

Avant-propos

Imaginaire de la projection

Ce volume est issu, en majeure partie, d'un colloque où l'on a tenté de penser le cinéma sous l'angle de la *projection*, en élucidant, pour en tirer profit, la précieuse polysémie qui caractérise le terme. Nous nous sommes demandé comment, des écrits d'Erwin Panofsky ou de Stanley Cavell aux textes contemporains de Raymond Bellour ou de Laura Mulvey (entre autres) un film se définissait à partir de la projection qui en détermine le mode d'exhibition, le rapport au temps voire le statut ontologique; comment l'expérience du spectateur se réfléchissait à la lumière de théories psychologiques de la projection; comment des expérimentations autour du dispositif projectif avaient, dès les origines, contribué à diversifier les formes filmiques; comment, enfin, passée par d'autres arts tels que la danse, le théâtre, ou la littérature, la projection permettait de mieux situer la place du cinéma dans une histoire des images.

En 1997, pour l'inauguration du Studio national des arts contemporains, se tenait au Fresnoy une exposition conçue par Dominique Païni et intitulée *Projections, les transports de l'image*. Cette manifestation a marqué une période où l'on s'efforçait de penser l'exposition des images en mouvement dans l'espace muséal ou dans le cadre d'installations, en dehors des salles obscures et du temps imposé d'une séance. Dissociée du cinéma au sens strict du terme et mise en exergue en tant que « transport », physique et affectif, la projection s'avérait une pratique intempestive dont les ressources étaient loin d'être épuisées. En réponse à l'idée qu'il fallait « en finir avec la projection » – une manière d'exhiber les images qui paraissait, à la fin des années 1990, en passe d'être supplantée par la consultation sur écrans et la manipulation

interactive¹ –, Païni démontrait la vocation critique des images écartelées entre deux supports, entre présence latente et présence manifeste, images « dialectiques [...] favorisant la rencontre dans un éclair de l'Autrefois et du Maintenant² ». Dans les œuvres de Snow, Bokanowski ou Egoyan installées au Fresnoy, projeter s'affirmait, en contrepoint des modes d'affichage numérique, une façon d'impliquer intensément le corps et l'imagination pour « inquiéter » le rapport à l'espace et au temps que suppose la fréquentation des images. C'est à partir d'installations et non de films de cinéma qu'artistes et théoriciens réunis au Fresnoy ont réfléchi la projection. Nous avons souhaité ici resserrer le cadre et interroger plus précisément le rôle et la place de la projection dans la définition, la compréhension, l'évolution, bref la pensée du cinéma.

La projection – visuelle et sonore – s'est aujourd'hui imposée dans tous les domaines de l'expression artistique ; les metteurs en scène de théâtre et d'opéra, les plasticiens, les musiciens l'ont intégrée à leur pratique, tandis que le cinéma semble vouloir migrer vers d'autres dispositifs au risque d'y perdre sa singularité. Dans les débats nombreux autour de la redéfinition d'un cinéma « élargi » aux frontières toujours plus floues, Jacques Aumont et Raymond Bellour se rejoignent pour dire que « le cinéma, c'est primordialement une projection³ » et que « le dispositif de projection est la seule évidence permettant, depuis toujours, mais d'autant plus en ces temps de mélanges et de crise larvée, de spécifier le cinéma comme tel à l'intérieur de la sphère de jour en jour plus vaste des images en mouvement et des innombrables dispositifs prêts à les accueillir⁴ ». Sans prendre position dans cette « querelle », nous avons essayé, pour l'éclairer indirectement, d'approfondir l'*imaginaire* qui entoure la projection et se développe dans les textes qui en théorisent la pratique ou l'expérience comme dans les films qui la mettent en abyme ou en renouvellent l'usage. Et il nous a semblé intéressant d'aller voir dans quelle mesure l'expérience que représente une projection *de cinéma* influe sur ou interagit avec celles que procurent spectacle de danse ou de théâtre, exposition de photographies ou pratiques d'écriture.

