

Avant-propos

Le colloque « le cinéma, et après ? » a visé un double horizon. D'abord, il fallait s'interroger sur les limites du champ des études dites « cinématographiques et audiovisuelles » au vu des mutations technologiques contemporaines. Corollairement, l'accent a été mis sur le foisonnement des lieux de création et de diffusion des films, la traditionnelle institution du cinéma n'y suffisant plus. C'est ainsi que trois questions de fond ont motivé les communications. La place du cinéma dans la diversité actuelle des spectacles d'images est-elle menacée ou confortée ? Quel avenir pour le cinéma, alors qu'il n'est plus besoin d'aller s'asseoir devant un grand écran dans la pénombre d'une salle pour voir un film ? Quelles formes principales de mise en spectacle d'images reproductibles voit-on émerger ?

Cette réflexion s'est d'emblée inscrite dans la perspective générale de *l'histoire des arts de l'image reproductible*, la question esthétique étant intimement mêlée à la réalité technologique, le problème de la création des images à celui de leurs destinataires dont on sait bien qu'ils ne sont plus aujourd'hui les seuls, les simples spectateurs du cinéma. Luc Vanchéri, en ouverture, a tracé en ces termes la ligne de fuite conceptuelle d'un tel débat : « D'un côté le cinéma disparaît dans les arts visuels contemporains [...]. Mais d'un autre côté, le cinéma réapparaît comme l'expression d'une image de la pensée, qui l'identifie sous de nouveaux aspects et sous de nouveaux rapports. » Caroline Renard y revient à travers son étude de la correspondance vidéographique de deux cinéastes passés au tournage en caméra numérique, l'Iranien Abbas Kiarostami et l'Espagnol Victor Erice : « La question qui se pose finalement n'est peut-être plus celle de la définition du cinéma ou de son devenir, mais dans l'après du cinéma, dans ce double devenir mis en œuvre par les dernières technologies, celle de la définition de l'image aujourd'hui. » Résolument rétrospectif, François De la Bretèque trouve dans les années 1920 un écho, ou une prémonition, au questionnement d'aujourd'hui sur la présence parmi

nous du cinéma et de son devenir : « Entre 1918 et 1929, le sentiment général est que le cinéma n'a pas encore vraiment commencé. Y aura-t-il quelque chose après le cinéma ? À cette époque, la question était plutôt : le cinéma adviendra-t-il un jour ? Ou mourra-t-il avant d'avoir dit son *premier mot* ? » Or, une même inquiétude du lendemain ne se cristallise-t-elle pas désormais sur le *dernier mot* du cinéma, celui qu'il n'a justement pas déjà prononcé ? Sur un versant plus pragmatique, Gilles Delavaud observe de près comment dans les années 1950 aux États-Unis « la télévision commence à inquiéter sérieusement l'industrie du cinéma » qui, du coup, cherche « à faire apparaître comme périmée l'image standard en noir et blanc (celle du cinéma comme celle de la télévision), et d'autre part, produire des films définitivement impropres à la diffusion télévisée ». Mais, laisse entendre Gilles Delavaud, le cinéma ne sait pas encore que ses rapports avec la télévision, consentis ou contraints, sont inévitables et promis à un avenir durable.

Un deuxième axe de réflexion passe par *le lien entre le cinéma et le musée*. Vieille histoire, en vérité, depuis qu'Henri Langlois et Georges Franju ont eu les premiers l'idée d'un musée du cinéma en 1935 et ont fondé la Cinémathèque française l'année suivante. Aujourd'hui, la relation entre cinéma et musée est transformée, elle n'a plus la même fonction ni la même visée. Il ne s'agit plus de conserver un patrimoine pelliculaire fragile et périssable, il ne s'agit plus non plus de convier le public à des projections d'anthologie de ces pellicules rares conservées comme des trésors précieux. Non, le musée devient lui-même un dispositif où mettre en scène des images filmiques. C'est ainsi que la question de Marie-Françoise Grange, « qu'en est-il de l'objet-cinéma lorsque celui-ci est accroché par le film dans un espace de type muséal ? », est directement adressée par elle aux images filmiques transformées en pièces de musée. Son évaluation de la situation est claire : « À nouveau lieu, nouveaux repères et nouvelles marques. » L'actualité du lien entre le cinéma et le musée est d'ailleurs largement attestée de deux façons. D'une part des expositions sont consacrées à l'œuvre de cinéastes qui ont travaillé sur la pellicule argentique, avant l'art vidéo, avant le passage au numérique (par exemple, Hitchcock et Cocteau au Centre Georges Pompidou). D'autre part, des réalisateurs notoires, à la fois cinéastes et plasticiens, exposent des œuvres diverses (peinture, photographies, installations) dans les hauts lieux de la culture muséale d'aujourd'hui : exemples à Paris de David Lynch, Agnès Varda et Takeshi Kitano à la Fondation Cartier ou encore, Dennis Hooper à la Cinémathèque française. Dans le même ordre d'idée, là où se dessine la possibilité d'un croisement substantiel et problématique entre les deux dispositifs, Céline Gailleurd est revenue sur la récente exposition diversement appréciée de Jean-Luc Godard au Centre Georges Pompidou, *Voyage(s) en Utopie* (2006), pour la confronter à *Notre Musique*, le dernier film du cinéaste, achevé la même année. « En élaborant des installations,

