

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

64 | 2011  
Varia

---

# Le cinéma au musée : « Moving Image and Institution : Cinema and the Museum in the 21st Century » à Cambridge

Nicolas Bruhlart

---



### Édition électronique

URL : <http://1895.revues.org/4383>  
ISSN : 1960-6176

### Éditeur

Association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma (AFRHC)

### Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011  
Pagination : 170-175  
ISBN : 978-2-2913758-66-7  
ISSN : 0769-0959

### Référence électronique

Nicolas Bruhlart, « Le cinéma au musée : « Moving Image and Institution : Cinema and the Museum in the 21st Century » à Cambridge », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le 01 septembre 2014, consulté le 03 octobre 2016. URL : <http://1895.revues.org/4383>

---

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

© AFRHC

terrain théorique (le film est-il l'œuvre ou la documentation de l'œuvre?) que sur le terrain juridique (le film devient-il une autre œuvre? Qui est l'auteur de la captation d'une performance?) et qui a appelé de nombreuses réflexions sur le statut de ces productions aujourd'hui.

D'autres corpus ont été étudiés, faisant l'objet de communications qui offraient de riches perspectives de prolongement aux travaux du colloque. Les communications de Kornelia Imesch (déjà abordée ici) et de Mario Lüscher (Lausanne) se sont éloignées en effet de l'acception stricte du film documentaire sur l'art pour s'intéresser à la représentation de l'art et à sa réception (Lüscher) au sein des actualités filmées suisses entre 1940 et 1975, communications qui s'inscrivaient dans un programme de recherche en cours piloté par Imesch et soutenu par le Fonds national suisse de la recherche scientifique. La télévision a été abordée en creux dans plusieurs communications (notamment dans celles de Boillat et Turquéty qui portaient principalement sur des films coproduits par la télévision ou refusés par elle), et a fait l'objet de deux contributions qui lui étaient spécifiquement consacrées. La première, d'Yves Chèvreffils-Desbiolles (Imec), s'est intéressée au travail de Jean-José Marchand à la télévision et plus particulièrement à son émission d'entretiens *Archives du XX<sup>e</sup> siècle*, réalisée au cours des années 1970 et dont Chèvreffils-Desbiolles a présenté en détail les ressorts et le mode de production. La seconde, de Martin Goutte (Lyon 2), a interrogé les modalités de programmation des émissions et films sur l'art sur la chaîne franco-allemande Arte, démontrant notamment la marginalité du film sur l'art à l'antenne (programme de flux?) et l'absence quasi-totale d'une conception patrimoniale du genre. Ce qui finalement exclut le film sur l'art de l'histoire de l'art (qu'il documente) qui apparaît pourtant comme une prérogative de la chaîne de télévision à vocation culturelle.

Ces deux interventions ont naturellement

posé beaucoup de questions quant à la place de l'art à la télévision, et aux relations entre la télévision et le film sur l'art dans son acception strictement cinématographique (à propos notamment de la circulation des enjeux de la représentation de l'art, du cinéma vers la télévision, et de la programmation des films ou émissions sur l'art à la télévision), questions originales et complexes qui seront approfondies au cours des prochaines années par le groupe de recherche de Rennes 2 qui, à la suite de ses travaux de recherche de Rennes 2 qui, à la suite de ses travaux de recherche, en partenariat avec l'INA, sur la représentation de l'art à la télévision. (Les actes de ce colloque paraîtront à leur tour aux Presses universitaires de Rennes).

