

Riccardo Venturi

## ***Repenser le cinéma élargi***

---

### **Avertissement**

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

**revues.org**

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

---

### Référence électronique

Riccardo Venturi, « *Repenser le cinéma élargi* », *Critique d'art* [En ligne], 45 | 2015, mis en ligne le 04 novembre 2016, consulté le 06 décembre 2015. URL : <http://critiquedart.revues.org/19155>

Éditeur : Archives de la critique d'art  
<http://critiquedart.revues.org>  
<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :  
<http://critiquedart.revues.org/19155>

Document généré automatiquement le 06 décembre 2015. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

Archives de la critique d'art

Riccardo Venturi

## *Repenser le cinéma élargi*

- 1 Si l'on s'en tient à une définition restreinte, la notion d'*Expanded Cinema* fut mentionnée pour la première fois dans la presse américaine pour qualifier *Cinema Pieces* (1965) de Robert Whitman<sup>1</sup>. En creusant un espace entre le cinéma structurel et le cinéma indépendant, entre modernisme et néo-avant-garde, entre minimalisme et Art conceptuel, le « cinéma élargi » est effectivement décisif pour comprendre la scène artistique américaine des années 1960, côté Ouest et côté Est. Cependant, en retracer l'histoire n'est pas aisé, en tout premier lieu, parce que l'on perçoit, dès ses premières manifestations, qu'il ne s'agit ni d'un mouvement ni d'une esthétique –flexibilité qui risque de créer des incertitudes sur son rôle dans l'histoire des arts visuels et dans l'écologie des médias. La seconde difficulté tient aux sources du cinéma élargi, car son analyse et son interprétation reposent sur des images statiques, comme le souligne ici Gloria Sutton<sup>2</sup>.
- 2 Selon une définition historiquement et esthétiquement plus large, le cinéma élargi pose au cœur des pratiques artistiques de l'après-guerre une question centrale –relevant du défi–, celle de l'exposition des images en mouvement. Ceci est vrai si l'on considère les formes et les discours que le cinéma élargi a pris et tenus en dehors des États-Unis. S'il manque encore une vision plus ample qui permettrait de faire surgir des tendances générales, les études de cas (Grande-Bretagne, Suisse, Autriche, France, Italie, Pays de l'Est) sont de plus en plus nombreuses. Ce qui se dessine est une situation moins structurée que celle transatlantique, du fait de l'absence d'entreprises comme IBM ou Bell qui ont joué un rôle important dans la réalisation concrète de ce type de cinéma. De fait aux États-Unis, il n'y a pas de cinéma élargi indépendamment de l'industrie culturelle : le *Movie-Drome* de Stan VanDerBeek (1927-1984), par exemple, fut réalisé grâce à l'aide du New York State Council for the Arts, du National Endowment for the Arts mais aussi de la Rockefeller Foundation et de la Ford Foundation.
- 3 Les études récentes les plus fécondes oscillent entre une définition restreinte et ouverte, entre le spécifique et le générique du cinéma élargi. Elles ont la capacité d'inscrire le tournant post-cinématographique de la moitié des années 1990 dans une histoire élargie des images en mouvement –alors que les galeries d'art, les biennales et les foires d'art deviennent les lieux privilégiés pour la mise en scène de l'expérience cinématographique. D'après une approche généalogique ou archéologique, cette histoire des images tient compte des modèles pré-cinématographiques ou extra-filmiques ainsi que de leurs croisements avec les arts visuels, comme le précise l'anthologie *Jeux sérieux : cinéma et art contemporains transforment l'essai*. François Bovier et Adeena Mey parlent à ce propos de « cinéma exposé » et non de « cinéma d'exposition », « celui-ci comprend le déploiement d'images en mouvement à travers des modalités multiples et dans des espaces hétérogènes (l'espace de l'art ou le musée ne constituant qu'un site possible parmi d'autres, tels que les Expositions universelles, les Foires industrielles, les festivals, les ateliers d'artistes, la rue et ses façades)<sup>3</sup> ».
- 4 Des artistes opèrent quant à eux une mise en scène de seuils perceptifs et une exposition de la durée entre image fixe et image mobile. En projetant des photographies animées comme des films ou des séquences sans début ni fin à l'exemple de *Shadow Pieces* (2005), un artiste comme David Claerbout réalise « de véritables objets temporels, nous explique Thierry Davila, car les ombres sont la représentation du temps qui passe, même si ce dernier est parfois figé, même si tout semble se passer, comme dans *Shadow Pieces*, dans une durée immobile<sup>4</sup> ». Cette capacité à faire apparaître la durée ou un « temps phénoménal, qualitativement vécu »<sup>5</sup> loin du *chronos*, permettrait de reconsidérer les questions muséales et curatoriales actuelles sur l'exposition des médias *time-based* ou *durational*. Renvoyons, à ce propos, à l'exposition sur Michelangelo Antonioni, présentant des tentatives de « réemploi » de ses films par des vidéastes (Doug Aitken, Eric Baudelaire, Louidgi Beltrame, Pierre Bismuth, Julien Crépieux, Christian Marclay, Peter Welz, ou encore le trio Philippe Parreno, Carsten Höller et Rirkrit Tiravanija).

