie » en tant que *terminus ad quaem* obligatoire et autosuffisant de toute représentation. En dehors de l'actualité artistique la plus brûlante, les actualisations de ce nouveau médium couvrent un champ très vaste : depuis les incroyables multi - projections de Ray et Charles Eames jusqu'aux extraordinaires environnements multi-médias conçus en 1966 dans le cadre des *9 Evenings* à l'Armory Show de New-York ou bien les inventions déterminantes d'un Marcel Broodthaers radicalisant par d'autres moyens l'inspiration mallarméenne du célèbre poème « Un Coup de dé jamais n'abolira le hasard ». Toutes ces nouvelles expériences de la spatialité forment se faisant les rudiments d'une véritable

¹ Les épisodes 1A et 1B ont été diffusés la première fois sur Canal+ en 1989. Ils furent complétés en 1995, année du centenaire, par les épisodes 3A et 4B, montrés au festival de Locarno où j'ai découvert l'importance de l'œuvre pour la première fois.

théorie de l'exposition. Dans le texte qui va suivre, je vais revenir sur quelques-uns des traits qui caractérisent cette perspective post-cinématographique dans l'art d'aujourd'hui, à partir de l'analyse de trois exemples, *Shadow Puppet and Instructed Mime* de Bruce Nauman (1990), « *Days* » de Mélik Ohanian (2011) et les « Pièces à vivre » de Patrick Pion et Paule Combey commencées à partir de 2005.

Des espaces de subjectivation :

L'originalité de la position de Jean-Louis Baudry fut d'interroger le cinéma non pas à partir des films mais à partir de ce qu'il nomma leur « base instrumentale », autrement dit les données techniques dont ils dépendent. Baudry aura dû s'y reprendre à deux fois. Dans un premier texte de 1970, il transpose le concept althusserien d'« appareil de base » dans le contexte de la théorie du cinéma pour désigner « le complexe caméra -- projecteur (restitution de la lumière) – écran ». Pour lui, c'est avant tout au niveau de cet « appareillage » que le cinéma fonctionne comme un langage, car c'est par l'entremise de la projection que se révèle la spécificité du cinéma, soit la disparition de l'image au profit du mouvement et de la « continuité formelle et narrative »². En mettant l'accent sur le cinéma plutôt que sur les films, l'auteur redécouvre « l'expérience de la machine », l'enregistrement du mouvement et sa projection grandeur réelle qui fut, comme le montre la première affiche de Louis Lumière annonçant « Le Cinématographe », la première véritable attraction pour le public à son origine. A ce moment -là l'appareil seul constitue l'attraction. Les séquences projetées sont interchangeable. Comme on aura l'occasion d'y revenir à propos du travail de Pion-Combey notamment, ce phénomène se retrouve dans bon nombre de formes de cinéma d'exposition. Ce qui compte souvent désormais, ce n'est plus le sens unique d'une proposition assemblée mais les hasards qui naissent du désordre des assemblages, de leur désorganisation apparente. Le montage n'est plus « mon beau souci », mais au contraire seul compte désormais, la réduction des éléments du film à leur dimension élémentaire et interchangeable. Et si finalement un texte résonne au travers de phrases visuelles aussitôt émises aussitôt effacées, ce n'est plus à la manière du patient développement d'un sens mais comme des révélations qui résonnent dans l'intimité d'une pensée, sans début, ni fin.

Jusque-là, le terme de dispositif n'a pas encore fait son apparition dans le texte de Baudry. Il n'apparaît que lorsqu'il est question de la salle de cinéma avec « son écran bordé de noir, pareil à une lettre de deuil ». Comme il le rappelle dans son second texte de 1975³, le concept d'« appareil de base » est beaucoup plus large que la description de ce qui va devenir la première description systématique du « dispositif cinématographique » qui se focalise plus précisément sur la situation de projection incluant l'individu - sujet à qui elle s'adresse. Le dispositif cinématographique, c'est la révélation d'une spatialité sous-jacente au cinéma que l'on oublie la plupart du temps de prendre en compte mais *qui fait voir* d'une certaine façon.

² Jean-Louis Baudry, « Effets idéologiques de l'appareil de base », *Cinétique*, 7-8, 1970, repris dans Jean-Louis Baudry, *L'Effet cinéma*, Editions Albatros, Paris, pp. 19 - 22.

³ Jean-Louis Baudry, « Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité », *Communications*, 23, 1975, note 1.

Arrêtons-nous un moment sur les origines de ce concept. Le réalisateur Pierre Schaeffer est l'un des premiers à en faire usage. Il l'utilise pour désigner un ensemble de règles de fonctionnement propre à certains « produit médiatiques », comme par exemples certaines réalisations radiophoniques puis télévisuelles de son propre service à l'ORTF. Le concept de dispositif lui sert notamment à désigner des émissions réalisées dans les conditions du direct qui « peu[ven]t être comparé[es] au piège tendu par l'animal humain pour sa capture en vue d'observation ⁴ ». Le « dispositif » nomme alors les conditions particulières d'une mise en scène susceptible de déclencher une parole dont l'objectif est « la mise à jour d'une vérité humaine ».

Mais c'est bien sûr dans le contexte de la philosophie foucauldienne que le mot prendra toute son ampleur. Michel Foucault se refuse cependant à en faire un concept stabilisé avec un sens définitivement circonscrit. Foucault donnera au concept sa plus grande extension dans un entretien assez tardif par en 1977. « Ce que j'essaye de repérer sous ce nom, dira t'il, c'est [...] un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements d'architectures, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propos philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit aussi bien que du non dit (...). Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments⁵. » Le dispositif est un lieu défini comme un réseau, un *milieu*⁶. Le concept apparaît pour la première fois dans le cours que le philosophe consacre à la fin de 1973 et au début de 1974 au « Pouvoir psychiatrique »⁷. Il désigne alors un réseau d'éléments hétérogènes par où se construit *le pouvoir*. Cette association intrinsèque des concepts de dispositif et de pouvoir est essentielle. En 1970, Louis Althusser avait forgé le concept influent d'« appareil idéologique d'Etat », concept dont on vient de rappeler l'influence dans le premier texte de Jean-Louis Baudry. Dans la pensée de Foucault, le concept de dispositif vient remplacer et préciser le concept flottant « d'appareil idéologique ⁸ ». Il correspond à ce que, à partir du « schéma panoptique » de Jeremy Bentham dans *Surveiller et punir*; Gilles Deleuze nommera « l'émergence du visible » dans l'œuvre du philosophe⁹. C'est également à partir de la recension de ce livre que Deleuze forgera son concept d'*agencement* qui apparaît comme le dérivé deleuzien du concept de dispositif¹⁰. Pour Deleuze, un dispositif doit se comprendre avant tout comme une configuration d'espace (prison, atelier, hôpital, salle de classe, etc.) qui se cartographie. C'est un contenant concret qui peut fonctionner à toutes les échelles et que l'on peut décrire matériellement. Mais c'est

Pierre Schaeffer *Machines à communiquer*, Tome II, *Pouvoir et communication*, Paris, Le Seuil, 1971, p. 158

⁵ Michel Foucault, «Entrevue. Le jeu de Michel Foucault» (1977), repris dans *Dits et écrits*, T. II., Paris, 1994, Gallimard, pp. 298-329.

⁶ Simon Lemoine, *Le sujet dans les dispositifs de pouvoir*, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 30.

⁷ *Le Pouvoir psychiatrique*, cours au Collège de France de l'année 1973-74, Le Seuil, 2003, p.58.

⁸ Michel Foucault, «Entrevue. Le jeu de Michel Foucault» (1977), op.cit. p.299.

⁹ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, avec Gilles Deleuze, Paris, Flammarion, 1977, p. 84

¹⁰ Gilles Deleuze «Écrivain non : un nouveau cartographe», *Critique* n°343, décembre 1975.

aussi une action qui produit des effets. Un dispositif se détermine toujours en tant qu'objet par rapport à un sujet qu'il façonne. Il n'est pas dissociable de ces effets de production de subjectivité. Pour tout sujet qui s'y trouve impliqué, le dispositif fonctionne comme une force d'assujettissement, « un agencement corsetant » qui implique toute « une microphysique du pouvoir invisible », qui tend à « faire faire » au sujet, « en fonction de fins attendues qui ne sont pas directement les siennes : discipline, aptitude à être employable, niveau de productivité par exemple »¹¹. Selon la formule de Deleuze, « nous appartenons à des dispositifs et agissons en eux¹² ». Une théorie du dispositif est toujours déjà une théorie du sujet. Plus encore, « le dispositif ne fait pas seulement agir des sujets selon ce qu'il attend d'eux, il est plus fondamentalement ce qui permet leur apparition ¹³ ». Il est le lieu qui les porte et les produit¹⁴. L'assujettissement au(x) dispositif(s) est indissociable de la production de subjectivité elle-même.

A chaque type de dispositif correspond une forme de normativité qui lui est attachée. L'architecture des institutions disciplinaires dont le projet social vise à une formation spécifique des sujets constitue l'archétype du dispositif foucauldien. Mais en fait c'est chaque dispositif qui suppose, selon l'expression du sociologue Erwin Goffman, un « sujet requis » qui me dit en tant que sujet qui et comment je dois être¹⁵. Autrement dit les dispositifs sont avant tout des techniques de configuration des sujets. Ils sont à chaque fois l'occasion de modes de *subjectivation* particuliers, des machines « à faire voir et à faire parler », ou des « corsets orthopédiques » fabriqués par des hommes et qui me fabriquent¹⁶. L'un des apports fondamentaux de la philosophie foucauldienne et d'un certain nombre de philosophes et sociologues contemporains à sa suite, est de nous avoir fait comprendre, en quoi chaque sujet singulier est, toujours déjà sujet *de* dispositifs, et plus encore en quoi tout processus de subjectivation implique l'inscription d'un *pas-encore-sujet* au sein de dispositifs. Pour le dire d'une autre manière, un dispositif n'est pas seulement un contenant que l'on peut cartographier, c'est un espace agissant, une manufacture d'individus - sujets.

Le dispositif cinématographique et la relation à l'inconscient :

Dans un texte où il s'interroge sur les relations entre psychanalyse et photographie, Thierry de Duve dans l'un de ses tout premiers textes remarquait que Freud s'était beaucoup référé, pour représenter ce qu'il appelle « l'appareil psychique », à des modèles technologiques dont

¹¹ Je renvoie pour l'ensemble des citations qui suivent à l'excellent développement herméneutique proposé par Simon Lemoine dans son livre issu de sa thèse sur les dispositifs de pouvoir foucauldien. Simon Lemoine, op.cit pp.18, 82, 84, 96.

¹² Gilles Deleuze *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* p.190.

¹³ Simon Lemoine, op.cit. p.16

¹⁴ ibid. p.301

¹⁵ Ibid, p.151

¹⁶ Simon Lemoine, op.cit., pp. 18, 31, 138

l'invention de la photographie constituerait la matrice¹⁷. L'hypothèse développée par les auteurs du n°23 de la revue *Communications*, première compilation tout entière consacrée aux relations entre psychanalyse et cinéma¹⁸ renverse la métaphore. C'est le cinéma lui-même, en tant que dispositif technologique et spatial, dont le fonctionnement spécifique est révélé grâce à l'analogie avec l'appareil psychique. La théorie critique des dispositifs rencontre ainsi la critique psychanalytique du dispositif cinématographique. Pour cette dernière, en effet, en tant qu'« appareil à simulation », « le cinéma est d'abord dirigé vers le sujet ¹⁹». L'hypothèse fondamentale de Baudry est ainsi de mesurer la parenté du dispositif cinématographique avec la construction métapsychologique du sujet en tant qu'appareil²⁰.

Selon deux angles d'entrées différents, l'un en mettant en avant le concept d'imaginaire, l'autre en insistant sur les caractéristiques du dispositif, Christian Metz et Jean-Louis Baudry explorent la relation entre psychanalyse et cinéma à partir du postulat général de la parenté entre l'état filmique et l'état onirique. Christian Metz remarque tout d'abord que les supports photographique et phonographique, supports matériels de la production des *fiction*s cinématographiques, autrement nommé le « signifiant » des films -- sont tournés vers « l'imaginaire ». Davantage que dans les autres arts en effet, toute image de cinéma est image enregistrée d'une réalité absente qui plonge le spectateur dans ce qu'il nomme « le rêve cinématographique ». En ce premier sens, déjà, le cinéma fonctionne comme une instance semi – onirique qui reproduit par d'autres moyens, « le dispositif de l'appareil psychique durant le sommeil²¹». Pour Jean-Louis Baudry, cette analogie est renforcée, non seulement par le fait que selon Freud le rêve est une projection²², mais par la découverte récente par la psychanalyse de l'existence dans le psychisme d'un véritable « écran du rêve » (le Dream-screen) à l'origine de la scène primitive du rêve, une surface [comparable à un écran] sur laquelle un rêve apparaît projeté²³. L'obscurité, l'immobilisation, l'inhibition motrice, la contrainte choisie, créés une analogie entre la séance cinématographique et le stade de la régression infantile, ce stade primitif ou réalité et *plus que réalité* ou « impression de réalité » ne font plus qu'un. Pour Baudry, dans le dispositif du cinéma classique, c'est essentiellement « la privation de la perception haptique et de la motricité qui rapproche le cinéma

¹⁷ Thierry de Duve « Pose et instantané, ou le paradoxe photographique », (1974-1986), in *Essais datés*, (1974 – 1986), Editions de la différence, Paris, 1987, p..29

¹⁸ *Communications*, n°23, Le Seuil, Paris, 1975. Les éditeurs nous apprennent qu'en 1970, déjà, devait paraître une nouvelle revue spécialement dédiée à cette interrelation mais elle sera sans suite après un premier numéro.