Guillaume Vernet

#### Le cinéma au musée :

##### «Moving Image and Institution : Cinema and the Museum in the 21st Century» à Cambridge.

C'EST À CAMBRIDGE QUE S'EST TENU, du 6 Juillet au 8 Juillet 2011, un symposium consacré aux rapports du cinéma et du musée, sous le titre : «Moving Image and Institution : Cinema and the Museum in the 21st Century». Organisé par le département de Français du Fitzwilliam College de l'Université de Cambridge et soutenu par le Centre for Research in the Arts, Social Sciences and Humanities (CRASSH), il a réuni une soixantaine de communications dans des sessions regroupant les conférenciers – personnalités confirmées ou jeunes chercheurs – par groupe de trois ou quatre, selon des affinités thématiques. Partant du constat de la présence de plus en plus marquée de l'image animée au sein des espaces d'exposition au XXI<sup>e</sup> siècle, l'objectif avoué de la conférence était de jeter un pont entre les disciplines de l'histoire du cinéma, de l'histoire de l'art, de la muséologie, de la théorie et la pratique

de l'art contemporain. Répartis dans deux salles, les *panels* thématiques simultanés se divisaient en deux catégories. Dans l'une les communications en lien direct avec l'art contemporain et sa relation au cinéma, dans l'autre celles qui portaient sur des questions d'ordre muséographique et s'interrogeaient sur la façon dont l'image animée transforme les modes d'exposition, l'archive et la pédagogie du musée.

L'association du titre et du sous-titre de la conférence indique bien la difficulté qu'on rencontre nos jours pour définir les rapports entre des termes génériques (l'image animée, l'institution, le cinéma, le musée) dont on ne sait plus s'ils renvoient à une institution, à une architecture, à un médium ou encore à une pratique de consommation culturelle (le titre du colloque ne fait mention ni de la catégorie de l'art contemporain ni des technologies digitales pourtant centrales dans la reconfiguration des espaces du cinéma et du musée). Cette confusion qui affecte la catégorisation des espaces de monstration de l'image animée autant que les espaces de diffusion de l'art, rencontre un écho dans le champ des études académiques. On assiste, dans les universités, à l'émergence de départements interdisciplinaires qui portent le nom de *Screen Studies*, *Media Studies*, *Visual Culture*, venant supplanter les études en histoire du cinéma qui n'en constituent plus qu'un sous-ensemble : (Cf. Annette Kuhn, «Screen and Screen theorizing today», *Screen* vol. 50, n° 1, 2009; et sur la discipline de l'histoire du cinéma, Lee Grieveson, Haidee Wasson, *Inventing film studies*, Durham/Londres, Duke University Press, 2008). Ces mouvements, qui modifient les relations entre une série d'institutions, de discours et de pratiques, affectent aussi la catégorie d'art contemporain. Les figures du curateur [*curator*] et de l'artiste contemporain se définissent de plus en plus souvent par rapport à celles du chercheur ou de l'historien. La «recherche artistique» (Cf. Paul O'Neill, Mick Wilson (dir.), *Curating and the Educational Turn*, Londres/Amsterdam, Open Edition/de

Appel, 2010; Tom Holert, «Art in a knowledge based Polis», *e-flux Journal* 3, 2009; Liam Gillick, «The Good of Work», *e-flux journal* n°16, 2010), souvent accompagnée d'un renouveau d'une certaine forme documentaire, émerge de l'adaptation du paradigme de l'artiste en producteur de «capitalisme cognitif». Sous le patronage de Michel Foucault et de Paulo Virno (*Grammaire de la multitude: pour une analyse des formes de vie contemporaines*, Paris, l'Éclat, 2002), prend forme une version de l'artiste contemporain en *archéologue* de la modernité (Cf. Hal Foster, «An Archival Impulse», *October* vol. 110, 2004), en producteur de savoir et en questionneur du *biopolitique*. Le programme théorique des écoles d'art participe de ce nouveau paradigme dont on ne peut pas discerner s'il marche avec ou cherche à contrer le néo-libéralisme.

