

Écran et projection dans l'art contemporain

Riccardo Venturi

– Maeve CONNOLLY, *The Place of Artists' Cinema: Space, Site and Screen, Intellect*, Bristol/Chicago, University of Chicago Press, 2009. 276 p., 48 fig. en coul. ISBN : 978-1-84150-246-5 ; \$ 50 (37 €).

– Kate MONDLOCH, *Screen: Viewing Media Installation Art*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, 2010. 130 p., 32 fig. en n. et b. ISBN : 978-0-8166-6522-8 ; \$ 25 (19 €).

– Tamara TRODD éd., *Screen/Space: The Projected Image in Contemporary Art*, Manchester/New York, Manchester University Press, 2011. 214 p., 33 fig. en n. et b. ISBN : 978-0-7190-8463-8 ; £ 16,99 (21 €).

Au cours des quinze dernières années, les études critiques sur les images en mouvement ont été marquées par un intérêt croissant pour les pratiques artistiques qui emploient l'écran et la projection. Dans un contexte international, il faut mentionner *Into the Light: The Projected Image in American Art, 1964-1977*¹, exposition organisée par Chrissie Iles en 2001 au Whitney Museum of American Art qui, malgré sa double contrainte historique (1964-1977) et géographique (les États-Unis), a contribué à attirer l'attention sur la projection dans ses manifestations les plus diverses². Depuis lors, des publications situées au croisement entre art et cinéma ont remis la projection et l'écran au centre de leur préoccupation. Trois ouvrages récents réalisés par Maeve Connolly, Kate Mondloch et Tamara Trodd offrent l'occasion d'aborder quatre aspects essentiels de ce sujet : l'écran exposé, l'image projetée, l'institution et les questions liées au rôle du spectateur (*spectatorship*). Tandis que Mondloch offre un essai critique sur les années 1960-1970 et que Trodd rassemble neuf contributions inédites autour de la question de l'image projetée, Connolly propose une phénoménologie de l'écran dans les pratiques artistiques contemporaines. Malgré leurs approches différentes, ces trois livres éclairent les mêmes problématiques et invitent ainsi à une réflexion plus large sur l'écran et la projection dans l'art contemporain.

L'écran exposé

L'écran a été souvent pensé comme une surface blanche et vide, exclusivement en relation avec

le dispositif de la salle de cinéma. Or, les écrans ne sont pas restreints à un tel lieu de même qu'ils n'appartiennent pas exclusivement à l'histoire du cinéma, comme l'a magistralement démontré Anne Friedberg en 2006 dans *The Virtual Window*, dont le sous-titre, « d'Alberti à Microsoft »³, suggère l'ouverture du champ d'analyse⁴. Il serait cependant trompeur de déduire de cette profondeur historique inédite une omniprésence des écrans, comme le voudrait la rhétorique sur l'iconosphère. Friedberg démontre au contraire que, pour exister et se propager, les images ont besoin d'un cadre ou d'un cadrage, dispositif qui, au XX^e siècle, a souvent pris la forme d'un écran. Le rôle des écrans en tant que médium visuel et cognitif est exploré dans les livres de Connolly et Mondloch ainsi que dans celui sous la direction de Trodd.

Il ressort de leurs analyses historiques ciblées que l'écran d'artiste est lui-même un objet exposé en ce qu'il ramène notre attention à la présence de la surface de projection. Comme le déclarait le cinéaste expérimental Paul Sharits : « Le cinéma se produit lorsqu'on regarde l'écran lui-même, et non à travers lui »⁵. On reconnaît ici un héritage minimaliste dans la lignée des célèbres « objets spécifiques » (des réalisations en trois dimensions aux connotations industrielles) conçus par Donald Judd dans les années 1960. L'écran autant que le projecteur – véritable sculpture cinétique – prennent corps, faisant preuve d'une présence plastique qui participe de la scénographie de l'exposition.