le cinéaste en exil muséal s'affranchit du dispositif cinématographique et poursuit une invention qui n'est plus seulement filmique. »

Parmi les autres réflexions, plusieurs ensembles se dessinent comme autant de repères dans l'histoire d'un cinéma qui tout en s'éloignant de lui-même, ne cesse pourtant d'être toujours là, au présent, dans les idées et dans les réalisations. À chaque fois, une question principale a été posée aux œuvres : sont-elles les symptômes d'une crise identitaire du cinéma aujourd'hui, annoncent-elles son déclin ou bien, au contraire, sont-elles les outils de son renouvellement et par là même de sa pérennité ?

Trois communications s'intéressent frontalement à la *permanence et aux conversions de la question esthétique* par-delà le choix des technologies et des dispositifs de création. À cet égard, Mathias Lavin analyse la diversité des travaux de deux cinéastes, Hans Jurgen Syberberg et Chantal Akerman qui, d'une part « confrontent le cinéma à l'écriture » et d'autre part, « expérimentent d'autres dispositifs d'images et pratiquent d'autres modes d'interventions publiques » (publications, expériences théâtrales, lectures, installations, site Internet). Pour ces deux artistes il s'agit – affirme Mathias Lavin – « de continuer à faire des films sans appartenir à un domaine que le matériau semblait pourtant appeler ». En prenant pour exemples *Los Muertos* de l'Argentin Lisandro Alonso (2004), *Be With Me* du Singapourien Eric Khoo (2005) et *Sangre* du Mexicain Amat Escalante (2005), Antony Fiant, qui aborde ici « la question du mutisme dans le cinéma contemporain », clame sa « croyance en l'art du cinéma ». Cet art n'est pas défait, bien au contraire, puisque de ces films (et bien d'autres d'ailleurs) qui ne sont pas « soumis à la dictature de la parole » se dégage « une impression de première fois ». Diane Poitras, pour sa part, plonge au cœur du cinéma, dans la nuit qui lui est consubstantielle et elle fait le pari que « le traitement du nocturne, dans le cinéma contemporain, permet d'identifier l'émergence d'un nouveau rapport à la nuit ». Sa traversée esthétique de la nuit au cinéma l'emmène d'un grand film classique, *Assurance sur la mort* de Billy Wilder (1944) à deux films contemporains, *Millenium Mambo* du Taiwanais Hou Hsiao-hsien (2001) et *Inland Empire* de David Lynch (2008).

À la lumière du processus d'enregistrement et de révélation des images reproductibles, trois autres communications interrogent les relations *entre un film et son double*. Laetitia Kugler, d'abord, s'intéresse à ce qu'elle appelle des « cinéastes de la trace » (Péter Forgács, Daniel Eisenberg, Yervant Gianikian et Angela Ricci-Lucchi). Tous « refilment des bouts de pellicule » dans la double intention de produire « un travail de mémoire à partir de l'histoire du cinéma » et « un travail de mémoire sur la grande Histoire que ce cinéma a enregistrée ». Voyageant entre le *King Kong* de Merian Cooper et Ernest Schoedsack (1933) et celui de Peter Jackson (2005), Odile Crépin-Etaix pour sa part pense qu'à travers l'« audacieuse aventure ciné-

matographique, les nouvelles techniques apportent un prolongement inattendu et complémentaire au récit filmique, plutôt qu'un radical renouvellement de forme ». Loig Le Bihan, qui croit à notre entrée définitive « dans l'âge vidéographique », a convoqué un objet idéalement ambigu : *Psycho* de Gus Van Sant, une reprise pour le moins singulière et radicale du film homonyme d'Alfred Hitchcock. Cette œuvre de 1999 qui a déjà fait couler beaucoup d'encre, « malgré tous les détracteurs est sans doute le premier film qu'on peut dire *destiné* à la mise en pratique d'un visionnement comparatiste que l'âge vidéographique enfin autorise ».

