

**Raymond Bellour**  
**LA QUERELLE**  
**DES DISPOSITIFS**

*Cinéma – installations, expositions*



**P.O.L**  
**TRAFIC**



# La Querelle des dispositifs

## DU MÊME AUTEUR

*Alexandre Astruc*, Seghers, 1963

*Henri Michaux ou une mesure de l'être*, Gallimard, 1965 (édition augmentée, *Henri Michaux*, « Folio Essais », 1986)

*Les Rendez-vous de Copenhague*, roman, Gallimard, 1966

*Le Livre des autres*, essais et entretiens, L'Herne, 1971

*Le Livre des autres*, entretiens, UGE, « 10/18 », 1978

*L'Analyse du film*, Albatros, 1979 ; rééd. Calmann-Lévy, 1995

*Mademoiselle Guillotine*, La Différence, 1989

*L'Entre-Images, Photo. Cinéma. Vidéo*, La Différence, 1990

*Oubli*, textes, La Différence, 1992

*L'Entre-Images 2, Mots, Images*, P.O.L., 1999

*Partages de l'ombre*, textes, La Différence, 2002

*Le Corps du cinéma, hypnoses, émotions, animalités*, P.O.L., 2009

*Les Hommes, le dimanche*, Yellow Now, « Côté films », 2009

*Lire Michaux*, Gallimard, « Tel », 2011

## DIRECTION D'OUVRAGES COLLECTIFS

*Le Western*, UGE, « 10/18 », 1966 (édition augmentée, Gallimard, « Tel », 1993)

*Henri Michaux*, L'Herne, n° 8, 1966 (édition augmentée, 1983)

*Dictionnaire du cinéma*, Éditions universitaires, 1966 (avec Jean-Jacques Brochier)

*Psychanalyse et cinéma, Communications*, n° 23, 1975 (avec Thierry Kuntzel et Christian Metz)

*Lévi-Strauss*, Gallimard, 1979 (avec Catherine Clément)

*Le Cinéma américain, analyses de films*, 2 volumes, Flammarion, 1980

*Vidéo, Communications*, n° 48, 1988 (avec Anne-Marie Duguet)

*Cinéma et Peinture, approches*, Coliartco-PUF, 1990

*Passages de l'image*, Centre Georges-Pompidou, 1990 (avec Catherine David et Christine Van Assche)

*Unspeakable Images, Camera Obscura*, n° 24, 1991 (avec Elisabeth Lyon)

*Jean-Luc Godard : Son + Image*, MoMA, New York, 1992 (avec Mary Lea Bandy)

## ÉDITIONS CRITIQUES

Charlotte Brontë, Patrick Branwell Brontë, *Écrits de jeunesse* (choix), Pauvert, 1972 (rééd., Laffont, « Bouquins », 1992)

Emily Brontë, *Wuthering Heights*, Pauvert, 1972 ; *Hurlevent*, Gallimard, « Folio », 1992

Alice James, *Journal et choix de lettres*, Café-Clima, 1984

Henri Michaux, *Œuvres complètes*, tome I, 1998, tome II, 2001, tome III, 2004, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998 (avec Ysé Tran)

Raymond Bellour

# La Querelle des dispositifs

*Cinéma – installations, expositions*

*P.O.L*

33, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6<sup>e</sup>

© P.O.L éditeur, 2012  
ISBN : 978-2-8180-1701-2  
[www.pol-editeur.com](http://www.pol-editeur.com)