- 5 C'est peut-être en vertu de l'oscillation entre le caractère spécifique et générique du cinéma élargi que plusieurs expositions récentes (du New Museum de New York à la Biennale de Venise de 2013) ont montré *Movie Murals* (1965) de Stan VanDerBeek, aux côtés d'installations contemporaines de vidéos numériques à écrans multiples. L'écart est moins perceptible que l'on pourrait croire. Loin de tout fétichisme envers le support matériel original, les multi-projections de VanDerBeek sont exposées sans le dispositif technique qui les a rendues concevables, avec des projecteurs de diapositives 35mm et des transferts numériques de boucles filmiques en 16mm. De la même manière, ses films sur VHS, transférés sur support numérique, sont aujourd'hui visibles sur un site web d'hébergement comme YouTube<sup>6</sup>, selon une esthétique de l'image pauvre, « téléchargée, partagée, reformatée et rééditée » (Hito Steyerl)<sup>7</sup>.
- 6 L'appareillage technique du *Movie-Drome* (1963-65) était relativement simple : des rétroprojecteurs pour les dessins réalisés par l'artiste sur feuilles d'acétate, des carrousels de diapositives et une douzaine de projecteurs 16mm manipulés par VanDerBeek grâce à un panneau central, tout comme le son et la lumière. Ceci ne va pas sans évoquer le dispositif pré-cinématographique du zoetrope, où les images sont diffusées à partir d'un axe central. L'écran hémisphérique sur le plafond en aluminium déformait les images, tout en faisant éclater l'écran quadrangulaire du cinéma et la perspective monofocale. Cette fresque d'images simultanées et disparates combinait sans distinction du *found-footage*, séquences filmées d'actualités et diapositives d'histoire de l'art, selon une esthétique de l'assemblage en ligne avec les pratiques artistiques de l'après-guerre qui remettaient en cause le paradigme moderniste.
- 7 Stan VanDerBeek se sert de la technologie disponible à l'époque, notamment du système de télécommunication par satellite et du câble à fibre optique qui fut développé par le système militaire américain contre une possible menace nucléaire. C'est à cette période, en 1972, que les premières images en couleurs de la Terre vue des satellites en orbite commencent à circuler dans l'iconosphère : « L'introduction de l'image satellite de la Terre –la vue plongeante sur la planète- a inauguré un nouveau type de subjectivité, un être planétaire avec un raccordement technologique en temps réel quel que soit l'emplacement géographique<sup>8</sup> ». L'émergence d'un environnement audiovisuel, d'un réseau *real-time*, sans délai, sans distance, du *global village* (Marshall McLuhan) s'accompagnait d'une subjectivité multimédia qu'on est encore en train de définir.
- 8 Au-delà d'une simple dialectique entre art et technologie, le cinéma élargi nous offre ainsi la possibilité de considérer les rapports entre *media art* et culture industrielle, ou entre radicalisme formel et politique de l'avant-garde et son institutionnalisation. L'enthousiasme techno-utopique propre à la cybernétique, à une époque où se réalise le passage de l'ère mécanique à l'ère informatique, s'accompagne d'un discours contre-culturel (on doit à VanDerBeek l'expression *underground film*) et de la construction d'une expérience collective.
- 9 La question au cœur du *Movie-Drome* et, en général, des spectacles multimédias du cinéma élargi, est moins l'apparat technologique que la dimension collective, la mise en place d'une interface (pour employer une notion introduite par Marshall McLuhan en 1962). Le *Movie-Drome* de Stony Point n'était que le prototype d'un réseau de dômes dans le monde, chacun lié à un satellite en orbite pour le stockage et la transmission d'images. Cette intercommunication culturelle (le terme est de VanDerBeek) se rapproche plutôt d'un *communication network* (Norbert Wiener, R. Buckminster Fuller, McLuhan) que d'une esthétique relationnelle comme l'on pourrait l'interpréter aujourd'hui. Et ceci au point que, pour Gloria Sutton, l'*Expanded Cinema* anticiperait l'esthétique du réseau, le *net.art* des années 1990, plutôt que la tendance à exposer le cinéma dans les musées et les galeries d'art.
- 10 Cet aspect distinguerait le *Movie-Drome* d'autres formes de cinéma élargi des années 1960, comme le projet *Pavillon* réalisé par EAT (Experiments Art Technology) pour l'EXPO '70 à Osaka ou *Glimpses of the U.S.A.* de Charles et Ray Eames pour l'Exposition universelle de Moscou en 1959. Avec cette œuvre, toute réaction était préméditée. La complexité visuelle était réglementée et soumise à un message didactique, voire propagandiste, renvoyant à la surabondance de la marchandise dans le système capitaliste américain.