Or, à regarder des écrans, ne risque-t-on pas de retomber dans une attitude contemplative propre au modernisme formaliste des années 1950, comme si l'écran exposé n'était finalement rien d'autre qu'une version technologiquement pointue du tableau, le stade le plus avancé de son régime ? Telle est une des questions majeures sous-jacentes aux trois ouvrages ici traités. De même que le tableau, l'écran est un plan bi-dimensionnel, carré, délimité, son ratio bien déterminé en dépit des tentatives de dépassement de la standardisation du format, inaugurées par le « carré dynamique »⁶ de Sergueï Eisenstein dans les années 1930. Au fur et à mesure, l'analyse filmique a intégré l'écran dans une chaîne métaphorique qui relie, comme l'a bien

1. Michael Snow, *Two Sides to Every Story*, 1974, deux films 16 mm synchronisés, projetés en continu sur les deux faces d'un écran en aluminium, vue d'installation de l'exposition *Projected Images* (Minneapolis, Walker Art Museum, 1974).



souligné Vivian Sobchack, « le modèle formaliste du cadre, le modèle réaliste de la fenêtre et le modèle post-structuraliste du miroir »⁷.

Cependant, par rapport au tableau, l'écran est une surface vide, esthétiquement inintéressante. L'écran ne se fond pas avec les images projetées sur sa surface, dont il ne garde aucune mémoire : il reste éternellement disponible, sans inscription et, par conséquent, sans trace. C'est la projection – et seulement la projection – qui l'anime, qui lui donne une intensité esthétique. Mondloch relève cette tension dans la distinction qu'elle pose – et qui permet en outre de définir un corpus d'œuvres distinct – entre *screen-reliant* et *screen-based*, le premier permettant selon elle d'insister sur le fait que « l'écran est une catégorie performative, et la 'médiation du regard par l'écran' n'est nullement confinée à une surface plane rectangulaire »⁸. La spatialisation du cinéma, le film comme environnement, l'activation de l'espace par des images en mouvement font de l'écran une installation à proprement parler, dont Mondloch rappelle les éléments spécifiques : « espace, matériaux, incarnation, durée, site et participation »⁹. En faisant de l'écran un objet performatif, Mondloch resserre aussi le lien avec la projection comme souffle animateur. Un des exemples de référence à ce propos est *Two Sides to Every Story* (1974) de Michael Snow (fig. 1), constitué d'un écran suspendu au milieu de l'espace d'exposition. Dans cette installation, l'écran devient un élément qui, malgré son épaisseur insignifiante, rarement considérée, disjoint l'espace en deux sections spéculaires en même temps qu'il les rassemble grâce aux images projetées sur les deux faces.

2. Aernout Mik, *Mock Up*, 2007, installation vidéo à quatre écrans, vidéo numérique sur DVD, écrans de projection arrière indépendants, vue d'installation à la Biennale de Venise, 2007.

En poursuivant et en ouvrant la réflexion de Mondloch, l'écran exposé se distingue des écrans cinématographiques ou publicitaires parce qu'il attire notre attention non seulement sur l'objet écran et sur ce qui est montré sur sa surface, mais aussi sur ce qui se passe devant celui-ci, dans l'espace qui se déploie entre l'écran et le spectateur. On retrouve ici l'aspect social de la projection. En 1996, en revenant sur le cinéma expérimental des années 1970, Malcolm Le Grice affirmait : « le langage, le discours du cinéma est radicalement modifié – d'un point de vue philosophique et dans la sphère sociale/culturelle – par des formes émergentes qui définissent d'abord l'écran en tant que surface puis qui inversent l'espace symbolique, le faisant passer de derrière à devant l'écran »¹⁰. À l'illusion de l'image projetée se substitue l'expérience concrète dans l'espace occupé par les visiteurs. C'est un point essentiel pour fixer la ligne subtile qui distingue cinéma et installation d'images en mouvement. Selon Chrissie Iles, « Si une image projetée atteint le sol, elle est généralement appelée 'installation'. L'espace entre l'image et le sol est un élément essentiel de l'œuvre. Faire descendre l'image jusqu'au sol, c'est en quelque sorte nier le cinéma »¹¹. Le cinéaste Chris Marker semble le confirmer : « Le cinéma, c'est ce qui est plus grand que nous, sur quoi il faut lever les yeux. En passant dans un objet plus petit et sur quoi on baisse les yeux, le cinéma perd son essence »¹². En effet, en baissant notre regard sur l'image projetée qui s'étale sur le mur en touchant le sol, on rencontre l'espace de la galerie d'art (fig. 2).