Un troisième axe s'est constitué à travers une réflexion sur *l'écran*, un mot dont le double sens qui l'apparente quasiment à un oxymore (l'écran *cache* des choses mais il *montre* l'image des choses) fait d'emblée de lui un des principaux enjeux de la pensée et de la pratique des images reproductibles. C'est ainsi qu'à partir de sa visite de gravures pariétales du néolithique dans une grotte du sud-ouest de la France, Marion Poirson explore l'idée de « l'empreinte » enregistrée sur « l'écran-miroir » et de son effacement par « l'écran-suaire » dans plusieurs films tournés sur des supports différents et selon des modalités variables : le film argentique pour *Le Regard d'Ulysse* (Theo Angelopoulos, 1995), les images de synthèse pour *Avalon* (Kiyoshi Kurozawa, 2001) et l'art numérique pour *Sienna* et *Bruges* (Christian Bustani, 1992 et 1995). « Certains films – écrit Marion Poirson – nous renvoient à l'image d'un écran suaire, accueillant les vestiges d'un cinéma dont ne subsisteraient que des traces vouées à l'effacement. » Antoine Gaudin aborde le problème de la représentation des affects par le cinéma contemporain auxquels il pose cette question : « Comment le cinéma a-t-il pu trouver dans la vidéo les conditions de son renouvellement, de son dépassement, de son propre prolongement ? » Il est allé chercher la réponse dans « les dispositifs d'écrans internes » de *The Blackout* d'Abel Ferrara (1997), un film qui, selon lui, est « du cinéma renouvelé par la vidéo ». Dans le même ordre d'idée, mais regardée depuis une source différente, celle de la peinture et des arts plastiques, Jean-Louis Beaudonnet, s'intéressant à la réalité matérielle de l'écran, est venu rappeler que « le cinéma depuis son origine a placé le spectateur dans une position passive selon un principe si évident qu'il faudra bien du temps avant qu'il ne soit modifié ». Il fallait notamment que l'écran passe inaperçu pour que le monde représenté consiste et s'incarne comme une réalité tangible. Puis, à l'aube des années 1970, l'écran a commencé à devenir perceptible comme tel, dès lors qu'il a été destiné par certains artistes vidéo ou plasticiens, tels Bill Viola, puis Jeffrey Shaw, Pipilotti Rist, etc., à devenir tout à la fois l'objet et le sujet même de la représentation, ouvrant ainsi aux images filmées une nouvelle perspective.

Et par le fait, aujourd'hui, de même que les écrans peuvent se multiplier infiniment à l'intérieur du cadre filmique, de même qu'ils peuvent devenir toujours plus petits (comme ceux des téléphones portables) ou toujours plus grands (tels

ceux récemment installés dans la nef du Grand Palais à Paris pour une exposition consacrée aux artistes résidents de l'École du Fresnoy), de même, la perspective n'a plus toujours besoin d'être « commune » ou « centrée » selon une ligne de fuite qu'avait programmée la *camera obscura* depuis la Renaissance, elle peut ne plus emmener en droite ligne le regard du spectateur au fond de l'image ou au contraire le ramener au devant de l'image. Elle est volatile, imprégnant chaque molécule de la matière image, en surface, sur l'écran qui se montre alors pour ce qu'il est en réalité : un plan de travail, un principe d'organisation des images dont il est le réceptacle pour autant qu'il en est le support et une forme en soi à contempler. À voir les expositions qui font l'actualité des musées et des galeries d'art un peu partout dans le monde, à regarder sur les grands et sur les petits écrans des films qui sont traversés par la pensée et la technique numériques, on devine sans peine qu'une telle perspective désormais moléculaire n'a pas fini de s'étendre.

Quatre communications, enfin, s'intéressent à des œuvres qui apparaissent toutes comme *des mutants*. Via la télévision et l'art vidéo, puis l'ordinateur, l'image numérique, Internet, le film interactif, elles bouleversent en effet le milieu du cinéma et par là même la relation des spectateurs aux films. Fabien Maheu ouvre la question en explorant les procédures du traitement numérique qui font aujourd'hui l'actualité de beaucoup de films, tels le *compositing* ou le *canevas* qui, en réinventant l'écriture et la fonction traditionnelles du montage à même les écrans, travaillent au « redéploiement des ressources médiatiques au service de l'œuvre narrative », que les films soient signés par des auteurs connus du grand public (Joel Schumacher, Mike Figgis, Michel Gondry, Jae-eun Jeong, Peter Greenaway) ou s'adressent à un public plus restreint (Thierry de May, Dietmar Offenhuber). À travers deux films américains récents, *Time Code* de Mike Figgis (1999) et *Miami Vice* de Michael Mann (2006), Frédéric Astruc pose au cinéma d'aujourd'hui cette question abrupte et immense : « Que peut le numérique ? » Sa réponse est optimiste : « la haute Définition » qui caractérise le numérique, ne « va pas éradiquer le cinéma », au contraire, « elle le prolonge ». Ève Le Louarn, qui évoque ce qu'elle appelle « le monde-Matrix », a franchi le cap elle aussi des œuvres qui, telle celle des frères Wachowski, sont conçues pour être des films de cinéma (*Matrix*, trois films) et des dérivés (une gamme de jeux vidéos et de jeux en ligne notamment) selon une pratique désormais devenue banale à Hollywood lorsqu'il s'agit de fabriquer des *blockbusters*. De telles œuvres font « implorer les frontières du cinéma, le plaçant au sein d'une toile artistique en perpétuelle expansion ». Ève Le Louarn se préoccupe elle aussi de « la position spectatorielle qui naît de cet entrelacement » entre différents médias déclinant des propositions différenciées à partir d'une même œuvre de base. Pour finir, la réflexion de Jean-Philippe Trias marque encore plus décisivement un passage à l'acte désormais moderne

