

## *L'Ecran sensible au-delà du cinéma*

**Riccardo Venturi**

---



**Édition électronique**

URL : <http://critiquedart.revues.org/25607>  
ISBN : 2265-9404  
ISSN : 2265-9404

**Éditeur**

Groupement d'intérêt scientifique (GIS)  
Archives de la critique d'art

**Édition imprimée**

Date de publication : 15 mai 2017  
ISBN : 1246-8258  
ISSN : 1246-8258

**Référence électronique**

Riccardo Venturi, « *L'Ecran sensible au-delà du cinéma* », *Critique d'art* [En ligne], 48 | Printemps/été 2017, mis en ligne le 15 mai 2018, consulté le 25 mai 2017. URL : <http://critiquedart.revues.org/25607>

---

Ce document a été généré automatiquement le 25 mai 2017.

EN

---

# L'Écran sensible au-delà du cinéma

Riccardo Venturi

---

## RÉFÉRENCE

Jean-Louis Boissier, *L'Écran comme mobile*, Genève : Mamco, 2016

*Arts plastiques/cinéma : Mikhaïl Bakhtine et les arts*, Bruxelles : La Part de l'Œil, 2016, (La Part de l'Œil ; 30)

*Vivre par(mi) les écrans*, Dijon : Les Presses du réel, 2016, (Perceptions). Sous la dir. de Jacopo Bodini, Mauro Carbone, Anna Caterina Dalmaso

*Voir selon les écrans, penser selon les écrans*, Paris : Mimésis, 2016, (Images, médiums). Sous la dir. de Jacopo Bodini, Mauro Carbone

*Dreamlands: Immersive Cinema and Art, 1905-2016*, New York: Whitney Museum of American Art, 2016. Sous la dir. de Chrissie Iles

1 1.

- 2 A l'occasion de la rétrospective d'Alain Fleischer à la Maison européenne de la photographie de Paris en 2003 (*La Vitesse d'évasion*), Hubert Damisch revenait sur ses *Écrans sensibles* (1993-94). La première partie de l'installation est assez familière : la projection d'images en mouvement sur une surface « écranique », en continuité avec la transformation des salles de musée en salles de projection, et des images projetées en images exposées. Dans une perspective post-cinématographique au-delà du cinéma institutionnel, Jean-Christophe Royoux a appelé ce dispositif « cinéma d'exposition »<sup>1</sup>. Toutefois, une fois la projection d'un plan unique et fixe d'une dizaine de minutes terminée, des performeurs armés de brosses et de pinceaux appliquaient sur cette surface blanche et disponible, dont la projection avait refoulé la matérialité, un liquide blanchâtre, ou mieux un révélateur. Celui-ci permettait aux spectateurs d'assister à une expérience inattendue : le surgissement graduel d'images en noir et blanc sur l'écran, de fait celles « déposées », pour ainsi dire, pendant la projection, « les premiers linéaments

d'une image qui correspondait à l'empreinte que cette surface sensible avait retenue du film qui venait d'y être projeté »<sup>2</sup>, comme en témoigne Hubert Damisch.