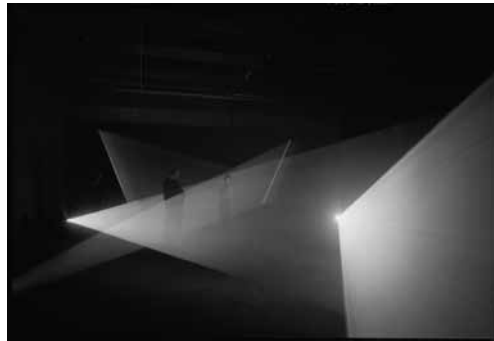


L'image projetée

Connolly, Mondloch et les contributeurs à l'anthologie de Trodd insistent en particulier sur le moment où le modernisme entre dans une période de crise au tournant des années 1960. À cette époque charnière marquée par la coexistence du minimalisme et du cinéma expérimental, une nouvelle sensibilité a émergé pour faire face au modernisme et au formalisme. Le cinéma structurel d'Adams Sitney en est l'un des exemples les plus remarquables. Si le terme « images en mouvement » désigne un spectre sémantique bien plus large que l'expression homologue en anglais, *motion picture*, il garde néanmoins une connotation souvent limitée au cinéma en tant que lieu et à la manière dont on en fait l'expérience dans une salle fermée plongée dans l'obscurité. Cette lecture topologique n'est pas innocente car elle resserre la relation, retenue consubstantielle, entre projection, écran et salle de cinéma, conduisant jusqu'à une réaffirmation – néo-moderniste ? – du cinéma comme dispositif exclusif des images en mouvement, si l'on suit Raymond Bellour¹³.

Connolly, Mondloch et Trodd partagent une critique de cette lecture topologique de l'image projetée articulée selon plusieurs axes, à commencer par l'aspect social de la projection. Celle-ci n'est jamais détachée ou oublieuse de l'espace architectonique qu'elle investit et contribue à transformer, reconfigurer, remettant en cause sa matérialité. La projection implique le spectateur, activant ainsi l'espace social et une temporalité de l'expérience visuelle qui déjoue la chronophobie du *white cube*. Comme le propose l'artiste Matthew Buckingham : « Pour moi, l'existence d'une forme d'espace public est la raison première qui me pousse à travailler avec l'image projetée »¹⁴. Parfois la matérialisation de cet espace, voire du faisceau de projection, constitue l'œuvre même, comme dans les *Solid Light Films* d'Anthony McCall réalisés dans les années 1970 (fig. 3), qui ont récemment regagné l'intérêt des institutions muséales, du public et de la critique¹⁵.

L'attention à l'espace social de la projection ne doit pas conduire à sous-estimer l'espace psychologique. La projection est un terme polysémique qui désigne à la fois une action



3. Anthony McCall, *Long film for four projectors*, 1974, installation projetée en 16 mm (pour quatre projecteurs), cycle de 5,5 heures, édition de 3 avec 1 AP, comprenant un certificat signé numéroté AMC-49.

phénoménologique et un processus mental. De même que l'écran désigne la surface de projection des salles de cinéma, l'écran en psychanalyse agit comme une surface de protection ou de refoulement, à l'instar de l'« écran du rêve » de Bertram D. Lewin¹⁶. L'idée de la projection comme un « mécanisme psychologique qui implique le spectateur »¹⁷ remonte au moins à Hugo Münsterberg, qui maintenait que le film était la matérialisation de la vie psychique de l'individu¹⁸. La vidéo a également été utilisée dans les années 1970 comme une véritable métaphore des processus psychologiques et du flux de la conscience. On touche ici à la question plus large de la convergence entre le travail du rêve (répétition, condensation, etc.) et les techniques photographiques et cinématographiques – image fixe, en boucle, ralenti, montage, présence de plusieurs écrans – qui tendent à une déstructuration temporelle. Le rapport entre technologie et subjectivité, la manière dont les nouveaux médias interrogent et constituent de manière inédite le rôle culturel du sujet – ce que Mondloch développe dans la notion de *screen spectatorship* sur laquelle on reviendra – est au centre des préoccupations des trois auteurs.