*En souvenir de Miriam Hansen et d'André Iten*



## DES ENTRE-IMAGES À LA QUERELLE DES DISPOSITIFS

L'Entre-Images, en 1990, réunissait des textes écrits à partir de 1981. Construit au fil des événements (sortie de films, expositions, colloques, publication de livres, numéros spéciaux de revues ou catalogues), ce livre se proposait – selon son sous-titre, « Photo. Cinéma. Vidéo » – de cerner d'un côté les rapports inédits qui s'accroissaient alors entre le cinéma et l'art vidéo, de l'autre les rapports plus anciens, trop peu envisagés encore, entre le cinéma et la photographie. Ceux-ci et ceux-là se mêlant, surtout, se liant de diverses manières, de sorte à configurer un espace mouvant, subtil, en partie nouveau, au moins par son intensité, et de nature largement énigmatique. Je décidai d'appeler cet espace « l'entre-images ». Ce terme descriptif n'était pas vraiment un concept ; mais sa valeur d'interaction en faisait plus qu'un simple outil de classification. Il désignait plutôt un lieu, physique et mental, fait de tous les passages opérant continuellement, dans des œuvres toujours plus nombreuses, entre les diverses modalités d'images qui les composent et s'y mêlent. « Passages de l'image » : ce sera, au même moment, le titre de l'exposition dont je fus responsable avec Catherine David et Christine Van Assche au Centre Pompidou, mêlant, pour la première fois sans doute avec autant d'ampleur, dans un espace double d'exposition et de projection, films, bandes vidéo, installations – film et vidéo –, photographies, et déjà ce qu'on appelait alors « images de synthèse ». Dans le texte que je donnai au catalogue, « La double hélice », je dégageai deux modes, fondamentaux et corrélatifs, de ces passages entre les images : la tension tissée de contagions entre les images qui bougent et celles qui ne bougent apparemment pas, avec toutes les indécisions qu'on pressent ; et les mutations de l'analogie photographique, décuplées par la vidéo et devenant virtuellement sans limites

à travers la synthèse numérique. Transversal à ces deux modes, un troisième niveau s'imposait, tenant aux interpénétrations déployées entre le langage et l'image, ainsi d'autant plus virtualisée. C'est donc naturellement que je sous-titrai « Mots, images » un second volume de L'Entre-Images dont « La double hélice » formait l'introduction, et qui réunissait en 1999 des textes d'inspiration similaire, écrits à nouveau sur une période de presque dix ans.

Mais déjà, au tournant du siècle, après un centenaire du cinéma vécu comme un passage symbolique de relais vers d'autres modes de conception et de consommation d'images, après la Documenta X de Catherine David (1997) et les deux Biennales de Venise de Harald Szeemann (1999, 2001) qui consacraient l'exposition d'images en mouvement au détriment des arts traditionnels dont ces images proposaient une transformation en même temps qu'elles attiraient dans leur dérive celles du cinéma, deux instances, sans commune mesure mais vivement liées, confirmaient leur emprise croisée : l'ordinateur et le musée, entre lesquels le cinéma, pour peu qu'on veuille encore le considérer comme un art et un fait social, s'est trouvé pour une part capturé. C'est dans ce contexte bouleversé par des accélérations sans précédent qu'ont été conçus entre 1999 et 2012 les textes qui composent le présent volume. Il aurait pu former de même un troisième Entre-Images – tout sous-titre éventuel cherchant à désigner la constellation des réalités comme des raisons proliférantes paraissant aujourd'hui devenues internes aux mouvements et aux temps des images.

C'eût été pourtant accepter trop sereinement la violence douceuse de l'époque. Car on aimerait qu'il y ait querelle, au risque de quelque clarté. Alors qu'on n'aperçoit que glissements, chevauchements, scintillements, emboitements, hybridations, métamorphoses, transitions, migrations, assimilations et similarités entre ce qu'on appelle encore cinéma et les mille et une façons de montrer des images en mouvement dans le domaine vague nommé arts plastiques ou arts visuels et surtout art contemporain. Un art dont on voudrait si fort et de façon si ambiguë que le cinéma participe. Comme si le cinéma n'était pas, plus ou moins, en lui-même un art, tout simplement, et contemporain comme toute chose l'est, banalement (à moins d'en croire Mallarmé, sa fameuse apostrophe : « mal informé celui qui se crierait son propre contemporain »). C'est donc du point de vue de la querelle que les pages qui suivent ont été écrites. Querelle des dispositifs déployés à perte de vue et entre lesquels le cinéma, apparemment multiple, demeure pourtant un, et unique, bien que rongé souvent par l'incertitude accrue qui confronte son mouvement et son temps à d'autres en nombre illimité, comme à autant de fixités qui de tous côtés l'enserrent. Ou comment dénouer le syntagme devenu fatal : cinéma et art contemporain.

## REMARQUES SUR LES MOUVEMENTS ET LES TEMPS DES IMAGES



Pierre-Marie Goulet, *Encontros*, 2006, couleur, beta numérique, 105'.