Cette tentative pour « réfléchir la projection » s'inscrit donc dans le mouvement actuel qui renouvelle les termes de la théorie des « dispositifs » héritée des années 1970 dont Foucault ou Deleuze ont posé les fondements, un courant de

• 1 – « Faut-il en finir avec la projection ? », tel est le titre de la contribution de Dominique Païni au recueil théorique paru en regard de l'exposition.

• 2 – *Ibid.*, p. 170.

• 3 – Jacques AUMONT, *Moderne ?*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007.

• 4 – Raymond BELLOUR, *La Querelle des dispositifs*, Paris, POL, 2012, p. 33. L'auteur rappelle à l'envi que c'est « l'expérience unique de perception et de mémoire » qu'engage la projection « vécue en temps réel » qui en fait le trait définitoire premier du cinéma.

pensée qui trouve des échos dans les travaux des théoriciens de l'École de Toulouse (Stéphane Lojkine, Arnaud Rykner, Philippe Ortel, entre autres⁵) ainsi que dans les derniers livres de Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma* et *La Querelle des dispositifs*⁶. Elle hérite aussi des travaux menés autour de Jean-Louis Déotte⁷ (au Collège international de philosophie puis à la MSH de Paris-nord), à partir des réflexions de Walter Benjamin sur la manière dont les « appareils » mobilisent et transforment les formes de la sensibilité.

La projection, au point de rencontre de l'histoire de la représentation artistique et de la représentation cognitive, témoigne de l'évolution parallèle des « machines de vision » et des conceptions de la psyché. Le terme trouve sa pertinence dans les champs disciplinaires de la mécanique, de la géométrie, de l'optique, de la psychologie et de la psychanalyse. Du sens littéral de *pro*-jeter sur un support découlent tous les autres : la translation sur un plan d'une figure géométrique en trois dimensions, le trajet optique de rayons lumineux qui portent une image vers un écran, l'élaboration imaginaire à partir de faits avérés ou le transfert sur autrui des affects ou traumatismes dont on veut protéger le moi. Qu'elle soit transport physique ou mental, la projection suppose un déplacement et une transformation dans l'espace comme dans le temps dont le dispositif cinématographique offrira ici le paradigme. Entre l'image enregistrée sur pellicule, celle qui s'affiche à l'écran et celle qui se forme dans l'esprit du spectateur, opère une collusion paradoxale du passé, du présent et du futur, chaque moment filmique étant capté *en vue* du film à faire et perçu *au vu* des souvenirs et des attentes dont on le nourrit. À partir du singulier anachronisme qui caractérise les images projetées du cinéma, on cherchera donc à infléchir le questionnement sur le film, sa production, sa lecture, ses manipulations ou explorations.

Dans le processus de fabrication d'une image-lumière, la projection intervient dès la prise d'empreinte, lorsqu'une surface photosensible est exposée aux rayons lumineux, puis au moment du tirage, lorsque le négatif se transforme en positif et enfin lorsque les formes sont rendues visibles sur un écran. Ces successives altérations mécaniques révolutionnent les pratiques représentatives : d'un support modelé par la main de l'artiste, on passe à un support où la lumière imprime directement des figures. La *photo*-graphie fait glisser du côté de la technique les opérations d'inscription traditionnelles de l'écriture ou de la peinture et interroge l'humanité même des productions de l'art. L'image désormais est moins le produit du geste de

• 5 – Les ouvrages les plus représentatifs de cette recherche collective sont : Stéphane LOJKINE, *Image et subversion*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2005 et Philippe ORTEL (dir.), *Discours, image, dispositif*, Paris, L'Harmattan, 2008.

• 6 – Raymond BELLOUR, *Le Corps du cinéma*, Paris, POL, 2009 et *La Querelle des dispositifs*, *op. cit.*

• 7 – Jean-Louis DÉOTTE, *L'Époque des appareils*, Paris, Léo Sheer éditions, 2004.

l'artiste que la trace de la réalité qui en elle se projette. Victor Stoichita rappelle, à ce tournant dans l'histoire des représentations en Occident, l'existence de la photographie fameuse où se dessine l'ombre de Monet dans l'étang aux nymphéas (vers 1920⁸). Il y voit la mise en scène symbolique d'un principe poétique qui substitue l'ombre au reflet, privilégiant ainsi le mouvement, l'évanescence, *l'impression* à la mimesis. Faisant retour au mythe des origines de l'art du portrait⁹, la représentation redevient le lieu d'une projection plutôt que d'une réflexion.