- 3 Les *Ecrans sensibles* – repris par Alain Fleischer en 1996 [*Ecran sensible (Un film en six tableaux)*, 16 mm] – nous révèlent, en premier lieu, à quel point notre expérience des écrans est encore délimitée par le cinéma, en tant que dispositif visuel et architectural. La relation métonymique entre écran et cinéma est si étroite qu'on considère encore l'écran, subsidiairement, comme un cadre vide, prêt à accueillir tout ce qui se projette dessus et qui, comme la surface polie d'un verre, ne laisse aucune trace. « Double maudit de l'image projetée, il permet son apparition, mais toujours en sa seule qualité de surface réfléchissante : pour lui-même, l'écran traditionnel est condamné à ne rien posséder de l'image »<sup>3</sup>. D'où l'importance de prêter attention à des historiens de l'art tels que Hubert Damisch qui ont réfléchi sur la figure de l'écran – un centre d'intérêt non systématique, mais repérable tout au long de sa carrière – comme si la question de la perspective de la Renaissance ne pouvait qu'aboutir à celle de la projection cinématographique.
- 4 Dès 1997, en dehors de la tradition disciplinaire de l'histoire du cinéma mais en touchant des questions désormais pertinentes pour tout historien de l'image, Hubert Damisch avait posé la question des « conséquences de la numérisation des images et de la donnée inédite d'un écran lui-même "virtuel", celle-là qu'imposent les images de synthèse et les techniques de simulation aujourd'hui à l'ordre du jour »<sup>4</sup>. Alain Fleischer, de son côté, ne se limitait pas à de simples arrêts sur image, ou encore à une technique, pour fixer un film projeté, pour le condenser en une seule image comme dans la série des *Theaters* de Hiroshi Sugimoto. Il s'attachait, au contraire, à l'idée de photographier un film, de réaliser des images filmiques qui s'offrent au regard sous une autre forme que celle du tableau, mais qui en gardent l'apparence voire le spectre, qui, selon Hubert Damisch, aurait pris la place du tableau comme objet et comme ruse<sup>5</sup>. En projetant des images en mouvement sur un papier photosensible qui, malgré une grande déperdition, s'expose aux regards, les *Ecrans sensibles* hybrident cinéma et photographie. De manière plus insidieuse, ils opèrent un détournement de la photographie qui finit par déstabiliser le discours institutionnel sur le cinéma. Dans la projection cinématographique, l'image advient grâce à l'incapacité structurelle de l'écran à retenir les images de lumière qui y sont projetées. « Chaque fois une image vient remplacer l'autre. Chaque fois l'image d'après chasse celle d'avant, tout en en gardant bien sûr plus ou moins le souvenir », disait Jean-Luc Godard dans *Ici et Ailleurs* (1974)<sup>6</sup>. Godard revenait sur la perception de la coexistence de temps successifs dans *Eloge de l'amour* (2001), dont les premières images ont suggéré à Bruno Gosse le célèbre passage de Sigmund Freud sur la ville de Rome comme « si rien jamais n'y avait été détruit » : « Si nous voulons traduire dans l'espace la succession historique, nous ne pouvons le faire qu'en plaçant spatialement les choses côte à côte ; la même unité de lieu ne tolère point deux contenus différents »<sup>7</sup>. Le cinéma d'exposition s'apparenterait-il finalement à la Rome de Freud en tant qu'image de la mémoire, « un espace dans lequel les objets successifs coexistent, uniquement orientés par le corps de celui qui le traverse, institué par cette traversée d'un statut de monteur de temps »<sup>8</sup>?
- 5 2.
- 6 Revenons à Hubert Damisch. Insistant sur la « fonction mnésique, ou reproductive, voire imaginaire » de la photographie, au-delà de son pouvoir mimétique et spéculaire, il distingue deux acceptions de l'écran apparemment inconciliables (mais également présentes dans l'installation d'Alain Fleischer) : d'un côté l'*écran-miroir*, de l'autre l'*écran*

*sensible*. L'écran-miroir est « une surface réfléchissante sur laquelle se projette une image, ou qui l'intercepte, sans rien en retenir – l'écran par destination insensible, et qui doit faire obstacle à toute empreinte pour qu'advienne l'image, avant de repasser au blanc, une fois la projection venue à son terme ». De cette acception d'écran toute l'histoire du cinéma est tributaire. L'écran sensible, en revanche, est « doté de mémoire, dans l'épaisseur duquel se dépose ou se forme une image, sans qu'il y soit besoin, à la limite, d'aucune exposition ni d'aucune projection non plus que d'aucun révélateur, mais par simple injection, manipulation ou transfert de signaux »<sup>9</sup>. Si cette deuxième acception est inspirée par l'œuvre expérimentale d'Alain Fleischer, Hubert Damisch y inclut également l'environnement numérique contemporain, les écrans cathodiques, à cristaux liquides ou plasmatiques, c'est-à-dire des surfaces matérielles qui n'ont plus besoin, comme c'était encore le cas des *Ecrans sensibles*, de l'intervention manuelle afin que la mémoire soit activée et rendue visible.