## QUERELLE

- Vous voulez déclarer la guerre ?
- J’aimerais surtout avoir la paix.
- Air connu, la rengaine de tous les dictateurs.
- Je n’impose rien, juste une très modeste idée du cinéma. Je voudrais seulement qu’on laisse un peu en paix le cinéma.
- Le cinéma ?
- Oui, le cinéma, le vrai cinéma.
- Comment ça, le vrai cinéma, cet art semi-moribond dont son avocat prédestiné, Serge Daney, « le cinéfils », annonçait déjà périodiquement la mort voilà près de trente ans, on imagine que ça ne s’est pas vraiment arrangé depuis.
- C’est bien ce qui vous trompe. Le pire n’est pas toujours sûr. Le cinéma a survécu, survit, son bulletin de santé vous surprendrait. C’est aussi qu’il y a, qu’il y a eu plusieurs morts du cinéma, correspondant à autant de ses mutations, à l’idée qu’on s’en fait, aux fixations dont on a été le sujet selon l’époque et sa généalogie personnelle. Il suffit de voir aujourd’hui la variété prodigieuse des réponses données chaque semaine à la question posée dans la rubrique « Séance tenante » des pages cinéma de *Libération* : « Le cinéma meurt. Une épitaphe ? » – réponses qui oscillent de l’incrédulité à l’indignation, de la tristesse à l’indifférence. Ou aussi bien la BD décoiffante de Blutch, *Pour en finir avec le cinéma*. Une fin qui n’en finit pas de ne pas finir. Au moment où par phases, au fil des années 1980, Daney a un peu trop désespéré du cinéma frappé, de l’extérieur comme de l’intérieur, par l’envahissement de la télé, la pub, les « images de marque », tout ce qu’il appelait « le visuel », avec la désertification

des salles qui allait de pair, au moment même où il écrit ce texte apocalyptique, « Du défilement au défilé », qui semble consommer une mort ou au moins une transformation irrémédiable du cinéma, cette même année 1989 Daney conçoit symboliquement dans son *Journal* l'idée d'une chronique : « Le cinéma, seul ». Il précisait : « ce que seul le cinéma a à charge de poursuivre ». Et encore : « Elle devrait être la sortie de la période "images", celle de tous les incestes et de toutes les ruses de petit malin. C'est, en tout cas, mon nouveau point de départ. » C'était le programme de *Trafic*, revue de cinéma, créée deux ans plus tard, et que depuis sa mort nous continuons. Je reviendrai, si vous le voulez bien, sur ces mots, « le cinéma, seul », pour tenter d'éclairer leur valeur de réalité historique.

– Je vois que vous ne donnez pas de références.

– Écoutez, j'ai pensé qu'on pouvait les regrouper à la fin de notre échange, pour le rendre plus libre.

– Bon. Mais, dites-moi, pourquoi me ressusciter? Je me demande quel besoin vous avez eu de me sortir de mon cercueil pour vous servir encore de faire-valoir.

– Franchement, j'ai hésité. Mais j'avoue que j'ai eu du mal à m'imaginer enfilet tout seul avec un sérieux épiscopal les arguments à opposer à tous ceux qui mélangent si allégrement le cinéma et l'art contemporain.

– Dites-moi au moins l'argument principal de la querelle.

– Oh! il est tout simple... Il est même si simple qu'il paraît pauvre face à une multiplicité scintillante de points de vue, d'origine et de style divers, qui ont en commun d'aménager plus ou moins cette dilution du cinéma à l'intérieur de l'art contemporain, et son histoire dans celle, plus vaste et apparemment plus honorable, de l'histoire de l'art. Ce si simple argument est le suivant : *la projection vécue d'un film en salle, dans le noir, le temps prescrit d'une séance plus ou moins collective, est devenue et reste la condition d'une expérience unique de perception et de mémoire, définissant son spectateur et que toute situation autre de vision altère plus ou moins. Et cela seul vaut d'être appelé « cinéma »* (quelque sens que le mot puisse prendre par ailleurs).