Leurs approches montrent l'avantage méthodologique d'une réévaluation de l'image projetée : puisque celle-ci se prête mal au compartimentage et à la focalisation sur un médium spécifique (il suffit de la lumière et d'un support quelconque), elle facilite le décloisonnement disciplinaire entre histoire de l'art, histoire du cinéma et sociologie des médias. Mondloch place explicitement son ouvrage à l'intersection de ces trois disciplines. Selon l'auteur, la projection nous conduit à considérer toute image comme médium et à mesurer le fait que l'image ne

peut voir le jour qu'à l'aide d'un dispositif technologique¹⁹. Toutefois, si cette attention à la fabrique des images permet d'envisager la visualité contemporaine, la culture des médias de masse, et les technologies de vision et de communication, les arts plastiques et visuels ont rarement été pris en compte. Un des mérites des ouvrages de Connolly, de Mondloch et de Trodd est de dépasser ce paradoxe flagrant grâce à une considération attentive de la projection et de l'écran dans l'art contemporain.

Les ouvrages de Mondloch et de Trodd présentent en outre la projection dans une profonde mise en perspective historique, une approche qui leur confère un grand intérêt critique²⁰. Malgré la résistance de l'image projetée à être assimilée à une histoire établie des formes artistiques, les tentatives d'en esquisser une généalogie ne manquent pas. L'archéologie des médias répond peut-être aussi à un malaise des historiens de l'art à l'égard des *new media studies*, dont la technophilie renforce la conviction du prétendu aspect inchoatif des arts numériques. L'attention portée aux dispositifs pré-cinématographiques pourrait en principe être poussée très loin ; il suffit de penser à l'origine mythique du portrait, le contour de l'ombre portée d'un homme de profil projetée sur un mur, selon le célèbre récit de Pline l'Ancien dans *L'Histoire naturelle*.

Curieusement, dans cette généalogie de la projection, aucun des trois auteurs ici considérés n'a traité la diapositive, utilisée pourtant par des artistes de générations et de mouvements différents, de Robert Smithson à Ad Reinhardt, de Tacita Dean à Ceal Floyer, et qui relève encore de l'histoire de la photographie²¹. Cette ouverture aurait éventuellement pu les aider à mieux saisir les enjeux de la projection afin d'éviter tout flottement dans la définition de cette notion. Par exemple, selon Trodd : « Le contexte dans lequel s'inscrivent ce que j'ai appelé les 'images projetées' se transforme déjà, et la re-théorisation de la catégorie s'avère peut-être déjà nécessaire »²². L'approche par la projection demeure cependant un choix astucieux, car ce n'est pas un simple médium par lequel les images se rendent visibles mais un dispositif dont on commence à mieux comprendre le fonctionnement. Cela soulève nécessairement la question de la place de l'écran dans un contexte institutionnel.

Quand le cinéma gagne les cimaises

Si la terminologie est fluide – *artists' film* (Trodd), *artists' cinema* (Connolly), *gallery film* (Catherine Fowler dans CONNOLLY, 2009, p. 19), cinéma d'exposition (Jean-Christophe Royoux)²³ – le phénomène désigné est bien identifiable : il s'agit de la production d'un cinéma d'artiste destiné essentiellement à être exposé dans des contextes institutionnels. La convergence entre la salle de cinéma et le musée n'a pas besoin d'être rappelée²⁴ : c'est dans ces deux espaces que l'expérience visuelle de la modernité s'est le mieux cristallisée. Cependant, il demeure une tension entre cinéma et art ; leur rapport ne va pas de soi et s'exprime souvent comme un chassé-croisé, avec ses impasses et ses dénégations même au sein des arts plastiques. Par exemple, les artistes contemporains montrent un désintérêt singulier pour le cinéma expérimental ou l'art vidéo des années 1970, leur préférant fréquemment le cinéma classique, parfois dans sa dimension la plus commerciale de *blockbuster* (comme c'est le cas de Candice Breitz), c'est-à-dire précisément contre laquelle ces expérimentations prenaient alors position. Peter Kubelka et Stan Van der Beek, le cinéma structurel et l'*Expanded Cinema* cèdent la place aux cinéastes classiques, d'Alfred Hitchcock (Douglas Gordon, *24 Hour Psycho*, 1993) à Rainer Werner Fassbinder (Runa Islam, *Tuin*, 1998, réalisé à partir d'une scène de *Martha*). *The Clock* (2010), œuvre primée de Christian Marclay, en est un exemple éloquent (fig. 4). Rassemblant vingt-quatre heures d'extraits cinématographiques sur le passage du temps, elle constitue un fond d'images partagé, une véritable mémoire collective, une archive visuelle ou peut-être, comme le suggère Chrissie Iles, le résultat d'une