La création littéraire se laisse contaminer par le modèle optique et se conçoit à son tour comme impression sensible dans la chambre noire du cerveau, puis comme transposition directe sur le papier. Un tel processus de projection mentale prétend abolir les médiations inhérentes au travail de l'écriture. Nombreux sont les romans, au premier rang desquels *Le Chef d'œuvre inconnu* de Balzac, qui explorent les paradoxes de cette utopie projective¹⁰. Plus Frenhofer cherche à imposer la présence d'un modèle qui irradierait la toile, plus il veut effacer les marques du pinceau et plus il démultiplie le travail de la touche. Finalement, c'est l'irréductible opacité du geste de peindre qui se manifeste sur le support. Un lien est alors établi entre sensibilité photographique et sensibilité lyrique : la projection devient métaphore d'une création conçue comme réception et production d'*impressions*. Monet et son ombre portée à la surface de l'étang, Michaux et son rêve de « se faire cinématographe¹¹ » pour projeter directement sa pensée à travers mots et signes graphiques ou Godard et sa silhouette noire en vigie sur l'écran de *Scénario du film « Passion »* (1982) répercutent, de diverses manières, cette méditation sur le corps-écran, livré aux impressions du monde afin de pouvoir les exprimer. Invoquant les « prophètes » du cinéma (Canudo, Langlois, etc.), dans un passage des *Histoire(s) du cinéma 3b*, Godard adopte un ton chargé d'affect pour relater l'expérience initiatique que fut la découverte de films perdus dans l'antre-cinéma d'Henri Langlois. L'apparition d'images en ruine de *La Femme au corbeau* (F. Borzage, 1929), précieux vestiges traversés par la flamme vacillante des bougies, révèle la dimension rituelle de ces séances. *Le fiat lux* alors énoncé, quoique marqué d'autodérision, dit comment la projection, élevée au rang de mythe, infléchit le sens même de la tâche messianique que le cinéaste s'est attribuée (cf. planche I, n° 1 et 2).

• 8 – Victor I. STOICHITA, *Brève histoire de l'ombre*, Paris, Droz, 2000, p. 111-115.

• 9 – Le mythe de la fille du potier Butadès traçant sur un mur le contour de la silhouette de son amant.

• 10 – Voir à ce sujet les textes de Philippe ORTEL : « Le stade de l'écran : écriture et projection au XIX^e siècle », S. LOJKINE (dir.), *L'Écran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du XV^e au XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2001 et *La Littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.

• 11 – Voir, dans ce volume, le texte de Lorraine Duménil sur « les dispositifs projectifs d'Henri Michaux ».

« Est-ce que la Loi a d'abord été écrite, ou bien vue et ensuite écrite par Moïse sur sa table? » se demande Jean-Luc Godard au début du *Scénario du film « Passion »*. Moïse a vu le geste divin et la fulgurante inscription des lettres sur la pierre. Mais il a brisé les Tables originelles et n'a pu transmettre aux hommes qu'un texte second, écrit de sa propre main sous la dictée de l'Éternel. Le geste d'écrire en cinéma est dans cette ambivalence du mouvement de *révélation* des signes qui sous-tend précisément le processus projectif, à la fois passif et actif : la pellicule d'abord est impressionnée, puis le faisceau lumineux qui transporte l'image fait à son tour impression sur l'écran. Les « signes [sont] parmi nous », toujours déjà là, et pour les rendre lisibles « le cinéma projette » ; le monde est une profusion d'images, de mots, de musiques devant lesquels s'interpose un écran, afin que des impressions multiples laissées sur la « petite peau » naissent autant de formes qui se déploient dans la lumière. Le « voile de Véronique » devient le modèle de cet écran où se joue la *passion* des images, où se rejoignent traces enfouies et figures à venir. Et lorsque le dispositif orchestre la translation des impressions du corps du film vers celui du spectateur, l'inscription sensible se fait *emprise*.