On peut continuer d'appeler *film* (même s'il n'y aura bientôt plus de pellicule) bien des choses et des expériences. D'abord la vision dégradée du film de cinéma (on devient contraint à cette expression étrange), qui commence à la télévision pour s'achever (à ce jour) dans le téléphone portable (en attendant la greffe oculaire incorporée). Toutes les possibilités sont ouvertes, toutes les positions et les situations imaginables. De la mimétique de la séance vécue chez soi, dans un respect quasi religieux du temps prescrit devant un écran plus ou moins géant, jusqu'à la dispersion la plus volatile. Un cinéaste aussi scrupuleusement cinéaste que Víctor Erice, peu enclin à subir « la dure épreuve du moniteur de télévision », mais revoyant en cassette les deux films rescapés de José Val del Omar, ce prophète esseulé d'un cinéma total surinstallé à faire pâler la mémoire d'Abel Gance – Erice ne trouvait-il pas, tout en se sentant « le complice

d'une sorte de trahison », un charme singulier à cette lecture propre à « la sphère de l'intimité » et approchant ainsi « la lecture poétique »? À l'autre extrême, Miriam Hansen rapportait au fil d'un débat de colloque à Berlin le cas de trois adolescentes américaines regardant chacune dans leur lit le même film à la télévision et le commentant entre elles au fur et à mesure avec leurs mobiles. Michel Serres n'a pas manqué de prédire une apocalypse joyeuse selon laquelle l'informatisation universelle, les nouveaux mouvements qui lui sont liés et vont s'accéléralent rendraient caduque entre autres choses toute éducation fondée sur la position assise et l'écoute, alors que tout bouge à travers tant de prothèses et bougera plus encore. (« Ils n'ont plus la même tête. [...] Ils n'habitent plus le même espace. [...] Il ou elle n'a plus le même corps. [...] plus de spectateurs, l'espace du théâtre se remplit d'acteurs, mobiles. ») On constate pourtant qu'aussi bien dans les salles de cinéma qu'à la Cinémathèque ou au Festival de La Rochelle, vrai festival de spectateurs, il y a toujours des jeunes gens qui semblent encore aimer rester assis et immobiles, capables même d'oublier leurs portables.

Il y a d'autre part toutes sortes d'œuvres, de durées très variables, composées d'images en mouvement ou au moins associées selon le temps, dues à des artistes et de plus en plus souvent à des cinéastes, et destinées à être diversement projetées dans l'espace des galeries et des musées. Il faut excepter, bien sûr, les salles purement affectées dans les musées à la projection de films, les musées agissant alors comme cinémas d'essai ou comme cinémathèques, en dépit du déplacement (psychique, économique, symbolique) que le lieu « musée » suscite de toute manière. Mais cela devient secondaire. Sitôt que les lumières s'éteignent, que le spectateur commence à oublier la salle et tous les autres spectateurs dont il ressent pourtant la présence confuse, et que des images, des plans un par un apparaissent, auxquels corps et âme il se confie, s'oubliant mais aussi, sans cesse, et de façon si diverse selon les films, trouvant mille occasions de revenir à lui, de penser le film comme de se penser en lui – sitôt tout cela réuni, le spectateur ainsi incorporé à ce temps singulier sait qu'il est au cinéma. Bref, pour aller vite, tout cela revient à opposer deux slogans. Celui de Noos, il y a quelques années : « Avec Noos vous pouvez aussi bien choisir de regarder un film que de commander un rouleau de printemps. » Et celui sur lequel s'est achevée un moment la pub pour la Semaine du cinéma : « Quand je pense qu'il y en a qui préfèrent aller sur Internet plutôt que de voir ça en vrai. »

– Il y a donc bien deux choses différentes. D'un côté, toutes les situations de vision dégradée, comme vous dites, auxquelles sont soumis les films de cinéma; de l'autre, toutes les images en mouvement, ou films, projetées, exposées de tant de façons dans les musées, galeries, etc.

– Oui, mais ces deux choses sans commune mesure s'épaulent en fait vertigineusement, l'une soutenant l'autre selon une spirale qui éloigne d'autant toutes ces visions d'images de l'expérience propre du cinéma.

– Vous ne suggérez tout de même pas une quelconque primauté de l'expérience du spectateur de cinéma sur les expériences multiples du visiteur-spectateur des images en mouvement de l'art dont on tend à le rapprocher ?