4. Christian Marclay, *The Clock*, 2010, vidéo mono-canal avec son, 24 heures, vue d'installation au White Cube Mason's Yard, Londres, 2010.

cinéphilie acharnée face à la crise du cinéma moderne et à sa diffusion au format VHS qui, « pour la première fois, rendait accessibles les films d'Hollywood »²⁵. Toutefois, cet assemblage immense – le plus grand réservoir d'images du XX^e siècle – s'est constitué à travers une forme d'amnésie plus ou moins consciente. Cela reflète un phénomène plus général que Chris Darke a qualifié d'« effacement concomitant de la mémoire critique vis-à-vis de l'art vidéo »²⁶.

D'autres critiques ont insisté sur l'écart entre les vidéos d'artistes des années 1960 et celles des années 1990, qui sont passées de la contestation à la recherche du consensus, de la marginalité institutionnelle au *mainstream*, de l'approche expérimental de Nam June Paik, Dan Graham (fig. 5), Joan Jonas, Abbie Hoffman, Andy Warhol et Melvin Van Peebles (pour citer les exemples donnés par David Joselit dans *Feedback: Television against Democracy*)²⁷ à l'installation écranique de ces quinze dernières années. Qu'en est-il des premières expériences avec la vidéo, qui enregistraient la durée (*feedback*, *time-delay*, circuit fermé, etc.) pour contester l'instantanéité et la transmission en direct de la télévision commerciale ? Tandis que le cinéma expérimental *underground* s'est développé dans un circuit non officiel, échappant à la fois aux cimaises des galeries et aux écrans des salles de cinéma commerciaux, les installations plus récentes tendent à s'inscrire exclusivement dans l'espace du musée. Comme l'a bien analysé Connolly, parfois le film est produit par la galerie même de l'artiste, conçu pour être projeté spécifiquement dans ce contexte afin d'en contrôler la diffusion dans le marché et la libre circulation (l'intégrale du cycle *Cremaster* de Matthew Barney, par exemple, n'est pas diffusée en DVD²⁸).



D'où la reconnaissance institutionnelle presque immédiate et quelque peu suspecte.

À propos du croisement entre avant-garde, cinéma et musée dans un contexte plus historique, certaines contributions dans l'anthologie de Trodd apportent une lumière précieuse, comme celle de Noam Elcott sur *Raum der Gegenwart* de László Moholy-Nagy, réalisé pour le Sprengel Museum à Hanovre en 1930 (Elcott dans TRODD, 2011, p. 25-52). Cette confrontation a conduit à faire du montage, un des instruments principaux des artistes de cette période (et des historiens de l'art, d'ailleurs, si l'on pense à Aby Warburg), un processus collectif. Le montage n'est plus une question du *director's cut* mais le produit de la rencontre fortuite entre images et spectateurs – d'où sa nature aléatoire et la suspension de la linéarité du récit.

Est-ce que l'intérêt pour le *white cube* dont témoignent les auteurs des trois ouvrages, voire sa nouvelle légitimation malgré la force déconstructive de la critique institutionnelle, constitue une relance de la logique moderniste ? La réponse n'est pas évidente, et la situation que l'on vient de brosser est loin d'être figée. Par exemple, Trodd – qui s'intéresse en premier lieu aux « artistes qui créent pour la galerie d'art » et à la « forme distinctive des images pensées en fonction de la galerie »²⁹ – reconnaît le cinéma structuraliste (tel qu'il s'est développé aux États-Unis plutôt qu'en Angleterre, où il a pris un tournant plus matérialiste sous l'influence du néo-marxisme) comme une passerelle entre deux univers : celui des cinéastes expérimentaux (Michael Snow, Hollis Frampton) et celui des « artistes-cinéastes » (Richard Serra, Robert Morris, Yvonne Rainer). Il n'en reste pas moins qu'aucun des livres examinés ne présente des œuvres qui font sortir la projection de l'espace enfermé de la galerie, à l'image, par exemple, de l'installation en plein air de Tony Oursler intitulée *The Influence Machine* (2000)³⁰ ou des gigantesques projections vidéo sur les façades de bâtiments de Krzysztof Wodiczko.