L'étude des relations entre le cinéma et le musée s'édifie sur un paradoxe qui pose d'entrée un problème métahistorique: il est impossible d'inscrire la situation actuelle dans une histoire bi-polarisée des espaces symboliques (*black box/cinema vs white cube/musée*), comme il est difficile de se passer de ces concepts génériques qui forment le socle épistémique de notre saisie de l'histoire culturelle du XX<sup>e</sup> siècle (problématique qui engage la théorie du dispositif dans un jeu de pouvoir et de création). Dans la confusion actuelle, il semble que ce soit essentiellement la distinction entre d'un côté le musée, associé à l'archive et à l'œuvre d'art, et de l'autre le cinéma, associé à l'événement et à la diffusion de masse, qui soit remise en question. Une généalogie de cette confusion trouverait, dans les années 1960, un site d'enquête fertile avec le développement de la cinéphilie et l'introduction des images animées dans les espaces d'exposition de l'art contemporain. A ce double mouvement de légitimation de l'image animée en tant qu'art (historicisation/déplacement) correspond un devenir instable du lieu de consommation des images animées (Bien que le lieu de consommation du cinéma n'ait jamais connu de stabilité, on

peut considérer que dans les années 1930 à 1960, la machine cinéma a trouvé son mode d'existence privilégié. Du côté du musée, dans la seconde moitié des années 1970, l'explosion du tourisme culturel et la construction des centres d'art contemporain rapprochent l'institution du musée des pratiques de l'art contemporain. Aussi, ces espaces d'exposition s'intègrent-ils de manière toujours plus marquée dans la sphère du divertissement et de la consommation (Voir Andreas Huyssen, «Escape from Amnesia: Museum as Mass Media», *Twilight memories, marking time in a culture of amnesia*, New York, Routledge, 1995; Rosalind Krauss, «The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum», *October* Vol. 54, automne 1990).

*Exposer le cinéma: le discours du nouveau et de l'ancien.* – Laissons délibérément de côté toute la partie liés à la muséologie et sa pédagogie pour nous focaliser sur les discours consacrés aux pratiques de l'art contemporain: c'est entre théoriciens, artistes, curateurs, programmeurs que s'est joué le conflit le plus notable de ces journées. L'interprétation de l'exposition de l'image animée dans le contexte des arts visuels a donné lieu à deux types de lectures antagonistes. Une lecture esthétique basée sur l'interprétation des œuvres et une critique du musée et de sa manière de s'approprier le cinéma.

Concernant l'analyse esthétique, le travail a souvent consisté à regrouper un certain nombre de pièces canoniques ou à offrir une lecture monographique en empruntant des concepts issus de l'esthétique du cinéma appliqués aux installations. On a alors assisté à mise en évidence de travaux d'artistes devenus célèbres dans les années 1990 qui constituent le nouveau panthéon des auteurs: Tacita Dean, Pierre Huyghe, Douglas Gordon, Philippe Parreno, Matthew Barney, Anri Sala pour ne citer qu'eux.

Un autre type d'intervention s'est focalisé sur des installations dont le principe n'est pas la projec-

tion, mais plutôt l'architecture, ou l'appareil du cinéma. Les morceaux du dispositif matériel du cinéma, une fois transportés dans le contexte de l'exposition, permettent l'émergence d'une série de discours qui font de l'artiste un *archéologue* des médias. C'était le propos d'Elena Gorfinkel dans sa communication «Film after Cinema: Sandra Wilson & Luis Recoder's Light Spill & Museological materialism». Matilde Nardelli présentait, elle, «Nested Architectures: Cinema in the Gallery» où étaient commentées les œuvres de Marcel Dzema et de Tobias Putrih. Ces communications n'échappèrent pas au paradoxe exposé plus haut: comment, pour définir l'alignement contemporain du cinéma et du musée, ne pas se reposer sur leur essence moderne fantasmée? La fonction du musée ou de l'espace d'exposition de la galerie, joue le rôle de réceptacle neutre où s'installe l'objet qui, recontextualisé et sa fonction dans l'espace public soustraite, réfléchit cette dernière en creux. Ces présentations n'échappent pas à la dialectique du cinéma et du musée, du nouveau et de l'ancien, évoquant la nostalgie d'une communauté fantasmée de l'espace public du cinéma, suspendant dans l'espace d'exposition l'utopie de sa possibilité. La fonction *mausolée* du musée – pour parler comme Adorno – attribue une autonomie aux objets commentés, parvenant à produire un effacement de ses conditions de production, de l'appareil discursif qui les soutient et de leur relation; on soupçonne alors ce type d'objets d'avoir absorbé leur réception possible, anticipant sur leur discursivité. Ainsi se dégage le sentiment que la production comme l'analyse sont enfermées dans leur propre contexte d'énonciation, comme si les œuvres et les discours étaient complices de tout un régime de production du savoir de l'art contemporain. L'effacement des structures de pouvoir/savoir produit une nouvelle *discipline*: le cinéma et ses nouveaux artistes/auteurs s'en retourne du côté de l'histoire de l'art.