– Évidemment non. Il s'agit simplement de marquer qu'en dépit des passages opérant de l'une aux autres et inversement – c'est l'objet du présent recueil d'essais, comme des deux volumes qui l'ont précédé : évaluer tant de passages – ce sont là deux expériences suffisamment différentes pour qu'il soit acceptable de les voir confondues. On n'oblige personne à se satisfaire de la « vision bloquée » (c'est le mot de Pascal Bonitzer repris par Daney) de la salle de cinéma. Pour aller aux extrêmes : ce « désert de Cameraland », disait Robert Smithson. Personne n'a mieux exprimé sa répulsion d'instinct pour cette « immobilisation du corps », ce « coma permanent », cette « entropie » qui faisait à ses yeux du cinéma « un "trou" dans sa propre vie ». On peut préférer la flânerie, la marche, la liberté du corps et de l'esprit, la méditation libre, l'invention créatrice d'un regard autonome, le flottement qui se fixe en coup d'œil dans l'éclair de l'idée. Smithson disait encore : « Un grand artiste peut faire de l'art en jetant un simple regard. » C'était le supposer chez ceux qui regardaient son art. On peut aussi préférer les jeux vidéo, qui exacerbent l'activité, l'interactivité (présente, du reste, dans nombre d'installations), produisant en chaîne des images-corps dont la suractivité de la main devient la condition (voyez ce qu'en disent si bien Mathieu Tricot dans sa *Philosophie des jeux vidéo* et Paul Sztulman dans un livre dirigé par Elsa Boyer). Chris Marker a pu ainsi voir dans le *Pac-Man*, il y a plus de trente ans (c'était dans *Sans soleil*), « l'indépassable philosophie de notre temps », pour annoncer quelques années plus tard « le destin honorable » de la possible mort du cinéma (à la fin de la zone « Cinéma » de son CD-Rom *Immemory*). On peut même, comme Beckett, se sentir « mieux assis que debout et couché qu'assis ». Simplement, chaque fois cela n'est pas pareil, on ne sent ni ne pense vraiment les mêmes choses. Bref, ce n'est pas le même corps. D'où la nécessité de marquer des pôles opposés pour espérer mieux saisir autant de positions intermédiaires.

– Et pour s'en tenir à des choses plus terre à terre, cette distinction que vous faites vaudrait aussi pour les films de cinéma seulement déplacés, en situation d'exposition, de la salle au musée ?

– Vous êtes tenace ; il faut même être retors. On y reviendra avec les expositions dites de cinéma. Mais voilà déjà deux exemples, couvrant le champ de ce déplacement. Quand, à partir de son film *D'Est* (1993), Chantal Akerman conçoit son installation *D'Est – au bord de la fiction* (1995), elle construit (à la Galerie nationale du Jeu de Paume) trois salles étagées selon trois dispositifs conduisant du film à la télévision en passant par l'installation-vidéo. La première salle, par laquelle on pénètre dans l'ensemble, est la reconstitution d'une salle de cinéma : un parterre impressionnant de chaises, un grand écran, et le film projeté en boucle. Mais c'est

dans la pénombre douce permettant aux visiteurs de passer sans encombre de cette salle à la seconde où se tient l'installation-vidéo, après avoir jeté au film un regard ou s'être assis au mieux pour en attraper un moment. Je ne crois pas qu'aucun visiteur soit resté voir en son entier ce film documentaire de 107 minutes, avec ses longs mouvements latéraux sur des visages si souvent naissant de la nuit. Et l'aurait-il fait, il serait demeuré un spectateur distrait, dans ce simulacre de salle constamment traversée. Le film devient donc là surtout un rappel, essentiel, cette première salle une instance destinée à éclairer les deux autres et permettre ainsi la réflexion d'ensemble qui se noue là sur le destin des images aujourd'hui (c'est aussi une façon de susciter l'envie de voir ou de revoir le film dans de vraies conditions de cinéma dont on communique l'idée).