- 11 « On confond la conscience élargie avec la capacité de voir plus d'images en couleurs, avec un œil élargi, avec la rapidité et la vivacité de l'œil<sup>9</sup> », écrivait Jonas Mekas en 1965 à propos des spectacles multimédias de l'Exposition universelle. Et VanDerBeek ne manquait pas de remarquer la *visual velocity* vers laquelle s'orientait la culture. Une fois allongé sur le sol du dôme, le regard pointé vers le haut, le public était bombardé, plus que simplement sollicité, par une surcharge de *stimuli* visuels et sonores, par des centaines d'images et un son quadriphonique. Ce flux d'informations visuelles et sonores ininterrompu, aléatoire, en constante mutation, gouverné par aucune logique, aucun lien thématique si ce n'est la circularité du regard des spectateurs, demandait une attention plurielle et diffuse.
- 12 En 1967, John Cage a décrit combien cette expérience sensorielle était loin de la dimension immersive du cinéma et de celle des foires : « une renonciation à l'intentionnalité, la démultiplication des images réduisant l'intentionnalité à néant. A travers cette multiplicité, l'intention se perd et est réduite au silence, pour ainsi dire, face aux yeux du public<sup>10</sup> ».
- 13 Stan VanDerBeek n'est pas le seul à penser une synesthésie. D'un côté, le cinéma élargi est un spectacle multimédia, un happening dont la théâtralité peut prendre une dimension paroxystique. Cette kaléidoscopie, voire cacophonie visuelle, est une forme d'assemblage non loin des *Combine paintings* de Robert Rauschenberg. En ce sens, le film est une performance *live*, où les images en mouvement sont manipulées en direct, l'expérience du film faisant partie de l'œuvre : ce qui est montré est l'image, tout autant que la projection elle-même.
- 14 D'un autre côté, le cinéma élargi explore le dispositif cinématographique dans ses composantes matérielles de manière analytique. Ce cinéma est « élargi » non dans le sens où il produit des éléments absents de l'expérience classique du cinéma mais, au contraire, dans le sens où il se passe de ses éléments constituants, de sa spécificité filmique. Jonas Mekas l'avait bien défini en novembre 1965 dans *Village Voice* : « Tout ce qui se passe ce mois-ci à la cinémathèque [*Expanded Cinema Survey*, 1965] ne peut pas être appelé "cinéma". La lumière est là, le mouvement est là, l'écran est là ; et l'image du film est très souvent là, mais on ne peut décrire cela ou en faire l'expérience à la manière dont on décrirait ou ferait l'expérience du cinéma de Griffith, de Godard ou même de Brakhage<sup>11</sup> ». Dans son *Introduction to the American Underground Film* (1967), Sheldon Renan est encore plus radicale : « Ce n'est pas un style cinématographique particulier. [...] C'est un cinéma élargi dans la mesure où l'effet du film peut être produit sans aucune utilisation du film ou de la pellicule<sup>12</sup> ».
- 15 Andrew Uroskie décrit ce degré zéro du cinéma en regardant *Zen for Film* de Nam June Paik, *Sleep* d'Andy Warhol et *Moveyhouse* de Claes Oldenburg. Il s'agit d'une esthétique conceptuelle proche de John Cage, qui revient à l'idée même d'image en mouvement. Cette direction a été explorée récemment, du *Cinema by Other Means* de Pavle Levi au « paracinema » de Jonathan Walley<sup>13</sup>, jusqu'à la reprise du « cinématisme » de Sergueï Eisenstein ou de l'essai filmique, de son origine (Hans Richter) à nos jours (Harun Farocki, Allan Sekula, Tariq Tegua, Alexander Kluge, James Benning, Hito Steyerl). De surcroît, dans les deux cas, pour paraphraser Walter Benjamin, il ne s'agira pas de se demander en quel sens le cinéma élargi est un art, mais de considérer plutôt la manière dont ses manifestations ont transformé la nature de l'art, les pratiques plastiques et leur exposition.