*Le musée contemporain et la critique de l'in-*

*dustrie culturelle.* – Face et presque contre ces lectures esthétiques, émerge une lecture nourrie de la tradition de la critique institutionnelle, de l'école de Francfort, des pratiques de l'art conceptuel et du cinéma expérimental. Alors que la fonction du musée et de la galerie comme producteur est effacée dans les analyses esthétiques, l'inverse se produit dans des interventions qui ne commentent presque plus les œuvres, mais se concentrent sur leur dispersion au sein des espaces d'expositions. Erika Balsom («Cinema in the Museum, Between Sence and Spectacle») tente ainsi de dépasser le projet de l'analyse esthétique des œuvres en questionnant la présence du cinéma dans le musée, que ce soit dans les explosions *blockbusters* de cinéastes-auteurs, ou dans les galeries au travers du cinéma d'artiste. Le cinéma joue, selon elle, un double rôle: il s'allie avec la médiatisation du musée et participe de sa spectacularisation tout en fonctionnant en tant que médium obsolète dans un art de la ruine devenu *épistémophilie*. Alors que Balsom s'attache à l'exposition du cinéma, Maeve Connolly, auteur d'un livre sur le cinéma des artistes des années 1990 (*The Place of Artists' Cinema: Space, Site, Screen*, Bristol, Intellect Books, 2009), dans «Exhibiting Cinematic Spaces and Televisual Time in the Contemporary Art Museum» questionne les récentes rétrospectives organisées par des musées d'art contemporain sur le moment utopique de la télévision (*Are you Ready for TV*, MACBA de Barcelone, *Changing Channels*, MUMOK de Vienne en 2010). Après avoir rattaché le développement de la fascination du musée pour le cinéma à la période 1990, Connolly interprète la fascination contemporaine du musée pour ce type d'exposition comme prenant part d'une réflexion d'ordre métadiscursive qui problématise la situation médiatique de l'institution à l'âge d'Internet tout en exposant la télévision comme médium obsolète.

*Défense du black box: l'installation et l'esthétique de la distraction.* – Si le monde des galeries, des

centres d'art et du musée intègre l'image animée et génère tout un ensemble de discours esthétiques plus ou moins académiques à leur sujet, un certain nombre de théoriciens critiquent ces lectures esthétiques. Ils sont plus directement associés aux discours et aux pratiques artistiques qui participant de la critique du «capitalisme cognitif». Ainsi les deux communications essentielles de ces journées, celles de Volker Pantenburg et de Laura Marks. Dans sa communication («Temporal Economy: Distraction and Attention in Experimental Cinema and Installation Art»), Pantenburg met en parallèle le montage, sur un mode accéléré de *Wavelength* (1967) de Michael Snow, classique du cinéma expérimental, renommé par l'artiste *WVLNT (Wavelength For Those Who Don't Have The Time)* (2003) (le film passe de 45 minutes à 15 minutes, de la pellicule au digital) à l'exemple d'une exposition de cinéma à Dortmund (*Bild für Bild, Film und zeitgenossische Kunst*, Museum Ostwall, Dortmund 2010). Le film que Snow a condensé et édité en dvd peut-être interprété comme un commentaire de l'état contemporain de l'exposition du cinéma d'artiste. A partir du nouvel objet de Snow, Pantenburg élabore un commentaire au sujet de l'économie temporelle de l'exposition. Il souligne la tendance du musée à la «schizophrénie curatoriale»: alors que le discours *curator* s'attache à faire l'éloge de la matérialité de la pellicule comme étant la composante essentielle du *devenir art* des objets sélectionnés, il expose, en contradiction avec ce discours, des œuvres transférées en format numérique. Ce type d'exposition n'est pas perçu comme une émancipation du cinéma hors du carcan de son dispositif historique mais répond, selon Pantenburg, à un nouveau modèle de gouvernamentalité reproduit dans l'espace d'exposition. La transformation du loisir en temps de la production (le «capitalisme cognitif») se reflète dans ce type d'exposition en mettant le spectateur dans une position de choix permanent. A l'exposition d'écrans multiples du musée qui reprogramme l'histoire du cinéma expérimental sous une