Le cas de *Spiritual Voices* (1995) de Sokourov porte à l'extrême la dissociation entre le film et son exposition. Ce documentaire long de presque six heures, consacré à une unité de l'armée russe postée à la frontière entre le Tadjikistan et l'Afghanistan, s'ouvre par un prologue de quarante minutes dédié pour l'essentiel à Mozart et formé d'une vue unique de paysage hivernal : on la croit fixe mais elle bouge insensiblement, induisant une impressivité magique du temps, le paysage filmé pendant une journée se trouvant paradoxalement accéléré grâce à un traitement numérique pour sombrer peu à peu dans la nuit, au gré de la musique qui soutient la vision autant qu'elle en distrait. Ce film a en particulier été montré comme tel dans le cadre de la carte blanche présentée par *Trafic* en 1997 au Jeu de Paume. Il a été aussi diffusé sur un modeste moniteur, entre une installation de Harun Farocki et une image de Jeff Wall, dans l'espace ouvert d'une section de l'exposition « Face à l'Histoire » organisée en 1996 au Centre Pompidou. Je vous laisse imaginer ce qu'un visiteur, même attentif, aura pu voir du film de Sokourov et de son prologue dont il aura pu ne pas même entrevoir l'existence, sauf à y prendre vraiment garde et à aller voir le film éventuellement programmé dans une salle de cinéma du musée à l'occasion de l'exposition (il y a du reste bien eu alors une rétrospective, mais le film de Sokourov n'en faisait pas partie).

– Je vois. Vous disiez tout à l'heure, énonçant l'argument de la querelle, et soulignant la singularité de la projection en salle : « est devenue et reste », pourquoi pas tout simplement « est » ?

– Parce qu'il s'agit, pour une part, d'une construction historique.

– Et d'autre part ?

– C'est un des paradoxes du cinéma, que son dispositif soit aussi une réalité transhistorique.

– Vous n'ignorez pourtant pas que ce dispositif n'a pas été toujours le même, qu'il a présenté d'abord des modèles alternatifs à ce qui semblera devenu son modèle unique, qu'il a d'abord été reçu plus comme une attraction que comme le spectacle

imaginaire avec lequel on le confond rétroactivement. (Tom Gunning et André Gaudreault ont assez insisté là-dessus.)

– Bien sûr, le spectateur du « cinéma des attractions » n'est pas le même que celui des premiers Griffith, ni ce dernier identique à celui des « grandes salles hypnotisées » du cinéma muet qui leur succède; bien sûr, le spectateur du cinéma devenu parlant n'est pas le cinéphile des années 1950, etc., etc. Mais il n'empêche que du proto-spectateur assis au Salon indien du Grand Café au spectateur d'une salle d'art et d'essai survivant au XXI<sup>e</sup> siècle aux séductions de son iPhone, une communauté lie tous ces spectateurs par-delà leurs différences mêmes. Et cela seul mérite d'être appelé *cinéma*.

– Mais vous savez aussi que le dispositif du cinéma, alors même qu'il paraîtra plus ou moins fixé, fera l'objet de variations considérables selon les lieux et les cultures, ou même les publics dans des espaces culturels prétendument homogènes. Serge Daney, le meilleur avocat du diable, rappelait dans ce texte que vous aimez citer : « Il suffit de voir un film de kung-fu au cinéma Le Trianon, près de Barbès, pour deviner comment la salle a dû longtemps jouer un rôle interactif avec le film, profitant des scènes “intermédiaires” pour aller griller une cigarette dans le fumoir afin de ne revenir dans la salle qu'au moment des combats. » Je me souviens à ce propos d'un texte qui écrivait sérieusement les tenants du dispositif à la française.

– Avec raison, mais en pur historiciste, avec une fausse objectivité bien américaine, et sans aucune idée d'un quelconque enjeu propre au cinéma. Il faut pouvoir assumer pleinement cette apparence de contradiction : le dispositif du cinéma est historique, il est aussi transhistorique. Variable, il doit aussi être pensé dans son identité. En ce sens, l'événement Lumière reste absolu. Car son dispositif paraît comme fixé magiquement dès la première projection publique du 28 décembre 1895 (celle qui tranche, après une première à La Ciotat en mars). Relisez (dans l'anthologie de Banda et Mourre) ce qu'écrivait aussitôt un rédacteur anonyme dans *La Poste* du 30 décembre : « Figurez-vous un écran, placé au fond d'une salle aussi grande qu'on peut l'imaginer. Cet écran est visible à une foule. » Ou l'académicien Jules Clarétie vantant l'année suivante « cette transposition de la vie, ce transfert d'êtres allant, venant, respirant, si je puis dire, sur la toile, comme dans la rue [...]. C'est la réalité même ». Ou encore le poète mexicain Luis Gonzaga Urbina : « Il suffit d'entrer et de s'asseoir en toute commodité, face au rectangle blanc qui s'ouvre à l'extrémité de la salle, [...] le sentiment de la réalité s'empare du spectateur et le domine entièrement. » Car aussitôt, devant ces films d'une minute à peine, cette impression de réalité s'inscrit dans le temps, selon la mémoire et l'oubli et tous leurs possibles.