Certes, il y a d'autres manières de résister à la logique du *white cube*, par exemple à travers une exploration temporelle qui relève d'une sensibilité proche de celle de John Cage. On peut penser en particulier à la volonté de

5. Dan Graham, *Present, Continuous Past(s)*, 1974, mur recouvert de miroirs, caméra vidéo et moniteur à *time-delay*, vue d'installation.

certain artistes de travailler avec des temporalités ouvertes, indéterminées, en boucle, voire tellement étirées qu'elles dépassent les horaires habituels d'ouverture de la galerie, de manière à ce que personne n'ait l'occasion de visionner ces créations en entier (*24 Hour Psycho* de Gordon ou *The Clock* de Marclay). De telles œuvres sont difficilement exploitables par les collectionneurs et le marché de l'art, comme le souligne Bruce Nauman à propos de *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)* réalisé en 2001 : « Je sentais qu'il y avait besoin de le faire très long, de sorte que l'on ne s'assoie pas forcément devant mais qu'il y ait plutôt un va-et-vient [...] Je voulais donner l'impression d'une pièce qui était simplement là, à l'instar d'un objet, presque, là en train d'exister, d'être lui-même ». Ou, pour citer Doug Aitken : « Comment comprimer ou dilater le temps pour qu'il ne se déroule plus sous cette forme unique et étroite ? »³¹.

Le spectatorship et l'écran urbain

Ces exemples ne font que confirmer le rôle central du spectateur ou ce que Mondloch appelle « l'architecture du regard » (*architecture of spectatorship* ; MONDLOCH, 2010, p. 23), la « médiation du regard par l'écran » (*screen-mediated viewing*) ou le « regard sur l'écran » (*screen spectatorship*), c'est-à-dire l'engagement physique requis par les installations d'images en mouvement. Sa proposition est très pertinente : si l'histoire de l'art a encore un rôle à jouer dans l'« extension du domaine filmique »³², c'est justement à propos de l'orchestration des regards et de l'évolution des corps dans l'espace. Dans la réflexion sur ces installations, toute considération de ce qui se passe sur les écrans sera infructueuse si elle ne tient pas compte de la chorégraphie spectatorielle et prismatique convoquée par leur disposition. De manière plus large, l'histoire de l'art peut désormais se pencher sur la subjectivité multiple du « sujet écran », loin de celle, absolue, présumée par le modernisme et déjà remise en cause au XIX^e siècle par la photographie des sujets hystériques (Joanna Lowry dans TRODD, 2011, p. 93-110).

Ce dernier constat relance le rôle de la technologie dans la construction culturelle de la subjectivité : de la performance comme moyen d'auto-détermination à l'installation vidéo

comme extension de la temporalité, de la caméra 16 mm ou la Portapak à la commercialisation des moyens de postproduction. Comment les artistes intègrent-ils, par exemple, à leur démarche, des technologies de surveillance élaborées dans le champ militaire ? Dans quel sens l'interactivité des pratiques artistiques ou l'esthétique relationnelle constituent-elles une réaction à la recrudescence des dispositifs de surveillance, à la régulation de l'attention, à l'enregistrement de nos mouvements dans l'espace ? Comment mettre en lumière la participation du spectateur au cinéma d'artiste sans tomber dans la rhétorique de la participation ou dans un désengagement critique s'appuyant sur la *apparatus theory* des années 1970 ? Celle-ci dénonçait en effet les aspects coercitifs du dispositif et la discipline imposée aux spectateurs rivés à leur siège dans la salle de cinéma. Le cinéma d'artiste sur lequel insistent les ouvrages de Connolly, Mondloch et Trodd a sans doute le mérite d'avoir accompli l'émancipation des contraintes de vision imposées par le cinéma, du film comme habitus social et institutionnel. Toutefois, quelle est la nature de la collectivité et de la socialisation engendrées par cette expérience des images en mouvement dans la galerie d'art ? S'agit-il vraiment d'une émancipation, d'une prise de pouvoir du spectateur, ou est-ce plutôt une nouvelle forme d'exploitation, de liberté surveillée qui nous prépare à une étape plus normative de la vie collective, celle de la surveillance vidéo ?³³ Quel rapport y a-t-il entre l'écran vidéo dans une galerie et l'écran urbain ? Comment penser l'écran exposé face à « nos interactions quotidiennes avec toutes sortes d'écrans, qu'ils relèvent du commercial ou des médias de masse »³⁴ ? Comment en redéfinir la production, la réception et l'exposition à l'époque de l'« écran global »³⁵, c'est-à-dire un environnement médial dans lequel, à l'opposé des années 1960, l'écran est le médium visuel et cognitif prédominant ? C'est dans la perspective élargie d'une histoire de la visualité contemporaine – dans laquelle les ouvrages de Connolly, Mondloch et Trodd s'inscrivent et qui reste à écrire – que ces questions peuvent être profitablement abordées.