Au cours des XIX^e et XX^e siècles, ont été constamment associées les conceptions nouvelles de la psychologie et les transformations de la technique : la projection lumineuse que suppose l'impression photographique est ainsi mise en parallèle avec un processus mental dont l'induction hypnotique pourrait offrir le modèle. Reformulant une « métapsychologie du cinéma », Raymond Bellour reprend et développe cette analogie, décrivant les scansion affectives éprouvées au fur et à mesure de la projection comme autant d'inductions sensibles. À travers l'image projetée comme à travers la suggestion hypnotique, une dimension spectrale de la réalité se dessine. La mise en scène règle les rapports entre mouvements des corps à l'écran et mouvement de la caméra et du cadre et détermine l'apparition, la disparition, le déplacement et l'interaction des figures, mais aussi la « mise en plis » de la matière lumineuse et sonore. Cette mise en plis se communique du corps du film au corps du spectateur et Bellour insiste sur le lien existant entre l'inconscient perceptif et l'inconscient machinique du dispositif de projection qui incessamment mobilise l'image, varie les intensités sonores, produisant un battement de la vue et de l'écoute. Le transport de forces, sensations, émotions d'un corps à l'autre provoque chez le spectateur imitation motrice et accordage affectif.

Plus qu'un simple dispositif technique, l'« appareil projectif » invente un nouveau rapport à l'espace et au temps, façonne une nouvelle manière de « faire des mondes » et modèle l'imaginaire et les formes de la sensibilité¹². D'où l'idée,

• 12 – Cet aspect est précisément celui qui fonde la recherche de Jean-Louis Déotte et de son entourage. La camera obscura, la perspective, et plus tard le dispositif de projection de la

qui parcourt l'histoire des théories du cinéma, que le fonctionnement même du médium déterminerait son essence. Stanley Cavell définit quant à lui le cinéma comme « projection du monde ». Cette expression est en fait la traduction française de *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, titre d'un ouvrage publié en 1971. Cavell constate que si la traduction s'éloigne du sens littéral, elle restitue en revanche l'idée que le cinéma impose ses propres conditions de vision voire de « révélation ». Il se déclare finalement très satisfait de la trouvaille linguistique qui inscrit une dimension machinique dans la reformulation du monde à laquelle se livre le cinéma et remarque que le terme de projection permet en outre d'évoquer le concept freudien, signalant la capacité du film à révéler quelque chose que nous ne voulons pas savoir.

C'est d'abord sur l'expérience du temps que suppose le cinéma et sur la manière dont celle-ci informe la sensibilité que se penche Cavell, plaçant d'emblée sa réflexion sous le signe de la réminiscence et du rêve plutôt que sous celui de la perception consciente. « Ma manière d'étudier les films est passée principalement par la réminiscence, comme pour les rêves. J'ai toujours eu conscience que mes descriptions de passages de films étaient susceptibles de contenir des erreurs quant au contenu et à l'enchaînement des plans. Je n'ai pas cherché à corriger ces erreurs [...] je m'intéresse autant à la manière dont un souvenir s'est égaré qu'à la raison pour laquelle les souvenirs qui sont justes se produisent au moment où ils se produisent¹³. »

Dépourvu de magnétoscope ou de lecteur numérique, Cavell ne peut parler des films que tels que sa mémoire les lui représente, et revendique le caractère hasardeux et lacunaire d'un rapport au cinéma qui ne se conçoit que dans le temps et le dispositif originel de la projection. Parce que les images du cinéma sont des « projections » du monde, la forme privilégiée de leur saisie suppose le déplacement et la déformation de la réminiscence. Dématérialisées une première fois par la lumière qui les traverse, les images filmiques sont déréalisées une deuxième fois par la mémoire. Cette articulation d'un processus mécanique et d'un processus mental fait tout l'intérêt de la pensée cavellienne et plusieurs contributions du présent volume explorent les liens privilégiés qu'entretiennent le dispositif de projection et le travail de la mémoire.