Voilà le sentiment d'une nouveauté radicale qu'a bien su rendre André S. Labarthe dans son film *Lumière, le cinéma à vapeur*, réalisé à l'occasion du Centenaire du cinéma. C'est là ce que le Centenaire a fêté, obscurci par la grande ombre que

projetait sur cette célébration d'une naissance une mort virtuellement programmée, qu'a prophétisée le beau livre de Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema*. Mais il y a mort et mort. Le numérique ne suffit pas à cette mort ; quel que soit ce qu'il perturbe à tant d'égards, il ne touche pas l'essentiel : la séance, la salle, l'écran, le noir, le silence, les spectateurs rassemblés dans le temps. Voilà ce qu'exprimait bien, dès 1912, un auteur resté inconnu, caché sous le pseudonyme de Yhcam : « L'obscurité de la salle constitue un facteur important qui, par le recueillement qu'elle produit, contribue, bien plus qu'on ne pourrait le croire, à l'impression produite : l'attention du spectateur se trouve appelée et concentrée sur la projection lumineuse sans qu'aucune distraction puisse se produire du fait de la salle. » Ou Alfonso Reyes, trois ans après Yhcam : « Le parfait spectateur de cinéma demande le silence, l'isolement et l'obscurité : il travaille, il collabore au spectacle. » Hugo Münsterberg associait ainsi en 1916 cinq termes pour caractériser le monde intérieur de ce spectateur sollicité par les formes du monde extérieur du film : l'attention, la mémoire, l'imagination, la suggestion et l'émotion. Mémoire et oubli, dans une forme à nulle autre comparable de temps au gré duquel l'émotion se construit. Rien n'a changé depuis, dans tout ce qui n'a cessé de changer et changera encore. Une seule chose est sûre : le cinéma vivra tant qu'il y aura des films produits pour être projetés ou montrés en salle. Le jour où son dispositif viendrait à disparaître (ou devenir pur objet de musée, machine entre tant de machines dans le cimetière d'une cinémathèque-musée) consacrerait la véritable mort du cinéma, bien plus réelle que sa mort mythique tant de fois annoncée.

– Mais cette vue transcendantale laisse pour compte les mutations que n'ont cessé de montrer les films mêmes, et qui finissent par impliquer sinon une mutation substantielle du dispositif, au moins un changement considérable du sentiment qu'on en a.

– Évidemment. Mais je pense, à tort ou à raison, que tant que le dispositif tiendra, ces changements dont il faut sans cesse reprendre la mesure resteront secondaires par rapport à ce que le dispositif détermine. Il n'y a d'histoire du cinéma qu'à raison de ces changements préservant l'essentiel.

– Mais tout de même, le cinéma n'est-il pas tributaire d'une splendeur des corps et des décors, dépendant du prestige des acteurs, et par là des fictions comme des images qu'ils sont seuls à pouvoir permettre ? Je me souviens de Marker parlant de *Level Five*, tourné à deux, chez lui, dans six mètres carrés, comme « d'un cinéma possible ». Mais il ajoutait : « On ne tournera jamais *Lawrence d'Arabie* comme ça. Ni *Andreï Roublev*. Ni *Vertigo*. »