- 7 Plus subtilement, Damisch amorce une archéologie de la distinction entre écran-miroir et écran sensible qui remonterait au cinéma des premiers temps, ainsi qu'à la distinction de Sigmund Freud entre le système de perception-conscience et celui de mémoire-inconscient, et qui, comme Damisch l'avait déjà précisé, « ne se vérifie nulle part ailleurs mieux qu'au cinéma »<sup>10</sup>. En insistant sur les analogies entre cinéma et appareil psychique, et entre l'état filmique et l'état onirique déjà explorés par Christian Metz et Jean-Louis Baudry, Hubert Damisch se réfère en particulier à ce que Freud appelait le « souvenir-couverture » [*Deckerinnerungen*] – un mot que le traducteur anglais a eu la perspicacité de traduire par *screen memory* ou souvenir-écran<sup>11</sup>. Ce souvenir-écran saisit un processus apparenté à la fiction poétique, la projection d'une fantaisie ou d'une pensée inconsciente sur un souvenir d'enfance réel. Cette projection a un contenu indifférent et inoffensif, et fait écran à la remémoration d'un événement refoulé. Il s'agit d'une surface de couverture, d'une « image-écran » ou « image-écran » signée par « un manque à voir », comme l'a bien formulé Luc Vancheri<sup>12</sup>.
- 8 3.
- 9 Visionneuses et liseuses, lecteurs à écran tactile et téléphones intelligents, écrans réactifs et nouveaux médias dans l'espace architectural et urbain, écran-*display* « qui intercepte et organise les flux d'information »<sup>13</sup>, Google Glass<sup>14</sup> et autres *wearable technologies* : l'écran n'est plus aujourd'hui une simple surface médiatrice. Selon Vivian Sobchack le « paysage d'écrans » (*screen-scape*) est devenu désormais une « sphère d'écrans » (*screen-sphere*) : « nous vivons aujourd'hui d'abord dans et à travers les écrans, plutôt que sur ou avec eux », dans une condition d'« écranité » (*screenness*)<sup>15</sup>. C'est le « devenir écran de toutes choses » (Bernard Stiegler)<sup>16</sup>.
- 10 Cela implique notamment une redéfinition des rapports de l'artiste à la technique, comme le propose Jean-Louis Boissier en paraphrasant Gilles Deleuze (qui reste la référence la plus citée dans les contributions françaises ici recensées) : « il ne s'agit pas de faire un art des nouveaux médias, ni de mettre des nouveaux médias dans l'art. Il s'agit de faire des nouveaux médias en artiste, d'être artiste en nouveaux médias »<sup>17</sup>. C'est dans ce sillage qu'il défend une esthétique interactive propre aux arts plastiques, avec un écran comme entité performative, mobile et mobilisable, dans une « perspective relationnelle » en tant que dispositif qui dépasse la perspective optique. On pense par exemple à l'installation-performance *Les Perspectiveurs*, exposée entre autres au Palazzo delle Papesse à Sienne (octobre 2004-janvier 2005), dans le cadre d'*Invisibile*, à côté de la Pinacothèque avec *l'Annonciation* (1344) d'Ambrogio Lorenzetti, un des modèles de cette œuvre.

- 11 Au fond, le modèle est celui de l'*expanded cinema* qui, au-delà de l'utopie esthétique de ses origines, est conçu aujourd'hui comme un environnement médiatique régi par une perception élargie. Cette reconfiguration synesthésique des arts plastiques, grâce à la technologie, touche aussi bien la matière des images et le corps du spectateur que l'espace public et social. Il revient à Luc Vancheri de proposer un renversement radical du cinéma à travers une perspective archéologique : « On ne se demandera donc pas si ce qui se recompose en dehors du cinéma mérite ou non le nom de *cinéma* mais, plutôt, si la forme historique que nous avons connue n'est pas une exception dans une histoire du *cinéma* qui ne s'achève pas avec le réglage économique et artistique qu'a connu l'appareil Lumière »<sup>18</sup> ; « il semble que le nom de *cinéma* se soit désormais émancipé de ses conditions historiques, et qu'il soit devenu le nom d'un embrayeur théorique spécifique du champ de l'art contemporain »<sup>19</sup>.
- 12 Cet « art des possibles dont il reste à faire l'histoire » (Vancheri) prend une forme concrète dans l'exposition *Dreamlands: Immersive Cinema and Art, 1905-2016* au Whitney Museum of American Art (le titre est repris de l'écrivain de science-fiction H.P. Lovecraft), suite idéale de *Into the Light: The Projected Image in American Art 1964-1977* (qui avait eu lieu dans la même institution en 2002). Dans *Dreamlands* cohabitaient, avec justesse, le cinéma expérimental et d'animation allemand des années 1920 et *Factory of the Sun* (2015) de Hito Steyerl, Bruce Conner et Jud Yalkut, les dessins de Walt Disney pour *Fantasia* (1940) et Mathias Poledna, et même les environnements d'écrans atmosphériques réalisés par Anthony McCall (*Landscape for Fire II*, 1972) ou Stan VanDerBeek et Joan Brigham (*Steam Screens*, 1979). La visée de l'exposition était claire : au-delà d'une spécificité du dispositif du cinéma – extrême héritage moderniste encore en vogue dans les études cinématographiques françaises – et en direction d'un régime plus large des images en mouvement<sup>20</sup>, le cinéma est une expérience sensorielle et immersive que le cinéma narratif aurait dissimulée tout au long de son histoire. Selon la commissaire Chrissie Iles, « ce modèle haptique est aussi fluide et prismatique que les expériences auxquelles il donne forme. Il opère en donnant la priorité aux sens, à l'œil, à l'espace immersif, au corps et à l'image environnante, en utilisant la surprise, le choc, le toucher, la lumière, l'obscurité, la synesthésie et le spectacle. »<sup>21</sup> La planéité de l'écran de la salle de cinéma, « bordé de noir, pareil à une lettre de deuil »<sup>22</sup>, laisse la place, selon une intuition de Giuliana Bruno, à la table anatomique de dissection, c'est-à-dire à un spectacle qui, comme le cinéma, est à la fois intime et public.
- 13 4.
- 14 Le médium filmique est une matière filmique. On retrouve ici la matérialité des écrans sensibles, qui rendent manifeste le dépôt visuel ou le poids des images projetées. Comment considérer ce qui se dépose sur leur surface lisse, les formes de temps compressé voire le tracé d'images mnésiques qui remettent en cause la partition entre espace extérieur et activité psychique ? Comment rendra-t-on compte des empreintes d'un flux d'images en mouvement sur un écran, d'une fluidité qui résiste à la fixation ? Telles sont les questions soulevées par l'œuvre expérimentale d'Alain Fleischer, dans son transfert entre le médium photographique et le médium filmique, ce que l'artiste résume en deux phrases dans *Ecrans sensibles* : « ce film est l'histoire d'une image » et « cette image est l'histoire d'un film ».
- 15 Déjà, en 1996, Hubert Damisch s'interrogeait sur la capacité de l'écran vide à « faire image », ou sur le fantôme, nourri par le cinéma, que « l'écran puisse être affecté par le passage des images, et que celles-ci y laissent quelque trace, qu'il en conserve une