Le mécanisme projectif fait paraître un monde dont la présence lumineuse même trahit l'absence. Le cinéma, comme la photographie, ne reproduit pas la réalité, mais réfléchit la « vision du monde » que la caméra transcrit selon son

photographie et du cinéma, constituent des appareils qui conditionne l'apparaître des choses. Jean-Louis DEOTTE (dir.), *Appareils et formes de la sensibilité*, Paris, L'Harmattan, 2005.

• 13 – Stanley CAVELL, *La Projection du monde, réflexions sur l'ontologie du cinéma* (1971), trad. fr. Christian Fournier, Paris, Belin, 1999, p. 7-8.

optique, sa focale, son cadre. Et l'écran ne donne à voir les choses que si l'appareil d'un côté et le spectateur de l'autre demeurent invisibles, ce qui comble le désir magique de l'homme de voir sans être vu. L'expérience de la projection du monde a donc quelque chose de profondément ambivalent : elle implique une forme de nostalgie, parce qu'elle nous met en présence d'une réalité dont nous ne sommes pas et qui, par définition, n'est plus. Mais l'image projetée, en lien physique avec le réel, nous assure de l'existence de cette réalité indépendamment de toute détermination subjective. Le sentiment intense que les choses nous sont présentes s'allie à la prise de conscience que nous-mêmes sommes absents aux choses.

Si la projection conditionne les formes de la sensibilité, elle peut aussi être considérée comme un modèle pour la pensée. Faire l'expérience d'un événement en projection, c'est ne pas le vivre dans le présent de son effectuation, mais dans celui de son actualisation par une image différée. La temporalité de la projection est en cela très proche de celle des événements « hors diachronie », ou « non-inscrits » comme dirait J. F. Lyotard, qui ne peuvent être pensés et dits que dans le mouvement de la réminiscence. Cette analogie est peut-être l'une des raisons qui explique que la découverte, sur un écran, des images des camps, ait pu aider les rescapés à se constituer une mémoire de l'événement traumatique. De cette expérience témoigne par exemple le passage d'un texte que cite G. Didi-Huberman dans *Images malgré tout*¹⁴, dans lequel Jorge Semprun témoigne du moment où la déportation est pour lui devenu une réalité pensable, lors d'une séance de cinéma, à la vue des actualités qui, juste après la libération, montraient les camps. Dans l'écart spatial mais aussi temporel qu'ouvre l'opération de *pro*-jection, se joue la mise à distance nécessaire pour que l'événement ne soit plus seulement vécu, mais reconnu. Le film ne re-présente pas des moments révolus, mais manifeste, au présent, une certaine manière de les « voir ». La dimension réflexive de la projection est aussi celle de l'inscription d'un événement dans la conscience et la mémoire.

On peut envisager sous cet angle un film comme *S 21* de Rithy Panh et c'est l'objet même du texte que livre ici Sylvie Rollet. Le film ne représente pas le génocide, mais fait voir ce qui ne peut être vu en dehors de l'événement de l'œuvre. Aux images mortes, insensées, conservées dans le centre de détention, se substituent le regard et la parole qui les transposent ici et maintenant. Projetées à l'écran, ces photographies cessent d'être de simples archives, pour devenir le point de départ d'un voir nouveau et d'un dire inouï. C'est là l'autre versant de la leçon godardienne : le cinéma projette, il rend « imaginable » ce qu'aucune représentation n'épuise et favorise un « partage des sensibles ». L'anachronisme lié à l'expérience même de la projection permet de ressentir l'anachronisme du travail de la

• 14 – Georges DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 110-113.

mémoire. Faute d'accéder à une connaissance de l'événement, on peut éprouver le paradoxal rapport au temps qu'il engage.