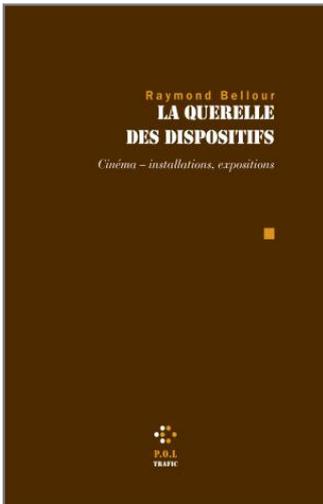
– On n'écrit plus *Guerre et paix*, mais il y a toujours des romans, de grands et gros romans. Quand la peinture, avec l'impressionnisme, renonce à la peinture d'histoire, elle n'en reste pas moins la peinture, quoi qu'il puisse advenir ensuite. Et *Level Five* est exemplairement un film, du temps retourné en mémoire. Sans invoquer les

*blockbusters* qui continuent à prendre en charge, souvent bien tristement, ce prestige dont vous parlez (mais il reste toujours des films américains d'auteurs, des gros, Terrence Malick, des moyens, James Gray, des petits, Kelly Reichardt), je vous répondrai par deux exemples.

*Kasaba (La Petite Ville, 1997)* de Nuri Bilge Ceylan : le film commence à peine, dans la ville enneigée. Une plume, soudain, tombe lentement d'un plafond, suivie par la caméra découvrant la salle de classe où les écoliers attendent l'arrivée de leur maître. Au milieu de la pièce, l'un d'eux souffle sur la plume de sorte à la faire remonter, plusieurs fois, longuement, jusqu'à ce que celle-ci enfin se pose, en l'air, sur le tuyau du poêle qui occupe le centre de la pièce. *Lola (2009)* de Brillante Mendoza s'ouvre de son côté par une longue séquence montrant la grand-mère et son petit-fils cheminant dans la ville, suivis par une caméra attentive. Quand la pluie les surprend, la grand-mère peine à ouvrir obstinément son parapluie contre le vent. Réfugiés contre un mur, l'enfant tenant alors le parapluie noir qui vacille, la vieille femme parvient avec difficulté à allumer une bougie que le vent n'a cessé d'éteindre. Quand ils repartent, le parapluie, ouvert, semi-ouvert, toujours ballotté par le vent, oscillant dans le cadre, demeure le motif saillant de plans si finement enchaînés qu'on peut avoir gardé le souvenir trompeur d'une coulée en un seul plan. L'impression est à nouveau, comme avec la plume, celle d'un excès, léger mais insistant, de mise en scène propre à imposer la dilatation d'une durée préalable à toute action future. *Kasaba* est un petit film turc, pauvre et en noir et blanc ; *Lola* une production philippine plus importante. Mais dans les deux cas, dans ces deux films qui dévoilent des mondes, témoignent d'un état social et culturel, des corps sont saisis dans du temps qui les enveloppe et demande un spectateur pour consister. Tant que des films tels seront produits et projetés, le cinéma continuera d'exister.

– Venons-en donc à votre construction historique. Mais dites-moi d'abord pourquoi, attiré comme vous l'avez été depuis plus de trente ans par l'art vidéo puis par toutes sortes d'installations, après avoir contribué si fort à ce fait même d'arrêter le mouvement des films pour en construire l'analyse (ce qui est à soi seul une espèce singulière d'installation), vous éprouvez le besoin d'introduire une suite d'essais consacrés en bonne part à des images projetées selon les dispositifs les plus divers de galeries et de musées, par ce qui peut sembler sommairement une défense et illustration du cinéma ?

– C'est que, sans même arguer d'exigences de vérité, du sentiment de la spécificité des expériences naît leur force. Il faut savoir les distinguer pour saisir justement leurs mélanges, et par là le propre de chaque œuvre qui est en un sens l'objet de ce livre et la justification à mes yeux de la pensée critique. Rassurez-vous, rien de greenberguien dans tout ça, aucune transcendance des purs composants, seulement le sens de la singularité des expériences, en deçà et au-delà de leurs mélanges. Je passe donc



Raymond Bellour  
**La Querelle des dispositifs**

Cette édition électronique du livre  
*La Querelle des dispositifs* de RAYMOND BELLOUR  
a été réalisée le 31 octobre 2012 par les Éditions P.O.L.  
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,  
achevé d'imprimer en octobre 2012  
par les ateliers de l'Imprimerie Moderne de l'Est  
(ISBN : 9782818017012 - Numéro d'édition : 246316).  
Code Sodis : N53661 - ISBN : 9782818017036  
Numéro d'édition : 246318.