¹⁹ *ibid.*

²⁰ J-L Baudry, « Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité », *Communications*, n°23, Le Seuil, Paris, 1975, p.68

²¹ *ibid* p.71

²²*ibid*, p.66

²³ *ibid*, pp.66-67

institutionnel du rêve ²⁴». Or, par la projection de « figures », lapsus, fantasmes qui fond surface venues des profondeurs, le rêve est le seul moyen par lequel *l'inconscient* peut être approché intuitivement. En effet, « l'inconscient ne pense pas, ne discours pas, il se figure en image »²⁵. Cette parenté de l'image avec l'inconscient rappelle Baudry se retrouve notamment dans « *Le moi et le ça* » où Freud constate que la pensée visuelle se rapproche davantage des processus inconscients que de la pensée verbale et est plus ancienne que celle-ci (...) ²⁶ ». A travers l'analogie avec le rêve, c'est donc en premier lieu *le sujet de l'inconscient* que révélerait le dispositif²⁷. En définitive, le dispositif d'ensemble du cinéma rappellerait, mimerait, une forme de satisfaction archaïque structurant tout désir. Il *en reproduirait la scène*²⁸ comme une sorte d'appareil psychique de substitution. Si on synthétise, on pourrait donc dire du dispositif cinématographique qu'il constitue une représentation de la scène de l'inconscient -- nostalgie d'accomplissement du désir²⁹ -- où le sujet se tient³⁰.

Le concept d'imaginaire de Christian Metz doit être également entendu dans un sens plus fondamental. C'est à travers le rapport du spectateur de cinéma à l'écran vu sous l'angle d'une *identification spéculaire* que les implications psychanalytiques du concept prennent tout leur sens. Le concept d'imaginaire complète l'approche baudryenne centrée sur l'immaturation motrice, en portant une attention plus particulière sur la fonction miroir de l'écran et son efficace dans la construction spéculaire des subjectivités. La question de l'écran – miroir nous renvoie à la théorie lacanienne de « la formation du moi par identification avec un fantôme, une image », au « leurre fondamental du moi », dont le refoulement originaire est constitutif du « noyau initial de l'inconscient »³¹. Comme le décrit Michel Foucault dans son texte célèbre sur les hétérotopies dont le miroir peut être considéré comme le paradigme, « le miroir rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, (...) et absolument irréaliste, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas ³² ». Tout comme le miroir rassemble dans une sorte d'intégration imaginaire du moi le corps morcelé de la vision enfantine, l'écran - miroir est le lieu imaginaire d'une identification inconsciente pour le moi

²⁴ Jean-Pierre Sirois-Trahan « Dispositif(s) et réception », in CNÉMAS n° spécial « Dispositif(s) du cinéma (des premiers temps), Université de Montréal, automne 2003, p.169

²⁵ Christian Metz « Le film de fiction et son spectateur (Etude métapsychologique) », deuxième article de l'auteur de ce n° de Communication consacré à Psychanalyse et cinéma, p.124.

²⁶ J-L Baudry, « Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité », *ibid*, p.65, note 1

²⁷ *Ibid*, p. 68

²⁸ *ibid*, p.68

²⁹ *ibid*, p.70

³⁰ *ibid*, p.72

³¹ Christian Metz, « Le signifiant imaginaire », *Communications*, n°23, Le Seuil, Paris, 1975, p. 5

³² Michel Foucault, « Des espaces autres », (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), repris dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, pp. 46-49.

qui se projette. Le dispositif spatial du cinéma selon Baudry, une « machinerie mentale » intériorisée³³ selon Metz, constitue un premier point d'accroche pour la fabrication du sujet. Mais à l'intérieur de ce dispositif, insiste Metz, la fonction miroir de l'écran révélée dans le cinéma classique par l'identification du spectateur avec les personnages qui s'y projettent en est le principal vecteur.

Le cinéma institutionnel va toujours de pair avec la création de personnages. L'image du film est toujours conduite par lui. Il est à la fois porteur et producteur du récit filmique, alliant figure et langage. Par des gestes, mimiques ou postures, il donne forme corporelle à l'image. A chaque nouvelle époque du cinéma, Deleuze dans *L'image-temps* nous a rendu sensible à l'identification de nouvelles fonctions pour les personnages. Dans le cinéma institutionnel de la première période, le spectateur délègue la réactivité physique de son propre corps à l'acteur. Après guerre, avec les cinémas Néo-réaliste et de la Nouvelle Vague, le personnage devient à son tour une sorte de spectateur livré à une vision. Les dispositifs post-cinématographiques constituent un nouveau point de rupture dans la relation au personnage. L'ancien acteur se trouve scindé en deux entités distinctes, comme si on avait dissocié la motricité (le schème de l'action) et la représentation. Très souvent le personnage n'est plus le porteur de l'action. Le spectateur récupère la fonction sensori-motrice qu'il avait déléguée à l'acteur. Le regain de motricité du spectateur est une caractéristique intrinsèque des nouveaux dispositifs. C'est grâce à lui que les pièces du puzzle peuvent dorénavant être assemblées. De l'autre côté de l'écran, il ne reste que de simples figures. Cette refente du personnage en deux entités distinctes crée l'intervalle d'un nouveau jeu, d'une nouvelle scène qui génère des formes de subjectivation très différentes. On pourrait ainsi faire un inventaire, non pas des personnages mais de leur tenant lieu dans toutes les formes de cinéma d'exposition. Dans les trois exemples que je vais analyser, la forme - personnage est contrariée, remplacée par trois autres types de figures. Chez Bruce Nauman, les clowns mis en scène sont moins que des acteurs : des acteurs régressifs, des parodies d'acteurs qui ont perdu la maîtrise de leur action. Dans « DAYS » de Mélik Ohanian, nous avons à faire à des ouvriers réels absorbés dans leur tâches quotidiennes, à mille lieux des jeux de l'acteur et du personnage. Des gens ordinaires, des autres nous-mêmes qui les regardons. C'est le cinéma-vérité. Quant aux séquences vidéo de Pion-Combey, les personnages extraits de l'histoire du cinéma rendent présentes des « forces » émotionnelles sous-jacentes à l'image sous la forme d'affects. Des forces qui prennent l'allure d'un rêve ou plus sûrement, d'un cauchemar. Cette crise du personnage ou ces redéfinitions, constitue plus globalement une crise du récit qui en formule également de nouvelles modalités.

Du rêve immémorial aux dispositifs pluriels :

A travers le mythe platonicien de la Caverne et la topique freudienne, Jean Louis Baudry renvoie le cinéma à un dispositif dont l'existence archaïque fut toujours déjà présent dans l'histoire de la culture européenne. L'analogie fondamentale du cinéma avec le phénomène du rêve -- « l'impression de réalité », le convainc que l'invention du cinéma n'est rien d'autre que l'accomplissement d'un désir immémorial inhérent à la structuration du psychisme. Il n'y aurait donc pas d'invention inaugurale du cinéma³⁴. Comme l'a cependant montré l'histoire

³³ Christian Metz, *op.cit*, p.6

³⁴J-L Baudry, « Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité », *op.cit*, p.63

du cinéma des premiers temps, si cette matrice qui vient de loin s'est imposée, elle n'est cependant pas la seule. D'autres ont existé et parfois lui ont résisté. « Le cinéma des débuts (...) présente une concurrence de plusieurs dispositifs, produits de pratiques culturelles antérieures (magie, féerie, vaudeville, panoramas, spectacles forains, etc)³⁵». Le cinéaste allemand Werner Nekes³⁶ a également admirablement montré combien la liste de ces antécédents est presque indéfinie. La dés-historicisation radicale du cinéma en tant que dispositif opérée par Baudry ne tardera pas à être remise en cause par les études d'histoire du cinéma des premiers temps. Gunning et Gaudreault³⁷ montreront ainsi que « le cinéma des attractions » s'oppose quasiment terme à terme au cinéma « classique », avec des spectateurs pouvant faire des allées et venues au milieu d'une séance commentée par un bonimenteur, dans une salle bruyante et parfois éclairée. Est-ce un hasard si le début de cette historicisation du dispositif du cinéma classique et la redécouverte de la pluralité des dispositifs coïncide, au tout début des années 1990, avec l'émergence d'un véritable cinéma d'exposition dans le champ de l'art contemporain ?

A l'inverse du processus d'identification du spectateur au personnage induit par le cinéma classique, l'expérience de ces nouveaux dispositifs en rend au contraire l'hypothèse complètement impossible.

Si la représentation de la motricité des gestes est la raison d'être du cinéma, on n'a pas forcément encore pris la mesure de ce que peuvent être les raisons d'un cinéma radicalement contrarié, sans mouvements vectorisés, ou le rapport entre mobilité et immobilité s'inverse au profit de la mobilité des spectateurs. Cette révolution du regard, au sens propre, ne peut s'inscrire dans le même courant d'attention aux images que celui auquel nous avait familiarisé jusque-là le cinéma. Il faut se résoudre à accepter l'existence au moins d'un autre espace de représentation, ayant d'autres règles, d'autres objectifs et une autre histoire. C'est aux prémisses de la découverte ou de la redécouverte de cet espace auquel nous avons assisté au début des années 1990. Bon nombre d'entre eux se caractérisent par la recherche d'une confrontation avec le spectateur générant une désorientation radicale. Tout se passe comme si, par cet antagonisme assumé, se jouait pour le sujet la possibilité d'interroger ses propres processus d'identification inconscients. C'est à travers ce qui s'apparente à une sorte d'immense machine de production de *stress* que Patrick Pion et Paule Combey, on le verra, en assumant l'analogie entre l'expérience de leurs dispositifs audio-visuels et celle de la cure, peuvent les concevoir comme de véritable *catharsis*.

³⁵ Jean-Pierre Sirois-Trahan, *op.cit*, pp.161-162

³⁶ Voir aussi la magnifique série de films de Werner Nekes publiés en DVD en 2004, *Media Magica*. Jean-Christophe Royoux « Was ist Kino ? Vom bewegten Bild zum multiplen Bild : Eine Lektüre des Media Magica-Zyklus von Werner Nekes » in *Blickmaschinen oder wie Bilder entstehen. Die zeitgenössische, Kunst schaut auf die sammlung Werner Nekes*, 2008, DuMont Buchverlag, Köln.

³⁷ André Gaudreault et Tom Gunning, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ? », in Jacques Aumont, André Gaudreault et Jacques Marie (dir.), *L'histoire du cinéma. Nouvelles approches*. Publications de la Sorbonne, 1989, pp.49-63.

Dans l'œuvre de Nauman, l'expérience de ce stress a pris des formes variées, pouvant aller jusqu'à la production d'expériences de privation sensorielle. La série de dispositifs tels que *Shadow Puppet and Instructed Mime* à la fin des années 1980, réinvente ce type de préoccupations, en rendant moins abstraites les expériences menées dans le cadre des environnements plus sculpturaux des années 1970. D'une autre manière, les designers Ray et Charles Eames ont, dès la fin des années 1950, théorisés l'idée de dispositifs de multi-projections fondés sur une accélération démesurée du rythme de défilement de l'image que certains cinéastes expérimentaux au début des années 1960 comme Stan Brakhage ont également, largement exploités. Chez les Eames, cette fascination pour le *fast cutting*, la production d'une information sensorielle littéralement surchargée et sur-abondante, interdisant tout discours linéaire, fait, par-delà le modèle cinématographique, l'apologie de l'analogie entre la façon dont le cerveau humain multiplie les connexions, capte en fragments et aperçus l'infinité des images qu'il reçoit, et les toutes nouvelles machines de production de l'information³⁸.

L'invention d'un nouveau médium : une autre politique de l'art

Commence ainsi à s'esquisser le cheminement critique que la référence au cinéma aura permis de tracer jusqu'à se détacher presque totalement de toute analogie avec « l'effet cinéma ».