manière ou une autre de mémoire, jusqu'à lui-même "faire tableau" »<sup>23</sup>. Dans un entretien récent, Hubert Damisch a évoqué un passage célèbre de Claude Lévi-Strauss, « une formule clé de l'histoire de l'art telle qu'elle devrait se pratiquer », selon lequel le masque, écrit l'anthropologue, « n'est pas d'abord ce qu'il représente mais ce qu'il transforme, c'est-à-dire ce qu'il choisit de ne pas représenter »<sup>24</sup>. C'est dans cette perspective qu'il faut situer le « travail du tableau » qu'Hubert Damisch, traitant de la perspective brunelleschienne, reprend du « travail du rêve » freudien. Que le temps soit enfin venu, pour les historiens et critiques d'art, de relever le défi posé par le « travail de l'écran » ?

---

## NOTES

1. Cf. Royoux, Jean-Christophe. *Arts plastiques/cinéma : Mikhaïl Bakhtine et les arts*, Bruxelles : La Part de l'Œil, 2016, (La Part de l'Œil ; 30), p. 105-141.
2. Damisch, Hubert. « La retenue. Alain Fleischer », *La Ruse du tableau : la peinture ou ce qu'il en reste*, Paris : Seuil 2016, p. 169-178, cit. p. 170
3. Jaudon, Raphaël. *Ecrans*, 1/3, 2015, numéro sur l'*Expanded Cinema* sous la direction de R. Jaudon, Dario Marchiori, Luc Vanchéri, p. 17. A la question homonyme des écrans, la revue a déjà consacré le n° 1, « L'Écran expérimental » en 2013.
4. Damisch, Hubert. « Morceaux choisis », *Projections : les transports de l'image*, Tourcoing : Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains, 1997, p. 15-23, cit. p. 22
5. Damisch, Hubert. « La déplacée », *La Ruse du tableau : la peinture ou ce qu'il en reste*, op. cit., p. 217-231, cit. p. 230
6. Cit. in Boissier, Jean-Louis. *L'Écran comme mobile*, Genève : Mamco, 2016, p. 205
7. Le passage de Sigmund Freud, contenu dans *Malaise dans la civilisation*, est cité par Bruno Goosse dans *Arts plastiques/cinéma : Mikhaïl Bakhtine et les arts*, op. cit., p. 16.
8. Ibid., p. 17
9. Damisch, Hubert. « La retenue. Alain Fleischer », op. cit., p. 172
10. Damisch, Hubert. « Trouer l'écran », *Pour un cinéma comparé : influences et répétitions*, Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique, Cinémathèque française/Musée du cinéma, 1996, p. 321-336, cit. p. 324. Sous la dir. de Jacques Aumont
11. Freud, Sigmund. *Des souvenirs-couverture* [1899], in *Œuvres Complètes*, vol. III, *Psychanalyse, 1894-1899*, Paris : PUF, 1989, p. 254-276. "Strachey's translation 'screen memories' carries the potential double meaning of screen as both a filtering/distorting device and as the material surface of projection. In 1899, Freud certainly was not referring to a film screen or even to the screens of magic lantern projection. But in the slippage of metaphor, the double-entendre forms the basis for readings of how films, seen on the screen, 'screen' memories" (Friedberg, Ann. *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, Cambridge (Mass.), Londres : The MIT Press, 2006, p. 17).  
Sur la relation entre tableau-écran et souvenir-écran cf. Perret, Catherine. « Tableaux-écrans », *Peinture : Cinq regards*, Paris : Galerie Les Filles du calvaire (sous la dir. de Christine Ollier), Paris : Le Regard, 2005, p. 75-87.  
Sur l'utilisation de la métapsychologie de Freud pour le dispositif cinématographique, lire Jean-Christophe Royoux in *Arts plastiques/cinéma : Mikhaïl Bakhtine et les arts*, op. cit., p. 105-141.