Voici, évoquées à grands traits, quelques-unes des directions de recherche qui ont inspiré les textes réunis dans ce volume. Dans une première partie sont déclinées les différentes manières de comprendre le terme et la notion de projection lorsqu'ils s'appliquent au cinéma. À partir d'œuvres emblématiques qui viennent éclairer des approches déjà anciennes (Freud, Cavell, Panofsky) ou contemporaines (Nancy, Stoichita, Bellour ou Burgin), il s'agit de mieux appréhender ce que la théorie du cinéma d'un côté et les films eux-mêmes de l'autre « pensent » de l'expérience singulière née de la « projection du monde ». À la lumière du texte fameux de Panofsky, « Style et matière du septième art¹⁵ », Marc Cerisuelo se penche sur l'expérience pré-cinématographique des projections d'Étienne-Gaspard Robert, dit Robertson, pour en étudier la portée et l'influence dans un cinéma qui revendique sa nature « fantasmagorique ». Il esquisse une typologie des films qui, des premiers temps du cinéma aux années 1950, héritent d'effets projectifs aussi spectaculaires qu'artificiels et mettent à profit la nature spectrale des images et des sons projetés pour traiter des relations entre les vivants et les morts. Élise Domenach décrit quant à elle les nuances que revêt la notion de projection dans la pensée de Stanley Cavell et précise le contexte esthétique où elle prend racine. Après avoir élucidé le lien qui existe entre le médium cinématographique fondé sur une « succession de projections automatiques du monde » et la philosophie *sceptique* dont se réclame le philosophe américain, elle fait le point sur une « ontologie » du cinéma qui se démarque des théories réalistes ou anti-réalistes et interroge les conditions et les formes du rapport à un monde vécu en projection. La contribution de Marie Martin étudie en détail *Le Montreur d'ombres*, d'Arthur Robison, qui réfléchit tant le dispositif filmique de la projection que la notion psychanalytique du même nom ou encore les opérations figuratives auxquelles se livre un spectateur. En montrant toute la complexité de la théorie freudienne, l'auteur déplie les dimensions multiples d'un film somptueux qui conjugue travail figuratif et analyse de la psyché. C'est à la projection des voix que pour ma part je m'intéresse pour réinscrire la technique de captation et de diffusion des sons filmiques dans une « brève histoire de l'écho » qui parcourt le mythe, l'art du rhapsode, la pratique de l'hypnose et l'histoire du cinéma. L'examen attentif de trois films de Dreyer, représentatifs d'un emploi singulier des voix, permet de décrire les effets d'induction physique, affective et cognitive qu'entraîne le transport des sons fixés. François-Xavier Molia, pour conclure cette partie, revient sur l'idée lancinante selon laquelle le cinéma en aurait fini avec la

• 15 – Erwin PANOFSKY, « Style et matière du septième art » [*Style and Medium in the Motion Picture*], trad. fr. par Bernard Turle, in *Trois Essais sur le style*, Paris, Gallimard, coll. « Le Promeneur », 1996.

projection. Les films de science-fiction contemporains qu'il convoque illustrent le discours ambivalent du cinéma hollywoodien qui, dans des « fictions paradoxales », promeut le rapport immersif aux images que favorisent les nouvelles technologies tout en faisant l'éloge du dispositif de projection présenté comme garant d'une « hallucination tempérée », d'un rapport distancié au spectacle.