Nous commençons à pouvoir entrevoir la double dimension d'invention technique et d'enjeu politique que le cinéma d'exposition inaugure en tant que cinéma sans appareillage ou aux appareillages multiples. Retenant la leçon de Benjamin dans « L'auteur comme producteur », la mise en relation entre technique et politique nous enjoint à reconnaître la pertinence de toute véritable invention technique au regard des effets concrets qui en sont attendus, sinon, directement du côté de la transformation de la société dans laquelle elle se produit, du moins du côté des individus qui en sont les acteurs et donc potentiellement aussi, les transformateurs. Elle nous commande de nous demander : s'il y a invention, qu'elle est sa politique ? Le concept de dispositif permet de mettre à jour l'articulation intrinsèque d'une dimension technique ou machinique, matérielle et fonctionnelle et d'une dimension politique au sein des nouveaux langages d'images dont il est ici question. Cette dimension renvoie, non plus seulement à la transformation des formes d'assujettissements à l'œuvre dans le rapport au dispositif cinématographique classique, mais à la construction d'un cadre expérimental à l'intérieur duquel s'instaure la possibilité d'une réflexion concrète sur les formes de mise en activité de l'individu comme sujet. Ce qui se joue dans le rapport à tout dispositif, c'est la construction d'une situation d'énonciation. Une situation telle que je suis incité à me parler à travers elle selon des modalités qui sont choisies pour moi. En changeant la situation d'énonciation, en introduisant du jeu dans l'énonciation contrainte de ce « je », on change à chaque fois le type de sujet auquel elle donne lieu. La théorie du cinéma nous montre comment s'opère une certaine reproduction de la structuration du sujet de l'inconscient à travers la construction d'une machine de vision singulière. Ce faisant l'insistance sur le dispositif cinématographique dessine un modèle théorique qui ouvre la voie à l'identification

³⁸ Jean-Christophe Royoux « Le cerveau-machine : les dispositifs d'images et le paradigme de l'ordinateur », in *Expositions et médias, Photographie, cinéma, télévision*, (dir. Olivier Lugon), L'Âge d'homme, Lausanne, 2012, pp.327-356.

d'autres dispositifs produisant d'autres effets, à l'identification de modèles alternatifs et critiques de processus de subjectivation. Elle rend possible la construction critique d'un nouveau regard sur tout un ensemble d'objets jusque-là orphelin de toute référence spécifique, sans modèle de lecture opératoire pour les aborder.

Dès lors, je ne suis pas d'accord avec le constat théorisé par Rosalind Krauss selon lequel la convergence triomphale de l'art et de la photographie à partir de la fin des années 1960, en mettant en crise la notion d'original et en transformant la pratique artistique en objet théorique, serait à l'origine depuis la fin des années 1980 d'un « post-médium age³⁹ » dans lequel n'existerait plus que « l'art en général ». Selon l'auteur, « l'idée de médium en tant que telle », implique que l'on se réfère à « un ensemble de conventions dérivées de (mais pas identiques avec) les conditions matérielles d'un support technique donné, conventions à partir desquelles il s'agit de développer une forme d'expressivité qui peut être à la fois prospective et mnémotique⁴⁰ ». En d'autres termes, le fait pour un artiste d'assumer l'utilisation d'un médium donné implique aussi bien la reconnaissance d'une série de contraintes propres héritées du passé de l'utilisation de cette technique que la possibilité (mais en fait, bien plutôt, la *nécessité*) d'une invention, c'est-à-dire une contribution nouvelle à un ensemble de propositions enregistrées par l'histoire et considérées en tant que telles comme acquises. Ce qu'il me semble cependant essentiel d'ajouter, c'est que si l'idée de médium ne peut être dissociée de son historicité, cela signifie aussi que sa reconnaissance ne saurait être accréditée à l'échelle du constat unique d'une expérience isolée. Elle implique une pertinence partagée et une nécessité collectivement démontrée. Autrement dit, comme c'est l'objet de l'histoire de l'art de le montrer, il arrive qu'une œuvre singulière invente une nouvelle voie qui transgresse le genre d'où elle provient. Mais cette voie ne se transforme en un véritable médium que si et seulement si, elle fait l'objet d'une appropriation collective qui en démontre le caractère heuristique et nécessaire pour toute une époque.

Or il me semble que, depuis le début des années 1990, le détour par le cinéma nous permet de reconnaître l'élaboration de véritables langages d'images dont la cohérence thématique et formelle dessine un champ commun qui va bien au-delà de ce que le terme d'installation peut avoir de vague et de générique, tout en échappant aux codes et aux conventions hérités du dispositif cinématographique. Ces nouveaux langages d'images s'inscrivent dans la continuité, tout en permettant une relecture extrêmement inventive, de tout un pan de l'art des années 1960-70 qui avait anticipé sur l'émergence de ce nouvel espace de représentation. Par-delà l'institutionnalisation de l'expérience cinématographique, tout en la traversant quelques fois de façon délibérée, la notion de cinéma d'exposition à vocation à donner une cohérence à ce champ d'objets non encore identifié en ouvrant la possibilité d'un nouveau paradigme de relations entre les images. La notion de *dispositifs d'images* en constituerait le cadre général et transhistorique. Ces dernières années, cette hypothèse semble avoir trouvée une nouvelle légitimité grâce à la redécouverte tardive de cette œuvre magique et improbable qu'est le *Mnemosyne Atlas* d'Aby Warburg. L'intérêt général qui se porte dorénavant sur la question de l'histoire et de la spécificité de l'exposition en tant que forme de représentation singulière en serait une autre confirmation.

³⁹ R. Krauss *Reinventing the medium*, Critical Inquiry, n°25, University of Chicago, Winter 1999.

⁴⁰ *ibid.* p.96

Dans la suite de ce texte, à partir de trois exemples qui entretiennent donc une relation critique tout en continuant à développer toute une série de relations de proximité avec le cinéma, je vais tenter d'ouvrir à la compréhension de la cohérence d'une perspective post cinématographique d'ensemble. En retrouvant les implications inhérentes aux dispositifs, je vais tenter de montrer comment s'exprime dans les formes de renversement du cinéma dans l'espace d'exposition, la relation aux forces de subjectivation inconscientes agissantes en leur sein. Dans ces dispositifs, l'enjeu n'est plus de faire fonctionner l'analogie entre la projection cinématographique et le fonctionnement du rêve. Il s'agit de reconstruire consciemment les caractéristiques du lieu de l'inconscient en tant que miroir sophistiqué d'un ensemble d'affects récurrents, socialement subis et partagés.

BRUCE NAUMAN : De l'injonction à l'expérience du non.

La notion de dispositif est l'outil conceptuel manquant pour faire apparaître la singularité d'une génération d'œuvres qui, à partir du début des années 1960 et à l'inverse de la théorie modernisme qui avait été jusque-là dominante, a de plus en plus délibérément fait de l'action directe sur les formes de réceptions conceptuelles et sensorielles du spectateur, sa préoccupation essentielle. A partir notamment du développement du cinéma expérimental et de la sculpture minimaliste, la construction de rapports actifs au spectateur est devenue la règle d'évaluation de la pertinence de bon nombre de démarches artistiques. L'œuvre d'art devient un dispositif qui introduit en position centrale la figure du spectateur. Bruce Nauman est l'un des artistes clés de cette nouvelle impulsion.

La série des couloirs, initiée en mai-juin 1969, dans l'exposition *Anti-Illusion : Procedures/ Materials* au Whitney Museum est à ce titre remarquable. Dans *Performance Corridor*, un dispositif constitué de deux parois de six mètres de long qui se font face à 50cm l'une de l'autre pour ne laisser que le passage d'un corps humain dans un couloir obscurci, on découvre déjà la transposition dans un environnement sculptural de deux éléments clef du dispositif cinématographique : l'effet de continuité dans un espace plongé dans la pénombre et l'idée de contrainte agissante sur le spectateur. Dans le premier dispositif vidéo de l'artiste présenté quelques mois plus tard à la Galerie Nicholas Wilder de Los Angeles en janvier-février 1970, *Video Corridor ou Corridor Installation*, l'expérience de la contrainte est accentuée par l'usage de la technologie des systèmes de surveillance vidéo en circuit - fermé. Cette fois, à l'extrémité d'un couloir de la largeur d'un corps, deux moniteurs posés l'un sur l'autre confrontent le spectateur, d'une part avec une image de lui-même vue de dos transmise par une caméra disposée au dessus du seuil de la « pièce » et, d'autre part, à une image du couloir vide comme si sa présence, sans effet, ne s'enregistrait pas. D'ailleurs il aperçoit la première image seulement en différé après s'être engagé pendant quelques mètres dans le couloir, image dont la netteté s'étirole jusqu'à la disparition à mesure qu'il se rapproche du moniteur, de sorte que, plus le spectateur se rapproche physiquement de l'écran, plus son image semble s'en éloigner.

L'analogie directe avec le dispositif cinématographique provient du fait que Nauman recrée par d'autres moyens les conditions d'une continuité temporelle de la représentation spatiale. Il engage tout d'abord le spectateur dans la réalisation d'un film sans caméra ni pellicule, sous

la forme d'un processus de production d'impressions qui s'imprime directement dans sa mémoire. La contrainte artificielle que représente l'espace resserré du couloir qui fonctionne comme une sorte de moule du corps humain en mouvement, démontre combien cette impression de continuité est forcée. Dans le deuxième dispositif, plus qu'une insistance particulière sur l'espace circonscrit et vide, c'est, pour reprendre ce qui a été dit plus haut de la formation imaginaire du sujet, le dispositif spéculaire d'identification du moi qui se trouve ici remis en cause, dérégulé, perturbé, par les « miroirs électroniques⁴¹ » en différé que fabriquent le circuit vidéo fermé. Ce met ici en place un véritable dispositif spéculaire critique qui allie de façon paradoxale la corporéité, la motricité, et la disjonction du visible. Le spectateur ne fait plus l'expérience de la reconstitution de son image pleine et entière. Il est confronté par tout un jeu d'intervalles à sa propre dissociation dans l'expérience même de sa présence.

Comme il l'a déclaré à plusieurs reprises à propos des « corridors », il s'agissait pour Bruce Nauman d'inventer un dispositif qui permette à l'artiste de *faire faire* au spectateur ce que lui-même avait préalablement conçu dans une situation de performance. En d'autres termes, nous avons bien affaire ici littéralement à des *dispositifs* au sens foucauldien, dans la mesure où la pièce doit être conçue de telle manière qu'elle permette la reproduction par le spectateur d'une action qui a été pensée pour lui préalablement sans qu'il ne s'en aperçoive particulièrement. Dans son entretien avec Joan Simon, Nauman rêve à voix haute d'un « art qui surgirait comme ça, tout d'un coup. Un art qui agirait comme un coup de batte de baseball en pleine face. Ou mieux, un art qui agirait comme un coup sur la nuque, qu'on ne voit pas et qui vous étend ⁴² ». Le participatif en tant que tel ne l'intéresse pas. Plutôt que de jouer ou de participer, il s'agit de déclencher, de forcer une réaction : « To force the spectator into a selfconscious posture ⁴³ » dira t'il. Bref, il s'agit bien d'une nouvelle conception de « l'art en tant que substitut d'expérience » selon l'expression de Jane Livingstone. Le critique Robert Pincus-Witten sera extrêmement critique à l'égard de ce qu'il nomme « des expérimentations dans le domaine de la phénoménologie comportementale⁴⁴ ». A l'inverse, l'artiste Robert Morris dans un article intitulé de façon suggestive « The Art of Existence » publié en 1971 s'enthousiasme pour cet art « qui stimule l'appareil nerveux lui-même à un niveau directement psychologique ⁴⁵ ». Bruce Nauman comparera son projet en tant qu'artiste à une

⁴¹ Willoughby Sharp, entretien avec Bruce Nauman, *Avalanche*, n°2, New York, hiver 1971, repris dans Bruce Nauman, *Image / texte 1966-1996*, Centre Georges Pompidou, 1997, p.97

⁴² Joan Simon « Rompre le silence, entretien avec Bruce Nauman, *Art in America*, septembre 1988, repris dans Bruce Nauman, *Image / texte 1966-1996*, Centre Georges Pompidou, 1997, p.107

⁴³ Willoughby Sharp, *op.cit*, p.89

⁴⁴ Robert Pincus-Witten « Bruce Nauman : another kind of reasoning », *Artforum*, février 1972.

⁴⁵ Robert Morris « *The Art of Existence. Three Extra-Visual Artists : Work in Progress* », *Artforum*, janvier 1971.

véritable *thérapie*⁴⁶. Plutôt qu'à la métapsychologie freudienne, il se réclamera d'ailleurs de la Gestalt Therapy psychology⁴⁷.