12. Vancheri, Luc. *Voir selon les écrans, penser selon les écrans*, Paris : Mimésis, 2016, p. 59-72, (Images, médiums). Sous la dir. de Jacopo Bodini, Mauro Carbone. Pour saisir un écran qui nous protège des excitations, des chocs perceptifs et émotifs, Mauro Carbone (*Vivre par(mi) les écrans*, op. cit., p. 257-273) préfère, quant à lui, le mot « prothèse ». Cf. Carbone, Mauro. *Philosophie-écrans : du cinéma à la révolution numérique*, Paris : Vrin, 2016. Sur la transformation de nos structures perceptives à l'ère numérique cf. aussi Stéphane Via dans *Vivre par(mi) les écrans*, op. cit., p. 63-85.
13. Casetti, Francesco. *Vivre par(mi) les écrans*, op. cit., p. 286. Cf. aussi Id., « What is a Screen, Nowadays? », *Public Space, Media Space*, Houndmills, New York : Palgrave Macmillan, 2013, p. 16-40. Sous la direction de Chris Berry, Janet Harbord, Rachel Moore
14. Pour une archéologie des Google Glass, cf. Huhtamo, Erkki, *Vivre par(mi) les écrans*, op. cit., p. 89-111.
15. Sobchack, Vivian. *Vivre par(mi) les écrans*, op. cit., p. 30 et p. 35
16. Stiegler, Bernard. *Vivre par(mi) les écrans*, op. cit., p. 20
17. Boissier, Jean-Louis. *L'Ecran comme mobile*, op. cit., p. 36. Pour Gilles Deleuze, voir *L'Image-mouvement : cinéma 1*, Paris : Minuit, 1983 ; *L'Image-temps : cinéma 2*, Paris : Minuit, 1985 ; « Le Cerveau, c'est l'écran », *Cahiers du cinéma*, n° 380, février 1986, p. 25-32, puis dans *Deux régimes de fous : textes et entretiens 1975-1995*, Paris : Minuit, 2003, p. 263-271. Sous la dir. de David Lapoujade
18. Vancheri, Luc. *Arts plastiques/cinéma : Mikhaïl Bakhtine et les arts*, Op. cit., p. 160
19. Ibid., p. 161
20. Il est symptomatique que, dans les 53 interventions réunies dans les ouvrages français cités, on trouve une seule référence (provenant d'un professeur qui travaille aux Etats-Unis) à la monographie que Giuliana Bruno a consacrée aux écrans : *Surface. Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, Chicago: University of Chicago Press, 2014.
21. Iles, Chrissie. *Dreamlands: Immersive Cinema and Art, 1905-2016*, New York: Whitney Museum of American Art, New Haven and London : Yale University Press, 2016, p. 121
22. Jean-Louis Baudry cit. in Royoux, Jean-Christophe. *Arts plastiques/cinéma : Mikhaïl Bakhtine et les arts*, op. cit., p. 107
23. Damisch, Hubert. « Trouer l'écran », Op. cit., p. 334-335
24. « Hors Cadre. Entretien avec Hubert Damisch », par Giovanni Careri et Bernard Vouilloux, *Perspective : actualité en histoire de l'art*, n° 1, 2013, p. 11-23, cit. p. 17