1. *Into the Light: The Projected Image in American Art 1964-1977*, Chrissie Iles éd., (cat. expo., New York, Whitney Museum of American Art, 2001), New York, 2001.
2. Voir aussi *Projection, les transports de l'image*, Dominique Païni éd., (cat. expo., Tourcoing, Le Fresnoy, 1997), Paris, 1997, et Stan Douglas, Christopher Eamon éd., *Art of Projection*, Ostfildern, 2009.
3. Anne Friedberg, *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, Cambridge (MA)/Londres, 2006.
4. Que cette opération ait été réalisée par une des figures majeures des *films studies*, et non pas par un historien de l'art, montre à quel point cette dernière discipline est encore démunie face à ce sujet.
5. « Cinema is occurring when one looks at screens, not through them » (MONDLOCH, 2010, p. 5).
6. Sergueï M. Eisenstein, *Le Carré dynamique*, Paris, 1995 [éd. orig. : « The Dynamic Square », dans *Close-Up*, 8/1, mars 1931, p. 3-16, et 8/2, juin 1931, p. 91-94].
7. « [...] the formalist model of the picture frame, the realist model of the window, and the poststructuralist model of the mirror » (Vivian Sobchack, cité dans MONDLOCH, 2010, p. xv).
8. « [...] a screen is a performative category and that 'screen-mediated' viewing is in no way confined to conventional flat, rectangular surfaces » (MONDLOCH, 2010, p. 98, n. 9).
9. « [...] space, materials, embodiment, duration, site, and participation » (MONDLOCH, 2010, p. 3).
10. « [...] the language or discourse of cinema is fundamentally altered – philosophically and in the social/cultural arena – by emerging forms which first establish the screen as surface then reverse the symbolic space from behind to before the screen » (Malcolm Le Grice, dans MONDLOCH, 2010, p. 117, n. 24).
11. « [...] if a projected image reaches the floor, it's usually called an 'installation.' That space between the image and the floor is a critical part of the piece. If you bring the image down to the floor, you're negating cinema on a certain level » (Malcolm Turvey et al., « Round Table: The Projected Image in Contemporary Art », dans *October*, 104, printemps 2003, p. 71-96, en particulier p. 80).
12. Chris Marker, cité par Raymond Bellour, « La querelle des dispositifs », dans *Art Press*, 262, novembre 2000, p. 48-52, en particulier p. 48.
13. Raymond Bellour, 2000, cité n. 12, ainsi que le récent *La Querelle des dispositifs* (Paris, 2012), dont le résumé propose cette définition : « 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' ». Voir aussi Philippe Dubois, *La Question vidéo entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, 2012, et Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma ?*, Paris, 2013.
14. « For me, the primary reason for working with the projected image is that it always implies some kind of social space » (Matthew Buckingham, dans Turvey et al., 2003, cité n. 11, p. 79).
15. Voir Christopher Eamon éd., *Anthony McCall: The Solid Light Films and Related Works*, Evanston, 2005.
16. Voir Thomas Elsaesser, « Freud as media theorist: mystic writing-pads and the matter of memory », dans *Screen*, 50/1, printemps 2009, p. 100-113 ; Mireille Berton, « Freud et l'intuition cinégraphique : psychanalyse, cinéma et épistémologie », dans *Cinéma*, 14/2-3, printemps 2004, p. 53-73 ; Bertram D. Lewin, « Le sommeil, la bouche et l'écran du rêve » (1949), dans *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 5, printemps 1972, p. 211-224.
17. « [...] psychological mechanism which implicates the viewer » (Lowry dans TRODD, 2011, p. 100).
18. Voir Hugo Münsterberg, *Le Cinéma : une étude psychologique et autres essais*, Genève, 2010 [éd. orig. : *The Photoplay: A Psychological Study*, New York, 1916].
19. Plusieurs ouvrages notables insistent sur cet axe image-médium, à l'instar de Friedrich A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, 1999 [éd. orig. : *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin, 1986], un auteur inclassable et encore peu connu en France, ou Lev Manovich, *Le Langage des nouveaux médias*, Paris, 2010 [éd. orig. : *The Language of New Media*, Cambridge (MA), 2001]. Signalons quelques passages traduits du livre de Kittler présentés par Patricia Falguières, « Une histoire d'amour ratée avec une machine à écrire », dans *Rosa B*, publié en ligne : www.rosab.net/spip.php?article16 (consulté le 1^{er} mai 2013).
20. Selon Dork Zabunyan, « Une mise en perspective historique des dispositifs de projection est déterminante pour ne pas tomber dans un clivage trop marqué entre le cinéma d'une part et le monde de ce que l'on nomme 'installations' de l'autre » (« La direction des visiteurs », dans *Cahiers du cinéma*, 683, novembre 2012, p. 68).
21. Voir *Slide Show: Projected Images in Contemporary Art*, Darsie Alexander éd., (cat. expo., Baltimore, The Baltimore Museum of Art, 2005), Baltimore, 2005 ; Riccardo Venturi, « La diapositive dans l'histoire de l'art », dans *Ligeia. Dossiers sur l'art*, 77-80, juillet-décembre 2007, p. 56-65.
22. « [...] the context for what I have called here 'projected images' is already changing, and [...] the re-theorisation of the category may already be necessary » (TRODD, 2011, p. 17).
23. Jean-Christophe Royoux, « Cinéma d'exposition : l'espacement de la durée », dans *Art Press*, 262, novembre 2000, p. 36-41.
24. Voir Giuliana Bruno, « Collection and recollection: on film itineraries and museum walks », dans *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*, Cambridge (MA), 2007 ; Hervé Joubert-Laurencin et al., « Cinéma et musée : nouvelles temporalités », dans *Perspective*, 3, 2011, p. 523-533.
25. « [...] which provided easy access to Hollywood films for the first time » (Turvey et al., 2003, cité n. 11, p. 86).
26. « [...] an attendant erasure of critical memory with respect to video art » (Chris Darke, cité dans CONNOLLY, 2009, p. 19).
27. David Joselit, *Feedback: Television Against Democracy*, Cambridge (MA), 2007.