Nous assistons, ainsi, dans le contexte américain, à un retournement complet par rapport à l'autorité du tableau moderniste, focalisé sur un objet qui n'a presque plus rien à transmettre et qui le transmet par les yeux. Les « corridors » de Nauman font littéralement entrer dans le sens de la profondeur le corps du spectateur dans l'espace vide du tableau, en effaçant tout ce qui est à voir. La « pheNAUMANology » du sujet, pour reprendre le titre d'un article de l'époque⁴⁸, passe toujours chez Nauman par la prise en compte directe et « fonctionnelle » de la réalité du corps humain. Il ne s'intéresse plus qu'à l'effet de la contrainte d'un espace si étriqué qu'il empêche toute expression du corps et en quelque sorte l'objective. Ce corps - objet qui n'a plus grand-chose à voir, pense, sent et ressent. Cette objectivation des corps est au même moment une caractéristique très importante de ce qui s'appelle depuis peu, à New York, la *Postmoderne Dance*, inventée par le groupe de la *Judson Church Dance Company*. Dans les premiers films de l'artiste à partir de 1965, comme dans ces nouveaux projets chorégraphiques, le corps « propre » réalise des activités monotones et répétitives, quasi obsessionnelles, à travers lesquelles il se transforme progressivement en un « corps étranger ». Tel est précisément le titre de l'exposition collective du *Museum für Gegenwartskunst* de Bâle où se trouvait montrée pour la première fois en Europe l'installation de Bruce Nauman *Shadow Puppet and Instructed Mime (Poupée d'ombre et Mime dirigé)* exposée pour la première fois en 1990 à la Galerie Sperone Westwater à New York⁴⁹. On peut véritablement considérer cette pièce essentielle comme un tournant dans la création artistique de l'après guerre.

A partir de 1985, les dispositifs audio-visuels de Bruce Nauman, pour lesquels le travail sur les voix à autant sinon plus d'importance que le rapport à l'image, complexifient et intensifient la recherche constante d'une mise en jeu provocante et toujours renouvelée du spectateur dans son rapport à l'oeuvre. Dans les années précédentes, la nouvelle situation spatiale installée grâce à la vidéo en circuit fermé avait petit à petit permis à l'expérience visuelle de revenir jouer un nouveau rôle. L'ajout de néons fluorescents dans les dispositifs en tunnels avait permis d'intensifier la relation à l'espace et de renforcer l'expérience de la contrainte par irradiation lumineuse. Puis c'est finalement des éléments figuratifs tels que la chaise en acier qui renvoie sur un mode allégorique à d'inquiétantes images mentales archétypales qui ont été introduits. Maintenant la frontalité du dispositif vidéo pour deux écrans de « Good Boy / Bad Boy », participe clairement de la volonté de l'artiste de mettre en

⁴⁶ Willoughby Sharp, *op.cit.*, p.89

⁴⁷ « Bruce Nauman » by Jane Livingstone in Janes Livingston & Marcia Tucker (dir.) « Bruce Nauman, work from 1965 to 1972 », catalogue, Los Angeles County Museum of Art and Whitney Museum of American Art, 1973, p.16 et note 20.

⁴⁸ Marcia Tucker, « PheNAUMANology », *Artforum*, décembre 1972.

⁴⁹ Theodora Vischer, « Fremdkörper-corps étranger-foreign body », *Museum für Gegenwartskunst Basel*, Öffentliche Kunstsammlung Basel, 1. Juni bis 29. September 1996. L'exposition montrait pendant la durée de la foire d'art contemporain de Bâle sept installations vidéo réalisées entre 1983 et 1996 de Matthew Barney, Mona Hatoum, Gary Hill, Bruce Nauman, Marcel Odenbach et Bill Viola.

scène une forme d'interpellation directe du spectateur, l'une des inventions les plus importantes des propositions de Nauman de cette période dont on trouve cependant déjà la source dans le dispositif sonore de « Get out of my mind / Get out of this room » conçu en 1968 sur le même principe d'interpellations et d'injonctions faites au spectateur.

Le dispositif de *Shadow Puppet and Instructed Mime* est composé de huit images, sans que la présentation de la pièce dans le grand espace qu'elle exige, n'implique une distribution précisément réglée à l'avance. Deux moniteurs vidéo sont disposés le long des murs ; deux autres sont posés à même le sol, plutôt au centre de l'espace, tandis que deux vidéo projecteurs, également posés au sol, sont orientés vers deux autres murs. Deux vidéo projecteurs enfin projettent leur image sur deux draps de lin qui, au sein du dispositif général, ferment deux espaces plus petits, délimités par trois côtés, au centre desquels deux têtes humaines hyperréalistes, à la fois vivantes et mortes, réalisées à la cire perdue, évoquent, en pendant à l'extrémité d'un fil en métal brut, la thématique classique dans l'histoire de la peinture, du décollement ou de la décapitation, ou plus prosaïquement un gibet ou une potence. Six films vidéos distincts sont ainsi diffusés simultanément sur ces huit canaux de diffusion et (dé)synchronisés par l'utilisation d'un switcher. Ils passent d'un canal à l'autre sans ordre prédéfini, dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, sans régularité perceptible, alternant des vues plus cadrées à d'autres points de vue plus larges. Certaines des projections sont retournées à 90°, tandis que d'autres sont carrément diffusées à l'envers. Entre pouvoir et impuissance, deux films montrent des mimes – des clowns -- qui tentent désespérément de se conformer à une série indéfinie d'ordres émis par une voix off masculine qui résonne fortement dans la salle, monotone et anonyme, en effectuant en général les mouvements ou les actions commandés à contretemps. « Sit up / Stand up / Sit down / Lie down / Roll over / put your foot on your hand on the chair / your hand in your mouth / Your head on the table / put your foot in your mouth, etc... » L'apparition du thème du clown, en référence, semble - t'il, à certaines pièces de Samuel Beckett, remonte chez Nauman au premier dispositif de « Clown Torture » réalisé en 1987. Constitué déjà d'une image renversée, il prélude à l'effet de chaos impossible à contrôler propre à la désorientation généralisée de l'espace caractéristique de *Shadow Puppet and Instructed Mime* deux ans plus tard. Les quatre autres bandes montrent l'ombre des têtes humaines en cire en train de tourner de façon régulière ou irrégulière dans un sens ou dans un autre, sans logique préétablie, sur ce qui ressemble à un carrousel de fortune. Toujours par pair de deux, les têtes se bousculent, s'entrechoquent jusqu'à parfois se fracturer, mais nous ne le percevons qu'au travers des ombres projetées sur les écrans de lin. Le rythme est haché. Toute la scène est dominée par cette voix anonyme et masculine qui ordonne sans que l'on sache très bien d'où le son provient et avec quelle image en particulier elle est sensée fonctionner.

La disposition dans la salle des différents moniteurs et projecteurs est faite de telle manière qu'il est impossible de dégager un point de vue unique privilégié. La déconstruction de toute centralité est patente. Le spectateur ne peut être que le témoin de sa propre dépossession. « L'action », sans crier gare, déboule dans l'espace depuis n'importe quel canal de diffusion à des échelles et à des rythmes toujours différents. Le spectateur est ainsi plongé dans un espace décentré qui le désoriente volontairement, dans lequel il lui est impossible de suivre l'action de façon fluide, ses déplacements étant par ailleurs gênés par les appareils posés dans la demi obscurité à même le sol, de même que les mimes et les têtes en cire, livrés aux ordres du

« Guide » ou à la machinerie abstraite, sont soumis à un rythme et à une activité sur lesquels ils n'ont aucune prises.

Il n'est pas exagéré de considérer que la cohérence de *Shadow Puppet and Instructed Mime* inaugure, au seuil des années 1990, l'invention ou la réinvention du cinéma d'exposition pour lequel la référence au dispositif cinématographique théorisé par Jean Louis Baudry et Christian Metz en relation avec la métapsychologie freudienne est déterminante. Certes, Nauman se réfère plus volontiers à la Gestalt Therapy qu'à la théorie viennoise. Il reste qu'en travaillant sans cesse depuis la fin des années 1960 sur la tension entre liberté et contrôle, les dispositifs de Bruce Nauman et tout particulièrement les dispositifs audio-visuels de la fin des années 1980, s'apparentent de façon frappante à une immersion dans l'espace du rêve – qui est ici plutôt un énorme cauchemar -- rendu à la puissance de son trauma originel. Ils confrontent en effet l'individu concret à une « force » extérieure et menaçante dont il ne sait rien et qui semble le maîtriser. La répétition indéfinie de cette scène produit un effet d'envoûtement qui équivaut à une véritable torture psychologique.

Serge Daney disait que le cinéma moderne naît avec la fameuse scène de torture de *Rome, ville ouverte* (1945) de Roberto Rossellini. A sa suite Alain Bergala considérait que *La Peur*, neuf ans plus tard (1954), en développant le motif de l'impossible aveu, en constituait une sorte d'extension sur toute la durée du film. C'est pour le spectateur que cette torture a lieu. C'est la force d'inquisition et de terreur de son propre regard que lui renvoie le visage traqué et ravagé d'Ingrid Bergman. L'actrice en état de souffrance psychologique intense est mise sous l'œil impassible de la caméra qui en enregistre sur son visage toutes les traces⁵⁰. On retrouve ce cruel effet - miroir dans le rapport aux personnages martyrisés de Bruce Nauman, des Mîmes désobjectivés, anonymes, masqués -- moins que des acteurs – qui ont perdus la maîtrise de leur action. Sauf que cette panique est aussi celle des spectateurs impuissants à reconstituer un ordre dans le désordre de la représentation. Comme si la mort du cinéma – thème récurrent, en France, de la critique cinématographique à l'extrême fin des années 1980, allait de pair avec la reprise de son thème d'origine.

En tant que dispositif, *Shadow Puppet and Instructed Mime* n'est pas réductible à l'image qui se dessine sur l'un ou l'autre des huit écrans de l'installation : l'image réelle c'est la configuration spatiale elle - même, à l'intérieur de laquelle l'image singulière n'est qu'un élément. D'où l'effet de boucle, générique et récurrent dans presque toutes les formes de cinéma d'exposition ; rien de s'arrête jamais vraiment ; tout recommence, comme une sorte de répétition post-moderne de la fondation du cinéma moderne. Cette spatialité décentrée, dépolarisée, désorientée, fait intervenir nombre de dimensions à la matérialité indécise, comme par exemple les ombres doublement projetées⁵¹ par les têtes en cire qui ne sont pas sans évoquer les *Fantasmagories* des spectacles de Lanternes magiques à la fin du XVIII e

⁵⁰ Alain Bergala « Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne », in Roberto Rossellini *Le cinéma révélé*. Textes réunis et préfacés par Alain Bergala (1984), Edition Flammarion, Paris, 1988, p. 13 et 14.

⁵¹ Doublement en effet, car les ombres préalablement filmées sont ensuite vidéo projetées sur les toiles de lin.

siècle qui appartiennent à la préhistoire de l'invention du cinéma⁵². Ou bien la diffusion des voix dans l'espace dont l'origine n'est pas cernable de façon précise. Les interactions entre ces éléments toujours identiques et cependant toujours différents nécessitent davantage l'expérience d'une immersion qu'un arpentage ou une mesure. Comme Nauman le dit lui-même : « la vidéo a changé la nature du travail. Entre le moniteur et son placement dans l'espace se trouvent les données qu'il faut prendre en compte ⁵³ ». Même si, dès le début de sa carrière, l'utilisation du film en noir et blanc fut l'une des caractéristiques prégnantes de son travail, cette construction d'un espace qui tend à matérialiser et à élargir la matrice inconsciente de nos rêves est à l'époque tout à fait inédite pour un artiste contemporain.

Le regain de motricité du corps du spectateur constitue une première différence essentielle avec le dispositif du cinéma classique, transformation sur laquelle a insisté Serge Daney avec une grande perspicacité dans un court essai qui fera date⁵⁴. Cette focalisation sur le corps « moteur » est le sujet des premiers films de Nauman, centrés sur toute une série d'arpentages non conventionnels de l'espace de l'atelier. Les « instructions » auxquelles tentent de se conformer désespérément le mime de *Shadow Puppet* montrent également le caractère central de cette notion. La motricité des personnages mis en scène est la condition pour que la frontière entre sujet et objet puisse devenir continuellement réversible à l'intérieur de l'agencement, matériel et immatériel à la fois, du dispositif. Cet univers dominé par les injonctions abstraites et désincarnées propres aux sociétés de contrôle nous plonge immédiatement dans la réalité des rapports de domination qui constituent la trame de l'existence dans les sociétés contemporaines. Il synthétise se faisant parfaitement ce qu'est un dispositif de pouvoir, soit la projection dans une enveloppe – quelle que soit sa dénomination et sa forme -- à laquelle le sujet ne peut échapper et dont l'efficace le transforme en objet. Tandis que penseurs ou philosophes en décrivent et analysent les mécanismes et les lieux d'actualisation les plus patents, le rôle de l'artiste est d'en produire des allégories qui permettent à chaque spectateur d'en revivre l'expérience sous une forme condensée, de telle sorte que la violence subie éclate au grand jour, et que le sujet, confronté à la réalité origininaire de la domination, en proie à son objectivation, réapprenne enfin à dire *non*. Les dispositifs audio-visuels de Bruce Nauman sont en ce sens de véritables contre - dispositifs thérapeutiques amorçant de nouveaux processus de subjectivation. Ils donnent non seulement à l'exposition *une forme* inédite et globale que l'on nommera cinéma d'exposition, mais une fonction expérimentale réelle. *L'expérience du non* n'est pas juste une expérience de pensée. Pour générer une véritable opposition, pour permettre l'expression d'une véritable négation, elle nous enjoint, dans l'expérience même de la confrontation, à nous déprogrammer de l'injonction commandée par la voix abstraite et à fonctionner instantanément comme des démultiplicateurs d'insurrections.