En prolongement de ces études des théories et des discours, les textes de la seconde partie approfondissent l'expérience du temps et l'exercice de la mémoire que suppose la projection. Toujours attaché à sonder les films dans le cours de leur projection, Raymond Bellour évoque « l'expérience de mémoire et de temps vécu dont le spectateur [est] la proie ». Les trois films pris en exemple – *Vertigo* (Hitchcock, 1958), *Lettre d'une inconnue* (Ophuls, 1948) et *L'Invraisemblable vérité* (Lang, 1956) – ont en commun d'affoler le temps et de dérégler la mémoire. Bellour montre comment les effets hallucinatoires, les impressions de déjà vu, les efforts incessants de rétro-lecture et l'impossible synthèse auxquels portent ces films, dans le cours inaltérable de leur défilement, insinuent le désir toujours plus vif de les revoir encore pour les perdre à nouveau. C'est dans le cadre d'une réflexion sur la spectature, inspirée par les travaux des universitaires canadiens Martin Lefebvre et Bertrand Gervais, que Camille Mattéi étudie à son tour le « musement » que suscite la vision d'*Elephant* (2003), de Gus Van Sant. Elle fait l'hypothèse que, en marge de la construction fictionnelle, s'élabore un film second né de l'interpolation concertée, dans le cours du défilement, de projections de nuages offerts à la dérive associative. Entre « cinéma et musée », à partir de quelques œuvres de found footage de Bruce Conner, Christa Blümlinger analyse la dynamique mnémonique que le dispositif projectif met en jeu et détaille la manière dont les processus rythmiques, cinétiques et mémoriaux produits par le film interagissent avec la mémoire personnelle du spectateur. Ce lien entre mouvement de la projection et réflexion spectatorielle est réinscrit par Sylvie Rollet dans une perspective éthique, anthropologique et politique. L'auteur développe l'idée que la « réalité appareillée » rendue perceptible via l'enregistrement et la projection ouvre la possibilité d'une « autre mémoire », une « mémoire réflexe » qui permet d'éprouver un temps que nous n'avons pas vécu mais dont l'anachronisme du dispositif nous fait faire l'expérience. Dans la coalescence de temps hétérogènes qu'orchestrent le montage et la projection, l'événement catastrophique dont Rithy Panh (*S 21*, 2002) ou Harun Farocki (*Images du monde et inscription de la guerre*, 1988) rendent compte nous demeure étranger, mais insiste et nous regarde pour nous prendre à témoin.

Les cinq textes qui suivent traitent de déviances par rapport aux formes canoniques de la projection filmique qui exaltent et mettent en évidence les propriétés fondamentales du dispositif. Des films d'Emile Cohl à ceux d'Alexandre Sokourov, Emmanuel Siéty étudie comme autant d'« attractions » les basculements

de l'axe de prise de vue et les écarts entre l'axe de projection et l'axe de vision du spectateur face à l'écran. Quelques installations de Michael Snow et un court métrage d'Abbas Kiarostami concentrent ces « puissances de l'écart » pour mieux révéler les conditions paradoxales d'un dispositif qui fait de la mise en scène une « mise à plat » et confère à la restitution du réel, au moindre déphasage, une dimension saisissante. Barbara Le Maître envisage non la projection *de* l'image, mais les projections *dans* l'image, et plus particulièrement les ombres portées avec lesquelles le cinéma se plaît à jouer. Dans deux films très différents, *Kagemusha, l'ombre du guerrier* (Akira Kurosawa, 1980) et *Rush Hour, Morning and Evening, Cheapside* (Mark Lewis, 2005), elle suit le mouvement des ombres qui s'émancipent chaque fois du corps qui en conditionne l'apparition pour devenir l'instrument d'une réflexion sur la singularité du médium cinématographique. L'analyse met en lumière le principe de composition propre au cinéma, fondé sur une relation dialectique entre processus indiciaire et réélaboration plastique. L'objet de la communication de Térésa Faucon est l'observation des effets d'éblouissements projectifs suscités par l'exhibition de la composante cachée du dispositif, le faisceau lumineux qui transporte les images. Témoignant d'une dimension réflexive par rapport à la projection cinématographique, les œuvres vidéos de Julien Crépieux ou Caroline Duchatelet créent les conditions d'une « autre expérience de la vision » et, en explorant les conditions de la naissance de l'image, restituent à l'expérience spectatorielle une « dimension corporelle » que le cinéma souvent tend à « refouler ». Éric Thouvenel se propose, dans un parcours synthétique, de « repérer les formes majeures d'utilisation du phénomène projectif au long de l'histoire du cinéma expérimental » pour élucider le projet esthétique qui gouverne les libertés prises avec les modalités standard de projection et le contexte dans lequel elles s'inscrivent. De la séance de cinéma à l'installation, il apparaît que les expérimentations projectives tendent à renouveler le protocole de monstration pour créer les conditions d'un dialogue entre des manières historiquement déterminées de penser le mouvement des images. C'est encore ce passage et cette hybridation entre cinéma et art contemporain qu'interroge Loig Le Bihan, en sondant la portée de la notion de « film-installation ». À rebours de théoriciens qui, tels Luc Vancheri, retrouvent des « effets de cinéma » hors du cadre contraignant de la séance de projection¹⁶, Le Bihan montre qu'un film peut produire des effets analogues à ceux d'une installation projective, lorsque par sa gestion de l'espace et sa construction modulaire il échappe à la linéarité du déroulement perceptif pour s'offrir aux libres jeux associatifs de la mémoire.