---

### Notes

1 Cf. Uroskie, Andrew V. *Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Postwar Art*, Chicago : University of Chicago Press, 2014, p. 112.

2 "To a large degree, the history of Expanded Cinema has therefore[,] been based on the interpretations of static images that have come to stand in for more intentionally itinerant and flexible events", Sutton, Gloria. *The Experience Machine: Stan VanDerBeek's Movie-Drome and Expanded Cinema*, Cambridge : MIT Press, 2015,(Leonardo), p. 10 [« Dans une large mesure, l'histoire de l'*Expanded Cinema* s'est ainsi fondée sur l'interprétation d'images statiques qui sont venues se substituer à des événements intentionnellement plus mobiles et flexibles ». Traduit par l'auteur de l'article]

3 *Cinéma exposé = Exhibited Cinema*, Lausanne : Ecole cantonale d'art de Lausanne, 2014. Sous la dir. de François Bovier, Adeena Mey, p. 26, note 4.

4 Davila, Thierry. *Shadow Pieces (David Claerbout)*, Genève : Mamco, 2015, p. 10

- 5 Pugnet, Natacha. *Temps exposés*, Nîmes : Ecole supérieure des beaux-arts de Nîmes, 2015, p. 7
- 6 Pantenburg, Volker. "Between Expansion and Contraction. Transatlantic Discontents of *Expanded Cinema*", *Cinéma exposé = Exhibited Cinema*, op. cit., p. 108-116
- 7 Steyerl, Hito. "En défense de l'image pauvre", *Jeux sérieux : cinéma et art contemporains transforment l'essai*, Genève : Mamco : Haute école d'art et de design-Genève, 2015, p. 321
- 8 Sutton, Gloria. *The Experience Machine: Stan VanDerBeek's Movie-Drome and Expanded Cinema*, op. cit., p. 90 [Traduit par l'auteur de l'article]
- 9 Citation extraite de : Uroskie, Andrew V. *Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Postwar Art*, op. cit., p. 25 [Traduit par l'auteur de l'article]
- 10 John Cage cité dans : Bovier, François. "Le Movie-Drome de Stan VanDerBeek : l'exposition du cinéma à l'ère électronique", *Exposition et médias. Photographie, Cinéma, Télévision* (sous la dir. d'Olivier Lugon), Lausanne : L'Age d'homme, 2012, p. 231-251, cit. p. 238
- 11 Le passage est cité par G. Sutton, *The Experience Machine*, p. 43 et A. Uroskie, *Between the Black Box and the White Cube*, p. 27. [Traduit par l'auteur de l'article]
- 12 Cit. in G. Sutton, *The Experience Machine*, p. 38 [Traduit par l'auteur de l'article]
- 13 Pavle Levi, *Cinema by Other Means*, Oxford University Press, 2012 ; Jonathan Walley, "The Material of Film and the Idea of Cinema. Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde Film", dans *October*, 103, Winter 2003, pp. 15–30.

---

### Référence(s) :

Thierry Davila, *Shadow Pieces (David Claerbout)*, Genève : Mamco, 2015  
 Gloria Sutton, *The Experience Machine: Stan VanDerBeek's Movie-Drome and Expanded Cinema*, Cambridge : MIT Press, 2015,  
 (Leonardo) Andrew V. Uroskie, *Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Postwar Art*, Chicago : University of Chicago Press, 2014  
*Cinéma exposé = Exhibited Cinema*, Lausanne : Ecole cantonale d'art de Lausanne, 2014. Sous la dir. de François Bovier, Adeena Mey  
*Jeux sérieux : cinéma et art contemporains transforment l'essai*, Genève : Mamco : Haute école d'art et de design-Genève, 2015. Sous la dir. de Bertrand Bacqué, Cyril Neyrat, Clara Schulmann, Véronique Terrier Hermann  
*Temps exposés : histoire et mémoire dans l'art récent*, Nîmes : Ecole supérieure des beaux-arts de Nîmes, 2015. Sous la dir. de Natacha Pugnet  
*Antonioni*, Paris : Flammarion : La Cinémathèque française, 2015

---

### Pour citer cet article

Référence électronique

Riccardo Venturi, « *Repenser le cinéma élargi* », *Critique d'art* [En ligne], 45 | 2015, mis en ligne le 04 novembre 2016, consulté le 06 décembre 2015. URL : <http://critiquedart.revues.org/19155>

---

### Droits d'auteur

Archives de la critique d'art

---