⁵² Sur cela, il faut se reporter au livre de Laurent Mannoni *Le Grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*. Ed Nathan, Paris 1995.

⁵³ Joan Simon, entretien, *op.cit.*, p.127

⁵⁴ Serge Daney « *Du Défilé au défilement* », La Recherche photographique, N°7 - Numéro Special – Colloque : Le Monde Des Images, Les Territoires De La Photographie - Juin 1989.

Par-delà la transformation du dispositif cinématographique classique, on peut voir dans ce rapport à l'injonction ou à la direction des conduites, une critique indirecte de la civilisation de la machine, commune à d'autres artistes des années 1960. Par exemple, Öyvind Fahlström, en 1966, dans le dispositif de « *Kisses sweeter than wine* », s'interrogeait déjà sur ce que pouvait bien sous-tendre l'utopie d'une machine universelle, en s'intéressant aux capacités de calculs d'individus dotés de capacités de mémorisation hors normes qui les rapprochent de robots. C'est le principe même de l'ordinateur de ne pouvoir fonctionner sans avoir été préalablement instruit sur toute une série d'opérations susceptibles d'être reproduites mécaniquement à l'infini. Quelques années avant l'explosion de l'informatique domestique, c'est aussi de cela dont parle *Shadow Puppet*.

Etrangement *Shadow Puppet and Instructed Mime* sera sans véritable suite dans le travail de l'artiste. Seules exceptions : le dispositif de têtes tournoyantes « *ANTHRO / SOCIO (Rinde Facing Camera)* » hurlant « *Feed Me / Eat Me / Anthropology* » ; « *Help Me / Hurt Me / Sociology... Feed Me, Help Me, Eat Me, Hurt Me...* », montré pour la première fois en 1991 au Moma dans l'exposition collective « *Dislocation* », et la magistrale rétrospective prise en charge par l'artiste lui-même, également au Moma en 1995, dispersant dans tout l'espace, le magnifique « *Poke in the Eye / Nose / Ear* » comme une synthèse des expériences phénoménologiques réalisées depuis les années 1960⁵⁵. *Shadow Puppet* ne sera cependant pas repris dans l'exposition. Comme si, ni l'artiste, ni ses commentateurs, ne s'étaient véritablement aperçus du changement de paradigme inauguré par l'œuvre, au point que le dispositif est quasiment absent du catalogue raisonné qui l'accompagne⁵⁶.

« *Days* » de Melik Ohanian : onze cent mètres d'un film-monde

« *DAYS*⁵⁷, *I See what I Saw and what I will See* » (2011) est un film pour un écran en cinémascope recto – verso, qui montre deux travellings de deux fois 42 minutes. Le travelling est une forme familière dans le travail de Mélik Ohanian, depuis les trois longs plan séquences d'environ dix minutes de *White Wall Travelling*⁵⁸ (1997) tournés dans les docks déserts de la zone portuaire de Liverpool. C'était l'ère des grandes grèves de la période Thatcher qui ont fini de décimer le mouvement ouvrier britannique. Les docks de Liverpool sont un condensé de l'histoire du siècle, de l'expansion industrielle de l'empire colonial

⁵⁵ Moma, 5 mars-23 mai 1995.

⁵⁶ Neal Benezra, l'une des commissaires de la rétrospective, en mentionne l'originalité dans la conclusion de son texte de présentation, sans pour autant trop savoir quoi en dire.

⁵⁷ Le *China Labour Camp* accueille principalement des ouvriers chinois. Mais les ouvriers, essentiellement des peintres et des plaquistes présents dans le film, sont principalement Indiens, du Bangladesh, du Pakistan et des Philippines. En général les ouvriers viennent pour deux ans, me dit Mélik, mais certains rencontrés sur place étaient là depuis 20 ans.

Le tournage a duré 11 jours du 24 février – 6 mars 2011. Ces 11 jours correspondent au nombre de mètres de travelling nécessaires pour faire le tour du camp soit 1100 mètres, sachant qu'à chaque journée correspond le tournage de 100 mètres de travelling, soit 3:30 à 4:00mn de film. Le film fut récemment montré dans une magnifique installation au Centre régional d'art contemporain de Sète (4 juillet- 21 septembre 2014).

⁵⁸ Film S16mm couleur et sonore sur DVD, deux hauts- parleurs, durée 38mn

britannique à la désindustrialisation post-fordiste. Le film montrait un temps arrêté, un espace désertifié, un décor. Une errance dans ce qui fut l'un des lieux par excellence de la migration et du transit. La référence à l'histoire ouvrière et la présence littérale du désert, allégorie typique de la fin de la modernité, récurrente dans le travail de Mélik et présente dans de nombreuses productions artistiques contemporaines⁵⁹, constituent une analogie frappante entre « *DAYS* » et « *White Wall Travelling* ».

Chaque jour, pendant les onze jours et onze nuits du tournage du film, dans le réseau de ruelles d'un camp de travailleurs émigrés du sud-est asiatique en plein milieu du désert de l'Emirat de Sharjah, sont réinstallés méthodiquement la centaine de mètres de rails du travelling nécessaire au tournage du jour, dans la continuité parfaite de la même centaine de mètres de rails installés le jour d'avant. Le raccord d'une séquence à l'autre et l'effet de saut dans la continuité ne sont pas masqués. La temporalité propre à chaque bloc de filmage est ajoutée de façon aussi précise et prosaïque que le sont les portions de rail du tournage. Le temps est ainsi converti en mètres. Non pas, comme autrefois, selon le métrage de la pellicule nécessaire au tournage (ce qui, à l'ère numérique, n'a plus de sens) mais selon le métrage du travelling lui-même. Enfin, chaque départ de plan est daté et marqué de son heure précise inscrite dans le coin en bas à gauche de l'écran.

« *Days* » est un film biface : un film de jour et un film de nuit, qui, bien que couleur, semble avoir été tourné en noir et en blanc, un noir et un blanc dont la division fait écho à deux mondes parallèles, juxtaposés mais dissociés, qui ne se rencontrent jamais, qui ne co-habitent pas. Le camp des travailleurs déplacés, d'une part : le *China Labour Camp*. Un monde en soi, enserré derrière son enceinte de béton en plein désert. D'autre part, Dubaï, la nouvelle métropole en devenir, que l'on ne verra jamais dans le film mais que, jour après jour, les travailleurs déplacés construisent.

Sur l'écran en cinémascope, le travelling installe au centre de l'image une parfaite symétrie et semble vouloir l'ouvrir comme le ferait une fermeture éclair déparageant les deux pans d'un vêtement. Pendant les 2 x 42 mm du film recto/verso, les deux travellings du jour et de la nuit, défilent sans aucune variation, de façon parfaitement fluide. Long couloir, longue perspective qui glisse le long d'une théorie de portes fermées de part et d'autre de l'image, entrecoupée par un capharnaüm d'objets : vêtements en train de sécher, seaux, climatiseurs, bouteilles de gaz, lavabos... Ce qui est fascinant dans « *DAYS* », c'est cette séquence absolue dans laquelle tout rentre d'un seul tenant, la nuit et le jour, les hommes et les choses, comme le ferait une coupe ou un forage. Le travelling est une séquence sans montage qui absorbe tout sur son passage. Un réseau de ruelles comme un souk moderne quadrille au cordeau un ensemble de baraquements à un étage en parpaing couvert de béton couleur sable, tous identiques. Vide quand les ouvriers sont encore au travail, l'espace est rempli d'un brouhaha persistant et continu le matin très tôt, pendant le jour de relâche (day off) ou à la tombée de la nuit, au retour du travail. De nuit - ciel uniformément noir, ce couloir travelling apparaît comme un intérieur extérieur, peuplé comme une rue, rempli comme une maison. Des hommes uniquement, originaires du sud du continent indien, en salopettes de travail ou en pyjamas bleu vont et viennent en se faufilant comme ils le peuvent entre les murs du couloir étroit et la

⁵⁹ cf : Jean-Christophe Royoux, « Allégories of the désert. Reflections on a recurrent motif in today's art », in *Los tiempos de un lugar*, Centro de Arte y Naturaleza, Fundacion Beulas, Huesca, 2009.

caméra. Un peu au-dessus de la ligne de vision, toute une série de petites fenêtres carrées percent les murs comme le découpage des crans d'une pellicule de film. Effet miroir, redoublement volontaire ou involontaire du film lui-même.

L'ambiance sonore est contextuelle : l'appel du Muezzin se confond avec le bruit ambiant des menus travaux, la vaisselle qui s'entrechoque, les conversations téléphoniques, seule référence à un hors champ qui réintroduit d'une autre manière, une nouvelle sorte de rapport à l'extérieur. DAY 11, enfin : le film s'arrête sur une vue du portail fermé du camp en perspective.

Le travelling est un élément intrinsèque au signifiant cinématographique. Un geste dont la maîtrise appartient de plein droit à l'expérience du cinéma mais qui peut être simultanément considéré comme le plus radicalement anti-filmique. Le travelling c'est en effet l'anti-montage : une mise en scène non narrative de l'image. Comme la bien montré André Malraux dans son *Esquisse d'une psychologie du cinéma*⁶⁰, ce qui fait du cinéma un art, c'est l'invention du découpage (la succession des plans). « La naissance du cinéma en tant que moyen d'expression (et non de reproduction) » – reproduction des mouvements des personnages – c'est, dit-il, « la division de son récits en plans ». « Le plan est l'unité cinématographique. Les plans changent quand l'appareil de prise de vue change de place. C'est la succession des plans qui constitue le découpage. Dix secondes est actuellement leur durée moyenne ⁶¹».

Le travelling fonctionne à l'inverse de cette construction régulée du temps. Contrairement à la séquence du cinéma narratif classique qui construit par la juxtaposition raisonnée des plans dans le montage *une visée* dont la conclusion du film nous réserve l'explicitation, le travelling ne conduit nulle part. Les plans, quel que soit leur moment d'apparition, au début ou à la fin des 2 x 42 minutes du film, sont, d'un point de vue narratif, strictement équivalents. Il n'y a nulle part où aller. Le travelling présente ainsi un paradoxe redoutable. Il est comme la surenchère ou la caricature artificielle et mécanique de la continuité narrative que dénonçait Jean-Louis Baudry : il représente le comble du « spectateur pris par la main ». Le travelling déroule un parcours que le spectateur est censé faire par lui-même. Il produit une sorte de « motricité du regard », comme une sorte de phare qui se déplacerait au rythme du spectateur. Mais, d'un autre côté, cette continuité est vide, sans destination. Typique de la crise de la mise en scène et du dialogue dramatique, pour Mélik le film s'arrête dès que le travelling s'arrête « exactement-là », comme il le dit très bien, « où autrefois pour moi ça commençait vraiment », en laissant place au déploiement de la fiction. La caractéristique fondamentale de *DAYS* comme d'autres séquences filmées de Mélik Ohanian précédemment, est ainsi d'appartenir à une histoire qui va totalement à l'encontre d'une conception du cinéma définie à travers la pratique du montage. Le « cinéma » de Mélik Ohanian est en cela très proche et très éloigné de certaines propositions du cinéma expérimental ou structural. Contrairement à certains films de Michael Snow par exemple, le travelling en tant que trait, tracé, dessin ne prend ici jamais le pas sur ce qu'il montre. Dans *DAYS* comme dans *WhiteWall Travelling*, comme dans les autres films de Mélik, nous restons toujours au plus près du monde réel au point qu'il se crée une sorte d'équivalence absolue entre le travelling et ce qu'il montre, sans qu'il soit possible de dire, qui du montré ou de la forme qui le montre est prédominant. Si l'on

⁶⁰ Repris en fascicule à l'occasion du XXXe anniversaire du Festival de Cannes en 1976.