28. Seule une partie du cycle est disponible : *Cremaster 3: The Order*, Paris, 2005.

29. « gallery-based artists » ; « distinctive form of gallery-based projected images » (TRODD, 2011, p. 7).

30. Sur cette installation, voir T. J. Clark, « Modernism, Postmodernism, and Steam », dans *October*, 100, printemps 2002, p. 154-174.

31. « It just felt like it needed to be so long that you wouldn't necessarily sit down and watch the whole thing but could come and go [...] I wanted that feeling that the piece was just there, almost like an object, just there, ongoing, being itself » (Bruce Nauman dans MONDLOCH, 2010, p. 47) ; « How can I make time somehow collapse or expand so it no longer unfolds in this one narrow form ? » (Doug Aitken dans MONDLOCH, 2010, p. 49).

32. Dork Zabunyan, « Dispersion du cinéma et extension du domaine filmique », dans *Art Press 2*, dossier « Cinémas contemporains », 21, mai-juillet 2011, p. 68-72.

33. Voir Thomas Levin, Ursula Frohne, Peter Weibel éd., *Ctrl [Space]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Cambridge/Londres, 2002.

34. « [...] our daily interactions with commercial and mass media screens of all kinds » (MONDLOCH, 2010, p. 94).

35. Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *L'Écran global : du cinéma au smartphone*, Paris, 2007.

Riccardo Venturi, Institut national d'histoire de l'art
riccardo.venturi@inha.fr

Mots-clés

cinéma, écran, installation, projection, vidéo