La dernière partie du volume rassemble quatre contributions qui illustrent la manière dont les emprunts faits au dispositif de projection en littérature, art

• 16 – Luc VANCHÉRI, *Cinémas contemporains. Du film à l'installation*, Lyon, Aléas, 2009.

graphique, théâtre, photographie ou danse non seulement modifient ces pratiques créatives mais jettent un éclairage oblique sur le cinéma lui-même. Que devient l'image photographique quand elle s'inscrit dans une dynamique projective, se demande Pascale Borrel? Les diapositives prises au rythme du défilement qui règle leur apparition et la durée de leur exposition se plient-elles aux logiques narratives ou discursives des films ou obéissent-elles à une logique d'exposition qui leur est propre? L'analyse des modalités de projection de diaporamas de James Coleman, Nan Goldin ou Valérie Jouve fait apparaître une « esthétique de la lenteur » qui conduit à redéfinir la notion de « séance » et s'impose comme une forme de résistance au flux visuel ambiant. Erica Magris revient sur trois spectacles de théâtre qui, de 1966 à 2011, ont usé de projections en direct sur la scène. Si deux d'entre eux s'appuient sur une « grammaire visuelle » qui reprend les procédés fondamentaux du langage cinématographique – découpage, variation d'échelle, montage –, le troisième se veut une forme de « cinéma en direct » et s'inspire de films d'Antonioni pour explorer les effets induits par la transposition, sur le plateau de théâtre, d'œuvres cinématographiques. Ces spectacles réfléchissent, chacun à leur manière, les possibilités d'« étrangement¹⁷ » de la projection qui, mettant l'acteur face à lui-même et divisant l'attention du spectateur, se prêtent à une exploration de l'intériorité et des « méandres de la mémoire ». Au-delà du simple emploi de projections dans les spectacles de danse, Pascale Thibaudeau étudie la double mise en abyme que proposent les films de Carlos Saura consacrés à des chorégraphies intégrant elles-mêmes des images projetées. Ombres portées, rétroprojections, projections directes contribuent à abstraire le mouvement des corps et à démultiplier les degrés divers de présence. Le cinéma, devenu le médium d'une expression artistique seconde, s'interroge sur son propre statut face à des arts incarnés et tridimensionnels comme la danse. Certains textes et dessins d'Henri Michaux révèlent l'intérêt qu'il portait au cinéma et Lorraine Duménil détaille les « dispositifs projectifs » auxquels, en différentes périodes de sa vie, il a recouru. Séduit d'abord par l'apparente homologie entre le fonctionnement de l'esprit et celui de la projection, il essaie différentes formes « cinématiques¹⁸ » (scripturales ou graphiques) pour restituer le tempo du défilement chaotique des images mentales. Puis il se tourne vers des modes de projection « incarnés » et invente, à mi-chemin entre peinture et cinéma, des dispositifs permettant d'imprimer aux images un rythme plastique par le mouvement de son propre corps. C'est sur ce rêve fou « d'incarner, à soi seul, le dispositif cinématographique », que se clôt ce recueil qui cherche à esquisser les contours de l'imaginaire multiforme de la projection.

-
- 17 – Siegfried KRACAUER, *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle* (1960), trad. fr. D. Blanchard et Cl. Orsoni, Paris, Flammarion, 2010. Voir, en particulier, p. 235-254.
 - 18 – Le terme est directement emprunté à Eisenstein.