⁶¹ *ibid*, note 1.

se replonge dans une perspective qui est celle du cinéma des premiers temps, la plupart des séquences filmées de Mélik Ohanian appartiennent à ce que, entre 1893 et 1915, on a appelé « l'uniponctualité » : des films constitués d'une seule vue par opposition à ce qui va bientôt s'appeler la pratique du « montage alterné », caractéristique d'une première forme de construction du discours narratif⁶².

On peut dire que le travelling équivaut à une valorisation de la *présentation* contre la représentation. En tant que modalité originelle de l'enregistrement cinématographique, il apparaît comme une extension de l'expérience photographique que l'on peut décrire comme une forme initiale de temps qui s'expose. Il est une forme première d'enregistrement *de la durée de l'exposition elle-même*. C'est à la fois du temps et de l'espace pur. C'est une image du temps qui dure, une photographie déployée dans le temps.

La question du temps et de sa mesure est une dimension récurrente dans le travail de Mélik Ohanian. L'égrainage du temps à travers les jours (days) est une idée que l'on retrouve déjà en 2003 dans l'exposition intitulée « You are my Destiny⁶³ » conçue comme un journal de bord, elle-même par ailleurs étroitement reliée à la fabrication de travellings⁶⁴. L'avancée du travelling, jour après jour, serait l'équivalent du mouvement régulier et indéfini des aiguilles d'une pendule. Une sorte de pendule en images. Identique au mouvement de l'histoire (travelling avant), il revient cependant toujours au même, il tourne sur lui-même. Cet effet de boucle ou de bouclage, typique, encore une fois, de toutes les formes de cinéma d'exposition, caractérise également les deux travellings de « DAYS » qui repartent à zéro une fois l'égrainage des onze jours déroulés. La fabrication du film s'accorde ainsi parfaitement au rythme de vie de ce lieu, pour en quelque sorte le dupliquer sans reste, sans apports extérieurs d'aucune sorte et notamment sans commentaires. Quand le tournage se termine, le rythme de la vie sur place recommence comme si le film n'avait été rien d'autre que son propre miroir, sans perturbation ni transformation. C'est d'ailleurs l'une des grande prouesse de ce film que d'avoir su s'installer dans un milieu aussi fermé, aussi coupé du reste du monde comme si de rien n'était, comme si toute la machinerie des rails et du tournage n'avait jamais existée. Il faut ainsi aborder « DAYS » à partir de son seul tracé, du tracé de cette boucle au milieu du désert qui nous prend dans ses rets.

Le travelling équivaut à ce tour de force consistant à faire découvrir un espace par le truchement d'une pure continuité temporelle. En ce sens le travelling est un geste cinématographique qui équivaut conceptuellement à une *exposition*. Le travelling est un temps qui met en scène de l'espace.

Faisant, au rythme du film, le tour, et le tour encore de cet espace, le spectateur *devient* cet espace. Il finit par faire corps avec ce camp, jusqu'à oublier la temporalité propre qu'il

⁶² Voir notamment André Gaudreault et François Jost, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan 1990.

⁶³ Mélik Ohanian « You are my Destiny- Comment, le livre d'artiste, (2003).

⁶⁴ (Day 19. Mercredi 19 mars 2003, Buenos-Aires). Je me trouve dans la capitale argentine sans autre projet désormais que celui de réaliser un travelling dont le point départ est l'ancien port où sont arrivés les arméniens.

déroule. Plus qu'au patient déroulement d'une monotone séquence filmée de onze jours tout le long des murs intérieurs d'un camp de travailleurs émigrés au pays des pétro – dollars, le spectateur est invité à sa lente immersion dans un espace avec lequel, s'il persiste dans sa méditation, il finira par se confondre tout à fait. Autrement dit, le dispositif de « DAYS » interroge le dispositif cinématographique du côté de sa composante majeure, à savoir *la projection*. On se souvient que selon Baudry, le phénomène de la projection, quels que soient les films projetés, est à l'origine de l'impression de réalité, comme le rêve qui est aussi une projection sur l'écran intérieur de nos rêves. En radicalisant l'expérience du voyage à distance, autre nom possible pour la projection cinématographique, le dispositif de « DAYS » redonne à la projection le sens fort d'une *installation* dans un nouvel espace. On retrouverait ici une donnée essentielle propre à l'efficace du cinéma classique. D'ailleurs, dans le cas de « DAYS », le dispositif d'exposition du film dans la salle d'exposition, avec son grand écran et ses bancs en arc de cercle, ne le contredit pas et l'intention est bien de produire un effet d'identification du spectateur avec l'objet. Mais dans ce cas, l'objet d'identification n'est ni un personnage, ni une histoire, qui du reste, comme on l'a vu, ne « progresse » pas. Plus encore qu'à un effet d'identification, il se produit un effet *d'absorption* de plus en plus hallucinatoire à mesure que notre résistance au défilement du film diminue. En somme, au sein de l'exposition où il est montré, le film en vient ainsi à substituer totalement un autre espace à l'espace d'exposition dans lequel le spectateur se trouve *installé* pour le regarder. Comme si l'espace de (re)présentation du film en venait à recouvrir tout à fait de ses nouvelles coordonnées, l'espace d'exposition lui-même.

Quel sens donc donner à l'expérience singulière qui nous est ici proposée ? De quelle nature fut le malaise de la Biennale de Sharjah, commanditaire, qui n'a pu accepter le film une fois réalisé ?

Apparemment, en effet, le film ne semble pas devoir révéler une réalité cachée, expliquer, rendre compte de telle ou telle histoire ou de tel ou tel contexte, comme pourrait le faire un bon reportage journalistique ou un film documentaire. Il cherche simplement à installer les conditions d'une co-présence du spectateur avec et dans cet *autre lieu* considéré dans son unité, en lui permettant de se faufiler à l'intérieur de son enclos entouré de hauts murs. Il n'y a pas de discours. La « vue » du film -- film à une seule vue, « uni ponctuel » et dont le « dire » semble s'épuiser dans l'expérience même de le regarder -- est son seul discours. Pas d'engagement, si ce n'est un engagement physique, épuisant, au même niveau que celui des ouvriers qui sont filmés : installer, tous les jours, les 100 mètres de travelling et recommencer encore. Travail répétitif et fastidieux. Travail ouvrier qui n'est pas pour rien dans le fait que la petite équipe se soit faite acceptée dans cet univers à l'abri des regards, un peu honteux, où, étranger, il n'est pas facile de pénétrer. Pas de voyeurisme non plus. A l'inverse, un mouvement mécanique comme le mouvement des aiguilles d'une pendule, presque indifférent, impossible à humaniser, irrécupérable. « Ça » tourne.

Le processus de subjectivation que « DAYS » rend possible par la persistance assidue du regard porté sur la spatialité propre à ce camp de travailleurs et grâce au temps qu'il nous donne pour se mettre à la mesure de ce lieu, consiste dans le *creusement* à l'intérieur de la temporalité de notre propre vie quotidienne, d'un autre espace-temps, a priori complètement différent de celui que nous croyons habiter, et qui pourtant nous en renvoie, peut être, la vérité refoulée.

Sur la page blanche du désert, le mouvement du travelling s'apparente au tracé d'un dessin, comme si, depuis le point de vue de la caméra, le spectateur était positionné dans le processus même de son déploiement. Petit à petit, comme ces images de pensées griffonnées sur un morceau de papier sans y penser, l'image du camp se répand tout autour de lui comme un monde qui deviendrait le sien. Véritable deuxième monde qui viendrait *hinc et nunc* en lieu et place du monde lui aussi épuré et aride comme le désert, l'espace blanc de l'exposition où il se trouve installé. Un monde, donc, en remplace un autre, comme dans une incrustation vidéo. Le monde projeté se superpose au monde dans lequel il se projette, comme s'il s'agissait de révéler la vérité non dite de l'existence neutralisée de ce premier monde où il se trouve maintenant présent. La particularité du film - monde, particularité que l'on a identifiée dans un autre contexte sous le nom de *cosmogramme*, est de donner une consistance tangible, même si cette solidité ne fait sens que pendant le temps limité de la projection, à cette « autre scène » enfouie sous le masque de la première.

L'hétérotopie, qui est à l'oeuvre ici, pour reprendre un concept foucauldien tout à fait adapté à la description de ce qui est en jeu, à « le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements eux-mêmes incompatibles (...) qui met les hommes dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel ⁶⁵». Le malaise vient de cette identification refoulée de la salle d'exposition avec le camp de travailleurs, comme deux mondes clos qui échangent leur essence, jusqu'à la ressemblance. Ressemblance entre l'effet de relâche des ouvriers de retour au camp -- même si ce temps de « vacances » est tout sauf du loisir puisqu'il est ce supplément indispensable à la reproduction de la force de travail, et ce temps propre au spectateur qui s'offre une séance de cinéma pour replonger aussitôt dans une nouvelle forme de « travail », pris dans le dispositif de son aliénation volontaire. Non pas, donc, projeter un *là-bas* maintenu à bonne distance dont nous serions protégé de toute contamination grâce à cette espèce d'intervalle blanc que produit la transcription des sables du désert sur les cartes. Mais être subitement *projeté*, en une sorte de parabole contemporaine du « Metropolis » de Fritz Lang, sur l'autre scène devenue largement inconsciente de notre monde d'*ici* : le monde des producteurs, leur existence quotidienne, routinière, répétitive et implacable, et devenir la figure nue du travailleur exploité en plein milieu de l'aridité du désert.

Chaosmos ou le dormeur éveillé : les « Pièces à vivre » de Patrick Pion et Paule Combey.

Depuis 2005, les artistes Patrick Pion et Paule Combey ont réalisé un corpus d'environ 140 séquences vidéo de quelques minutes chacune, intitulé « Pièces à vivre », dont le principe récurrent repose sur le télescopage d'un élément « a », en couleur, et d'un élément « b », en noir et blanc que l'on appellera « personnage ». Issus de deux univers totalement dissociés et de deux époques totalement différentes, ces deux éléments réunis donnent naissance à des séquences sonorisées en mouvement perpétuel sur elles-mêmes. Projetées directement sur le mur en étant appuyées directement sur le sol, ces boucles vidéos de courte durée, répétitives et obsédantes comme des ritournelles, sont la plupart du temps assemblées en exposition en

⁶⁵ Michel Foucault, *Des espaces autres*, *op.cit.*

« bandeaux » de deux, trois ou quatre qui défilent simultanément à des vitesses toutes différentes.

Commençons par l'élément « a ». Une large façade percées de trous noirs. La vitrine d'un créateur de haute couture. Des bustes et des membres de mannequins désarticulés. Des animaux naturalisés. Des sculptures de jardins moulées en ciment. Une façade d'immeubles de bureaux. Un débarras jonché de meubles anciens. Les rangées de chaises d'une église ou d'une salle de spectacle. Les ondes concentriques d'une cymbale. Les projecteurs d'une salle d'opération. Un store à bandes verticales malmené par le vent sur une vitrine. Un amas de tuyaux, de bouteilles de gaz ou de taules froissées. Des caddies de supermarchés. Les lanières d'une chaussure de femme. Un Mickey étincelant tournoyant sur lui-même. Le battement d'une machine à damer le sol. Une perruque de fils de connexions entre des machines avec des voyants qui clignent. Un amas de vieux ordinateurs. Une théorie de guitares électriques ou de scooters étincelants. Des lapins en chocolat dans leur papier d'aluminium doré. Des animaux préhistoriques de la Galerie de l'évolution...

A chaque fois, le principe se répète : un objet quelconque est filmé en masse, en amas comme la fabrication intensive d'un objet sur une chaîne de montage pour le transformer en motif. Cette vision kaléidoscopique, associée à un mouvement mécanique, pendulaire jusqu'à l'obsession, est associée à un son -- détonation, explosion, crissement, couinement, battement -- répété lui aussi indéfiniment dans le temps très bref de la séquence. Ensemble, image et son configurent la résonance d'un monde défini moins comme un espace spécifique que comme une texture abstraite, une rugosité, une trame d'interrelations régulières. Ces textures d'objets comme des ondes en rafales, saccadées, produisent un effet de vacillement ou de tremblement qui évoque l'alternance de lumière et de noir dans la projection des *flicker films* des premiers temps. Cette sorte de bégaiement qui transforme l'objet en texture, le dissocie, l'étend pour en faire une « peau » particulière d'objets, n'est pas très éloigné de ce que Siegfried Kracauer décrivait dans son fameux texte, *Ornement de la masse*.