forme d'économie de la distraction, Pantenburg oppose l'absorption de la boîte noire et la séance de cinéma. (En séparant le champ médiatique du champ artistique, en autonomisant le musée, les *Cahiers du cinéma* dans un numéro sur le cinéma au musée [« Le grand tournant »] passaient à côté de la médiatisation du musée dont la cinématISATION est l'expression par excellence).

Laura Marks (« Immersed in the Single Channel: Experimental media from theater to gallery ») a, de son côté, questionné le régime économique de l'installation multimédia. A partir d'une comparaison de chiffres concernant la rentabilité d'une installation et la projection d'un film en festival ou dans les circuits traditionnels de distribution, elle a analysé la migration des cinéastes vers les galeries devenues producteurs et distributeurs. En portant attention aux conditions de distribution et à leur impact sur les pratiques cinématographiques, Marks dénonce un certain appétit du monde de l'art envers le cinéma. Selon elle, la tendance du cinéma expérimental à glisser vers une esthétique de l'installation est guidée par des raisons économiques. (Malgré la pertinence de ces remarques, Ian White a tenu à relever que la « démonisation » des institutions de l'art contemporain, censées avoir corrompu la production du cinéma expérimental, est sans doute trop manichéenne et ne rend pas compte des rapports complexes entre galeries, musées et certains cinémas indépendants). A l'appui de ces exemples concrets, Marks a revisité de manière critique le discours d'« avant-garde » des années 1990 (Bourriaud, Weibel) qui revenait à inférer de la liberté des corps en mouvement dans l'espace d'exposition une liberté « ontologique » : « L'installation, dit-il, n'offre pas plus de relations sociales que le cinéma. La dialectique entre l'absorption et la distraction existe déjà dans le spectacle cinématographique. Cette dialectique n'a pas besoin d'être spatialisée et intellectualisée par l'installation. L'installation apparaît comme le paradigme du consumérisme néo-libéral, alors qu'une

durée fixe nous libère de la question de la consommation. » (Boris Groys dans « Politics of Installation » exprime une position similaire). Chez Marks comme chez Pantenburg, le temps de la projection, à l'inverse du modèle idéologique qui dominait la théorie du spectateur de cinéma des années 1970, n'est plus envisagé comme un processus aliénant. L'immersion constitue la base d'une réflexion sur la nature plurielle des temporalités contemporaines. Alors que la liberté du flâneur de l'exposition devient celle du consommateur, le temps de l'événement de la projection libère le consommateur de la question du choix.

*Présence du cinéma expérimental.* – La récupération de la tradition souterraine du cinéma expérimental par le monde de l'art contemporain (ainsi le rachat des archives de Jack Smith par la galerie Barbara Gladstone de New York, devenue distributeur) ne pouvait manquer d'attirer des spécialistes et participants de cette scène. Lucy Reynolds, programmatrice indépendante, théoricienne collaboratrice de *LUX*, se fondant sur une présentation méticuleuse d'événements discrets qui se sont déroulés dans des espaces d'exposition alternatifs londoniens dans la période de la fin des années 1960 (*Arts Lab, Gallery House*), a montré comment, dans ces espaces ouverts, le « cinéma élargi », les projections de films associées aux performances, contribuaient à construire un lieu culturel aux qualités indéterminées (« *cultural indeterminacy* »). Dans le même esprit, Kirsten Vidal Alvaro a étudié l'origine de la fondation de la *Film Coop* de New York en insistant sur le caractère domestique des premières projections. Ces micro-histoires indiquent en creux la volonté de susciter une réflexion critique au sujet de la muséification du cinéma expérimental, en rappelant, dans un effet de contraste, le contexte social de production de ces objets. Les interventions de Reynolds et Alvaro s'attachaient à exposer des pratiques antérieures aux formes d'institutionnalisation de la scène london-

nienne du cinéma structurel et de la scène new-yorkaise du cinéma *underground* et expérimental.