des études cinématographiques et audiovisuelles puisqu'il analyse une installation vidéo de Doug Aitken, *New Skin* (2002). Or, traces ou preuves visuelles à l'appui (J.-Ph. Trias a pris de nombreuses photos de l'installation), il avance que « *New Skin* suscite une mélancolie très spéciale qui lui semble ne s'éprouver qu'au cinéma ». Mieux : « Cette "nouvelle peau" où s'étirent toutes les virtualités d'un cinéma qui ne se limite pas à son dispositif technique reste semblable à celle où se dévoilent les images du vieux septième art. »

Une idée au fond réjouissante fut clairement affirmée tout au long du colloque, au détour de chaque réflexion, sous des couleurs diverses. Non, il n'y a pas à s'inquiéter de l'avenir du cinéma, quel que soit le degré de dilution du médium dans toutes sortes de pratiques, de lieux, d'enjeux attachés à ce que l'on nomme le(s) *multimedia*. Il est vrai que – son étymologie y aidant – le *cinématographe* ou encore *l'écriture du mouvement* est en fait susceptible d'élargir ses frontières à toutes sortes de pratiques nouvelles, pourvu qu'elles reconduisent en l'enrichissant ce vieux travail dévolu aux images en mouvement, à leur mobilité essentielle. Pour conforter un tel optimisme, on peut se souvenir d'un moment crucial de l'histoire des arts figuratifs : au XIX^e siècle, l'image reproductible de la photographie n'a pas tué l'image singulière de la peinture. Au contraire, l'art même de la peinture s'en est trouvé comme transfiguré dès lors qu'il a pu se déployer en toute liberté hors des limites de la peinture ressemblante et de l'image indicielle. Alors, même si le support numérique du XXI^e siècle supplante et finit par faire disparaître l'image argentique, même si les écrans sont toujours plus petits et toujours plus sertis de « cristaux liquides » qui les rendent aussi labiles et métamorphiques que le miroitement de la lumière sur les profondeurs insondables d'une eau obscure, on peut supposer que l'expression filmique n'est pas menacée pour autant.

Un peu après la fin du colloque, deux faits sont venus prolonger un tel constat. D'abord, le 25 novembre 2008, Dominique Païni a tenu une conférence à l'université Paul Valéry. Inspiré par son expérience muséale, notamment celle des expositions rétrospectives consacrées à Alfred Hitchcock et Jean Cocteau dont il fut le commissaire au Centre Georges Pompidou, il a éclairé le cinéma d'aujourd'hui à la lumière directe de son devenir. Il en a donné une foule d'exemples convaincants et éclairants, dont celui d'un film de David Lynch, *Lost Highway* (1997), dans lequel il a décelé à l'intérieur même de la matière cinématographique des images, la mise en scène d'une « installation ». Deuxième événement : un film récemment achevé affirme avec un éclat singulier que l'avenir du cinéma est présent. C'est la dernière œuvre d'Agnès Varda, *Les Plages d'Agnès*. À la toute fin du film, qui est une recension des épisodes majeurs de sa vie d'artiste photographe, cinéaste et plasticienne, Agnès Varda agence dans un surprenant jeu de miroirs, une vertigi-

neuse mise en abyme d'elle-même, l'artiste plurielle. Assise face à nous, elle tient un miroir dans lequel s'inscrit son image redoublée (mais non reflétée). Mû par un « truc » de cinéma revisité par l'art numérique, le miroir recule, recule, recule dans la droite ligne de la perspective centrée vers un sans-fond aussi interminable que le gouffre aux souvenirs et aussi démesuré, sublime peut-être, que le futur des images reproductibles. Venue à Montpellier pour présenter son film, la cinéaste, auteure récente de plusieurs installations a rappelé qu'elle a « toujours habité la maison cinéma ».

Nous aussi...