Le défilement saccadé de ces objets, les nombreux reflets de leurs textures chromées, ridées ou plissés, contrastent radicalement avec l'élément « b », le noir et blanc des personnages, revenants d'une histoire du cinéma ressuscitée grâce à la VHS ou au DVD. Jeanne d'Arc accrochée à sa croix pendant son procès. Paysan russe dont le ploïement du corps ne s'arrête plus de saluer. Prophète qui prophétise. Martyrs de *Que viva mexico*. Crâne en guise de personnage. Enfant qui pleure. Moines absorbés dans un mouvement giratoire semblable à une danse soufi... Présence récurrente du sacré, d'un érotisme latent, de la terreur et de la mort. Ces personnages, réduits à un geste, à une posture (une ronde, une chute, un rictus typique de la « déformation expressionniste des gestes⁶⁶»), à une ombre projetée (comme celle du Vampire dans *Nosferatu*), apparition fugace -- moins que les 16 secondes de citations au-delà desquelles la redevance de droits onéreux est obligatoire -- sont à chaque fois l'incarnation d'un sentiment poussé au paroxysme. Parfois difficilement identifiables, ils sont tous extraits de films de la période héroïque de l'histoire du cinéma muet ou du cinéma expressionniste d'avant la deuxième guerre mondiale. Le personnage, fragment d'action qui se répète, est réduit aux signes extérieurs de sa propre véhémence. Il devient en ce sens une

⁶⁶ Lotte H. Eisner *L'écran démoniaque*, Eric, Losfeld éditeur, 1981 (1952), p. 101

pure image. Figures souvent inquiétantes, icônes dramatiques, parfois morbides, ces personnages qui appartiennent à tous et à personne, sont les images d'un inconscient impersonnel, représentantes d'un autre temps, des grands récits mythiques qui nous reconduisent aux formes les plus archaïques de l'imaginaire.

Pour en souligner les caractéristiques, on peut par exemple recourir aux analyses de Lotte Eisner dans *L'écran démoniaque* sur les films muets allemands entre 1913 et 1933 ou à la célèbre étude de Siegfried Kracauer dans *From Caligari to Hitler*⁶⁷ sur « les dispositions psychologiques profondes qui prédominaient en Allemagne de 1918 à 1933 » qui ont influencé le cours des événements. Lotte Eisner souligne combien « l'éternelle attirance vers ce qui est obscur et indéterminé⁶⁸ », le mysticisme nordique, l'emphase romantique, la fascination pour la mort, la prédilection pour ce qu'on appelle l'*unheimlich* (l'inquiétante étrangeté), les déchirements de l'âme faustienne, sont profondément enracinés dans la *Weltanschauung* de la culture germanique dont la publication du livre d'Oswald Spengler, *Le déclin de l'occident*, publié pour la première fois en 1918, est devenu l'emblème. L'inquiétude et la terreur qui transpire du *Nosferatu* de Murnau (1922) présentant le « cauchemard vivant » d'un tyran assoiffé de sang, se retrouve aussi bien dans *Le Cabinet du Dr Caligari* (1920) de Robert Wiene. Eisner comme Kracauer décrivent, avant le plan Dawes de 1924 et la stabilisation du Mark, les méandres d'un état d'âme vague et trouble « hanté par les images alternatives du régime tyrannique ou du chaos gouverné par les instincts⁶⁹ ». La construction des séquences vidéos de Pion - Combey est totalement fidèle à l'esprit de ce cinéma avec son « langage véhément, saccadé », où « expressions et gestes (sont) sans transitions, sans nuances intermédiaires, (avec) ces mouvements abrupts et cinglants, brusquement galvanisés, brisés à mi-chemin qui composent le registre usuel de l'acteur expressionniste⁷⁰ ».

Cette hantise du fantôme de la destruction renvoie à un ensemble de représentations muettes, figures passionnelles, hypnotiques, fantastiques, véritables emblèmes d'affects troublants, et même dérangeants, effrayants et dramatiques venus d'un passé plus lointain que les films passés dont ils proviennent pourtant. Les personnages exacerbés que s'approprient Pion-Combey font notamment référence à la « part maudite », cet obscur bas-fond fascinant de l'inconscient impersonnel. Le traitement de la tyrannie dans *Le testament du Dr Mabuse* de Fritz Lang par exemple, fonctionne comme une sorte de métaphore du pouvoir de l'inconscient sur le conscient. La présentation du « clair-obscur qui règne dans l'homme, dans son âme, ce va-et-vient éternel d'ombre et de lumière qui affectent les relations psychiques⁷¹ » fait pleinement partie de cet univers.

⁶⁷ S. Kracauer *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, 1^{ère} édition 1947. (trad. franç : *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, L'Age d'homme, 1973 (version 1996).

⁶⁸ Lotte H. Eisner, op.cit, p.13

⁶⁹ ibid p.117

⁷⁰ ibid, p.100

⁷¹ Luper Pick, Préface du scénario *Sylvester* de Carl Mayer, 1924 in Lotte. H Eisner, op.cit, p.122.

Parallèlement aux éléments a et b, les titres, enfin, constituent un troisième élément. À chaque séquence vidéo se trouve en effet raccordée une courte phrase isolée sur un écran noir, sans auteur (bien qu'elle soit presque toujours issue de textes philosophiques ou théoriques). Loin d'être une simple phrase qui nommerait d'une manière ou d'une autre le monde auquel les images de la séquence appartiennent (allégorie, métonymie, nominalisme...), elle en constitue un élément à part entière mais volontairement déconnecté qui contribue à en déclencher le fonctionnement spécifique. Ces phrases, qui incluent souvent des concepts, cultivent une certaine opacité et ambiguïté. Leur sens est souvent aléatoire. Elles semblent volontairement interrompues, comme coupées du contexte qui pourrait permettre de leur attribuer un sens. Construites souvent sur le principe de la négation comme des propositions clivées, des énoncés qui mettent en tension deux polarités, elles forment de la pensée écrite qui fait image en déployant tout un ensemble de coordonnées et de différences essentielles : demain / hier, virtuel / réel, vision / affect. Une image conceptuelle, toutefois, qui ne se fixe jamais en un cliché car comme le dit l'une d'entre elles, « les idées ne sont pas des mots ». La pensée conceptuelle tend ici vers la représentation visuelle. Elle devient en somme un indice ou un indicateur de basculement du lisible vers le visible. Si l'on reprend l'argumentation freudienne selon laquelle les représentations verbales appartiennent au préconscient tandis que l'inconscient ne disposerait que de représentations visuelles⁷², on peut dire que les titres mettent en scène dans les séquences vidéos, ce moment de basculement dans le rêve quand certains éléments de langage se transforment en image.

Là encore, cette façon de mixer systématiquement deux (ou trois) séries d'images peut être rapprochée de certains dispositifs pré – cinématographiques, comme le *traumatrope* notamment, tant les deux faces d'un même « espace visuel » semblent indissociables l'une de l'autre dans la création d'un nouvel objet. On peut également y reconnaître une forme primitive de « montage alterné » - enchaînement discontinu de deux ou plusieurs séries événementielles entre lesquelles s'établit un rapport de simultanéité-, ou de montage parallèle - enchaînement discontinu de deux ou plusieurs séries de motifs entre lesquels s'établit un rapport thématique, deux formes caractéristiques de l'émergence de la construction d'un discours narratif au cinéma. Ces deux figures du montage qui, par association d'idées, enchaînent de façon discontinue deux séries de motifs ou plusieurs séries événementielles distinctes, institutionnalisent un peu avant la naissance d'Hollywood, les prémisses d'un véritable « langage cinématographique ». Mais chez Pion-Combey, bien que régulière et systématique, cette manière d'articuler deux (ou trois) séries récurrentes d'images semble totalement dépourvue de toute cohérence narrative. C'est un langage qui ne parvient pas, ou plutôt qui se refuse à toute expression discursive ou narrative directement intelligible. L'alternance des registres définit ainsi, dans l'intermittence des perceptions qui rappellent les connexions aléatoires d'un réseau de synapses, les rudiments d'un langage, tout en restant en deçà de toute énonciation, dans l'exhibition unique de motifs et « d'expressions » humaines portées par des personnages ou de ce qui en tient lieu.

Une fois projetés sur les murs de l'exposition, ces alliages d'objets -personnages, tels de vastes rubans de Moebius sans début ni fin, transforment le dispositif cinématographique

⁷² Sigmund Freud, « Le Moi et le Ca », in JL Baudry, *op.cit.* p. 65.

classique en un espace de déambulation. L'écran de cinéma devient une longue phrase visuelle. Une phrase comme un fil d'images, un ruban qui tisse une enveloppe spatiale. Un espace qui doit être envisagé comme une matière dense et souple, un tissu flexible dont les jointures imperceptibles sur le mur entre chaque boucle de film s'apparentent à des plis qui proviennent littéralement, dans l'histoire de la création, du plissé d'une image en bande, d'une matière visuelle fragmentée⁷³. Il existe ainsi un lien étroit entre la bande, le fil, la phrase et l'espace. Plus qu'un écran, le type de miroir que nous tend cette nouvelle forme de dispositif est reconstruit comme une séquence d'éléments permutables, autrement dit comme une phrase – cette phrase même dont les titres des œuvres, sans pourtant les redoubler du côté du signifié, en seraient le symptôme ou le signe. Le mouvement, ici, ne conduit pas d'un point A à un point B : ce n'est pas un tracé. Comme le dit un titre entre deux projections : « le temps n'a pas d'objectif ». La ligne est vagabonde et insistante, elle revient toujours sur elle-même comme un éternel repentir qui ne finirait jamais. Le mouvement n'est que répétition ; il ne représente rien ; il n'est pas non plus relation. Cette répétition est travail, insistance, immersion tout autant que disparition. Cette multiplicité de fragments visuels non reliés ouvre alors un nouveau rapport entre représentation et *quantité* qui nous éloigne radicalement du montage d'éléments discrets en nombre limité. La quantité exige des modes de connexions qui font littéralement exploser les modalités traditionnelles du montage qui désormais connotent un mode de mise en relation obsolète entre les images. Un parallèle est possible entre cette densification des « espaces visuels » et la saturation de l'information à l'ère d'internet. L'œuvre compose avec le chaos, « elle est un Chaosmos comme dit Joyce ⁷⁴ ». « Ce qui caractérise le chaos, c'est moins l'absence de détermination que la vitesse infinie à laquelle celles-ci s'ébauchent et s'évanouissent (...) ; c'est « l'impossibilité d'un rapport entre deux déterminations (...). Le chaos n'est pas un état inerte ou stationnaire, ce n'est pas un mélange au hasard⁷⁵ ». Les *Pièces à vivre* nous renvoient au monde du chaos. Au départ il y a le chaos. L'équivalent de ce que la psychanalyse nomme chez les individus *l'inconscient*. Celui-ci se matérialise ici sous deux formes combinées. D'un côté des paroxysmes de personnages : images rêvées, pensées inconscientes du sommeil, *flash-back*. Le film se condense tout entier en une image qui révèle, l'espace de quelques secondes, les forces à l'œuvre sous la forme dans l'intermittence d'un flash quasi-stroboscopique. Le personnage, c'est une sorte d'aimant qui rassemble le monde autour d'un sentiment. Un affect qui replonge l'imaginaire dans le domaine des grandes passions, des grands effrois, des grandes peurs. Un élément « miroir » dont la fonction serait de rendre tangible les stratifications successives du fonds commun d'où procéderait tout affect, toute trace inconsciente elle-

⁷³ Ce que Paule Combey nomme les « ETATS » consiste en une série de tirages photographiques numériques extrêmement denses, sous la forme de séquences verticales puis horizontales de différents formats dont une partie fut montrée en 2004 au Musée St Roch d'Issoudun. Extrêmement pixellisées et abstraites, ses images se présentent comme des sortes de radiographies ou de stratigraphies à l'origine des multi projections dont les premiers éléments commenceront à être réalisés un an plus tard.

⁷⁴ Gilles Deleuze *Qu'est ce que la philosophie ?* Les Editions de Minuit, Paris, 1991, p.192

⁷⁵ Catherine de San Martin, « Personnage, pensée, perception: Entre figure esthétique et personnage conceptuel, oscille le personnage du cinéma », SYMPOSIUM12.1 Spring/Printemps 2008, p.17 et 18 (référence indiquée par Patrick Pion).

même, et auquel ferait littéralement écho le grand nombre de « réflexions » sur les séries d'objets qui composent l'élément « a ».

De l'autre côté, donc, l'élément « a ». Ces «peaux» particulières d'objets, générées par un effet de clignotement, de scintillement ou de battement qui renvoie à la séquence - filmique en tant que signifiant pur, tendanciellement détachée de toute relation à un signifié quelconque. C'est ce que, dans le prolongement de ce que Walter Benjamin appelait dans la *Petite histoire de la photographie* (1931), l'inconscient optique, Rosalind Krauss nomme « l'inconscient pulsionnel », ce qui disparaît dans ce que l'on voit, ce qui n'a pas le temps de s'imprimer dans la mémoire, pulsation décentralisatrice et destructrice qui « dissout la cohérence et la stabilité de la forme ⁷⁶». Double inconscient donc : figuration des archétypes d'un côté, signifiant pur du cinéma de l'autre.

Depuis toujours, les deux artistes entretiennent une relation particulière et privilégiée à la théorie de l'inconscient. La psychologie clinique constitue en effet le contexte épistémologique à l'intérieur duquel vient s'inscrire leur réflexion depuis le début du travail de Paule Combey avec les enfants à l'hôpital Georges Sand de Bourges au début des années 1980. Ce qu'un psychiatre a appelé à propos de leur pratique, les « arts thérapeutes », a d'abord consisté en un atelier de peinture, puis un atelier « son », avant de devenir un lieu de création d'objets collectifs -- sculptures sonores, films vidéo. A partir de 2003, deux ans avant l'invention des « Pièces à vivre », *Generativ Process* s'est structurée comme une méthode clinique ou para - clinique dont la consistance visible s'exprime sous la forme de séquences filmées qui s'apparentent à des « phrases » ou à ce que les artistes aiment appeler « des énoncés » qui ne s'arrêtent jamais sur un sens final. Cette méthode expérimentale engage, dans un temps collectif partagé, un « langage » intensif des affects et de nouvelles modalités de subjectivation. « La prise en compte d'un sujet -- la situation de l'homme singulier en situation de crise qui crée et se crée ». Plus que la production d'un objet, l'expérience est celle d'une durée ponctuée et traversée d'intensités. Bien que n'ayant pas de visée thérapeutique en tant que telle, ce *process* est une contribution reconnue et encouragée des artistes au processus clinique.

Les phrases visuelles constitutives des enveloppes spatiales semblent renverser totalement ce principe. Il ne s'agit plus de stimuler le « discours » plastique d'individus en crise en s'appuyant sur la relation à l'autre dans le groupe pour que chacun puisse exposer de manière totalement ouverte et créative son histoire psychique. Dans le travail artistique de Patrick Pion et Paule Combey tout s'organise autour de l'invention d'une nouvelle forme d'interpellation du spectateur, conformément à une conception de l'art qui ne se limite plus à la seule question de la représentation, ni même à la *présentation* mais se conçoit comme une action, une opération.

En tant que séquences vidéo réalisées uniquement à partir de fragments filmés, on pourrait comparer les boucles de Pion - Combey avec les *Histoire(s) du cinéma (et de la télévision)* de Jean-Luc Godard réalisées à partir de 1987, moment clé à plus d'un titre dans l'histoire de la fin du cinéma ou de son retournement. Serge Daney en proposait la description suivante : « il s'agit de récupérer les morceaux de cinéma, tantôt arrêtés, tantôt recadrés, en temps réel ou

⁷⁶ Rosalind Krauss, *L'Inconscient optique*, Au même titre éditions, Paris, 1993, p.282

ralenti, de les monter tantôt avec des musiques, des paroles et des textes et de procéder à une improvisation dont le but ne serait plus de restituer le mouvement du monde mais de le refaire à partir de bribes (copeaux, miettes) déjà tombées du monde filmé, à partir d'images déjà enregistrées, saturées de sens et d'émotion⁷⁷ ». Chez Pion-Combey cependant, le sujet privilégié n'est plus l'histoire du cinéma ni même l'histoire du monde vu à travers le cinéma (la seule vraiment tangible pour JLG). Ce qui est en jeu c'est le processus subjectif et affectif à travers lequel le sujet *devient*, dans la résistance même à ce qu'il voit et à ce qu'il entend. Ce à quoi s'intéressent les artistes, c'est à la reconstitution toujours mouvante de ce *fond* sans fond, de ce *chaosmos* qui fonctionne comme la matrice inconsciente commune des sentiments humains impliquée dans chaque processus de subjectivation. Les dispositifs vidéos sont d'abord des espaces d'immersion et de circulation qui tentent de donner une consistance tangible à cette substance imaginaire sans corps ni visage dans laquelle tout homme est plongée, sorte de survivance archaïque dont la portée est anthropologique. Affects et percepts dessinent une enveloppe aux limites incertaines, ni tout à fait dehors ni tout à fait dedans. Comme tentent de le dire certains des titres : « Le visible n'est pas le dehors » ; « le hors - soi ne supporte pas d'état » ; « la ligne d'écoute est sur le même plan que le répondeur ». Un statut d'enveloppe très troublant, à la fois spatiale et immatérielle, matérielle et psychique qui avait été anticipé et expérimenté par les artistes avant les séquences filmées, dans les espaces sonores immersifs et saturés produits et enregistrés au début des années 1990 sur bandes magnétiques. Finalement cette confrontation du Moi avec tout une série de traces, d'effets, d'images, de personnages, de forces et d'intensités, récurrentes dans la construction de toute subjectivité n'est pas sans analogie avec le dispositif de la cure psychanalytique. La relation à l'œuvre doit être envisagée comme une *catharsis*⁷⁸ qui permet potentiellement à chaque individu de réinterroger la subtilité de son propre assemblage psychique, et pourquoi pas, de le reprogrammer.

POUR UNE THEORIE CONTEMPORAINE DES ENVELOPPES.

Jean-Louis Baudry a justement souligné⁷⁹ que le dispositif classique du cinéma se caractérise par l'expérience d'une immersion dans une enveloppe tout à la fois matérielle et psychique, dont la contrainte propre, par l'entremise de la projection, est l'institutionnalisation d'un schéma précontraint d'identification du spectateur au récit. La caractéristique essentielle de ce dispositif, à travers la relation qu'il institutionnalise à l'écran de cinéma, est de générer un effet - miroir qui permet « une sorte d'intégration imaginaire du moi⁸⁰ ». Un lien puissant serait ainsi à repérer entre le cinéma et la métapsychologie freudienne en ce qu'ils mettent l'un et l'autre en jeu la construction et le fonctionnement de l'appareil psychique. Les théoriciens du cinéma nous montrent ainsi que le dispositif classique du cinéma fonctionne comme un véritable appareil psychique immersif qui répète les conditions de production du

⁷⁷ Serge Daney, *Du défilement au défilé*, op.cit. p.50

⁷⁸ Patrick Pion lors d'une conversation avec l'auteur, assumant l'analogie entre l'expérience de ses dispositifs audio-visuels et celle de la cure, la conçoit en terme de *catharsis*.

⁷⁹ JL Baudry, op.cit, p.69

⁸⁰ JL Baudry, « Effets idéologiques de l'appareil de base », *Cinétique*, 7-8, 1970, repris dans Jean-Louis Baudry, *L'Effet cinéma*, Editions Albatros, Paris, p.25

rêve durant le sommeil, véritable modèle heuristique de relation à l'inconscient, cette « autre scène » que Freud évoque dans le chapitre 7 de la *Traumdeutung*. Comme on l'a souvent souligné depuis, c'est essentiellement l'absence de motricité qui plongerait le spectateur de cinéma dans cet état primitif, propice à la représentation hallucinée du rêve. Le dispositif cinématographique viendrait en quelque sorte confirmer l'hypothèse freudienne rappelée par Hubert Damish⁸¹, selon laquelle « il se peut que la spatialité soit la projection de l'extension de l'appareil psychique ». Comme Freud l'écrira dans *L'Esquisse*⁸² : « nous admettons que la vie psychique est la fonction d'un appareil auquel nous attribuons une étendue spatiale et que nous supposons formé de plusieurs parties ». En s'intéressant dans le même texte à la question des limites internes et externes du moi, Freud poursuivra son intuition en donnant corps à ce qui conduira bien plus tard certains psychanalystes à proposer le concept « d'enveloppe psychique » pour rendre compte de cet interface qui relie tout en les différenciant le dedans et le dehors.

Le concept d'enveloppe a une histoire très riche dans des domaines très variés, de l'architecture expérimentale à la psychanalyse ou à la philosophie. Dans le troisième tome de sa trilogie sur les sphères, le philosophe allemand Peter Sloterdijk, montre que la véritable révolution du XXe siècle concerne ce qu'il appelle « l'explicitation des conditions propices à la vie » considérées jusque-là comme naturelles (et donc « inconscientes »), notamment « l'explicitation » de ce qu'il nomme *l'habitat*. Soit la prise de conscience de la dépendance vitale du genre humain vis-à-vis des spécificités spatiales de son environnement, ce qu'il nomme d'un mot, les *atmosphères*. Toute l'architecture prospective qui n'est plus dépendante des anciens habitus de la construction où même des options privilégiées par la première modernité est engagée dans cette recherche de la construction de nouvelles enveloppes qui soient synchrones avec cette compréhension des dimensions atmosphériques et climatiques complexes des habitats⁸³. Plus fondamentalement, « le discours de l'écume » propose une théorie qui cherche à expliciter l'importance des « conteneurs » dans les processus de socialisation et de subjectivation des individus. Le conteneur n'est pas un cadre extérieur sur lequel l'homme peut agir ou dont il peut se défaire. Il participe directement à l'auto-engendrement du milieu humain qu'il contient. Sloterdijk en démontrant en quoi chaque « existence [est] intégrée dans une ambiance ⁸⁴», tente ainsi de révéler le modèle spatiale inhérent à la constitution des entités subjectives qu'elles soient individuelles ou collectives. Il offre ainsi, à l'inverse du dispositif cinématographique, une représentation des processus de subjectivation qui ne soit plus calquée sur le modèle temporel du récit de formation. Il montre également, combien ce qu'il nomme encore les premières « anthroposphères » sont immédiatement prises dans un tissu de symboles fait « de signification et d'énergies

⁸¹ Hubert Damish « Morceaux choisis », in *Projections, les transports de l'image*, Edition Hazan / Le Fresnoy 1997 p.16

⁸² Citation de *L'Esquisse d'une psychologie scientifique* in JL Baudry, « Le Dispositif », op.cit, p.57

⁸³ Peter Sloterdijk *Ecumes. Sphérologie plurielle. Sphères III*, Maren Sell Editeurs, Paris 2005, p.46, note 1.

⁸⁴ *ibid*, p.508

internes » -- « une tente magique, ourlée de symboles⁸⁵ », dont il perçoit un écho contemporain dans le développement de « l'esthétique de l'installation⁸⁶ ». En ce sens, les anthroposphères constituent un formidable écho à ce que j'essaie de thématiser sous l'appellation de « dispositifs d'images ». Ou bien l'on peut dire réciproquement que Sloterdijk nous apprend à concevoir les dispositifs d'images comme de véritables sphères agissantes.

J'aurais pu aborder ce texte en choisissant des œuvres dont les modalités matérielles sont encore plus diverses, comme par exemple ces constellations aléatoires d'images que l'artiste belge Michel François a appelé « les arbres à images » qui constituent des « dispositif d'images » tout à fait pertinents et passionnants⁸⁷. J'ai préféré dans les trois exemples d'œuvres abordées dans ce texte, suivre le fil rouge d'une relation explicite au cinéma, en mesurant, à chaque fois le déplacement opéré par rapport au dispositif cinématographique classique pour mieux cerner les contours et la spécificité du nouveau médium. J'ai en particulier tenté de montrer, combien la relation privilégiée à l'inconscient se trouvait littéralement accentuée dans ces formes contemporaines de dispositifs. En ce sens, plus qu'un dépassement, ce qui caractérise le cinéma d'exposition, c'est la reconduction du cinéma vers sa préhistoire inconsciente jusqu'au chaos des sensations, une sorte de régression vers le contenu latent du dispositif cinématographique.

Les dispositifs de cinéma d'exposition constituent des enveloppes immersives auto-suggestives débarrassées du schéma de l'identification au récit. C'est à partir de cette « dé-identification » que tout commence. L'absence de durée obligatoire, la motricité, les différentes formes d'interpellations du spectateur, la production de stress, les effets de spatialisation et de désorientation, créés un cinéma discontinu, « immobile », des mondes de remplacement qui génèrent des formes de subjectivation très différentes. La contrainte du dispositif prend l'aspect d'une absence de contrainte. Le spectateur se confronte à ce qu'il voit, lit ou entend avec la nécessité de se frayer un chemin qui n'est pas fléché d'avance. La violence des sensations que certains de ces dispositifs lui renvoient, révèle la violence latente des dispositifs actifs dans la société et coïncide avec la transformation profonde du paradigme de l'émancipation dans les sociétés libérales occidentales avec leurs cortèges de formes subjectives strictement délimitées. Aujourd'hui l'enjeu consiste plutôt à concevoir des modèles d'auto-construction des sujets à l'intérieur d'enveloppes alternatives qui fonctionnent comme des micro-milieus d'apprentissage.

Jean-Christophe Royoux, 20 janvier 2015.

⁸⁵ Ibid, p.436

⁸⁶ A propos de Ilya Kabakow et Boris Groys, Peter Sloterdijk, op.cit., pp. 463-68.

⁸⁷ Jean-Christophe Royoux « Quarante-neuf affiches, 1994 -2012 » in *Michel François Photographe*, Edition RueVisconti, Paris 2011.