C'est dans cette précision factuelle que s'inscrivait la communication de Carlos Kase (« Paul Sharits and the institutional Instability of Experimental Cinema in the 20th Century Museum »). Partant de l'exemple de Paul Sharits et de ses liens avec les espaces du cinéma expérimental, de la galerie et du musée, il a évoqué la difficulté que rencontre le cinéma expérimental lorsqu'il est confronté à des questions de rentabilité et de légitimité. Pour Kase, ce qui sépare les cinéastes des artistes est avant tout une question de légitimation institutionnelle. Celle-ci implique au premier chef la rentabilité, les modes de distributions, la publicité et la production de discours qui légitiment les objets et créent une culture. Il a rappelé qu'on ne peut comprendre les espaces hétérotopiques de la culture des années 1960 en séparant l'artiste du cinéaste, la galerie, le cinéma des espaces autres. L'histoire culturelle ne peut se passer d'une description en termes de stratégies de pouvoir des agencements qui traversent, constituent, séparent et réunissent l'espace du cinéma et l'espace d'exposition de l'art.

L'intérêt de ce symposium tenait à sa volonté de créer une communauté de recherche et d'échange qui rapprochât le projet d'une épistémologie des médias de la théorie de l'art contemporain. Les voix les plus intéressantes ont utilisé une certaine idée du cinéma pour critiquer une certaine tendance spectaculaire de l'art contemporain : une politique du « temps de repos » (comme le dit Bachelard) fait face au temps homogène de la consommation. L'impasse d'une dialectique spatiale du musée et du cinéma trouve une issue possible dans une « dialectique de la durée » qui fait basculer dans l'ordre du discours la dialectique du nouveau et de l'ancien.

Une remarque connexe s'impose enfin, suscitée par cette réunion : le cinéma produit par l'art contemporain est un cinéma peu visible, sans public, puisque sa distribution est volontairement restreinte,

un cinéma de la multitude plutôt que de la masse. Ainsi le dernier film de Pierre Huyghe peut-il être qualifié de chef-d'œuvre du cinéma dans *Art Press* alors que le nombre de ses projections se compte sur les doigts d'une main. L'exposition du cinéma dans les espaces d'art a son revers dialectique : la possibilité virtuelle du *streaming* total des œuvres sur Internet. Ce couple forme la configuration actuelle du « musée imaginaire ». Le paradoxe est alors que, tandis que la petite image est disponible partout et tout le temps, la grande image est affectée d'un facteur d'invisibilité. Ces pôles définissent une nouvelle forme de cinéphilie. Le cinéma qui a accompagné au cours du siècle les discours des avant-gardes habite l'espace de l'art sous la forme de la négativité : à sa nature morte correspond son histoire vivante.

Nicolas Bruhlart

#### Eisenstein, du nouveau ?

*S.M. Eisenstein. Histoire, Généalogie, Montage (INHA)*

LE 28 MAI DERNIER L'INHA accueillait une Journée d'études organisée par le CRECI (Centre de Recherche en Esthétique du Cinéma et des Images) en partenariat avec l'IRCAV (Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel) de Paris 3, sous la direction d'Antonio Somaini (maître de conférence à Gênes et depuis peu à l'Université IUAV de Venise) autour d'Eisenstein. L'effacement progressif de la référence au cinéaste et au théoricien dans les études cinématographiques françaises contraste, depuis de nombreuses années, avec l'activité de recherche et de publication que son œuvre suscite tant en Italie qu'en Grande Bretagne et aux Etats-Unis (le colloque de Cerisy de 1995 qui lui avait été consacré étant l'une des dernières manifestations le concernant). Il était donc réjouissant de voir que « souterrainement » en quelque sorte, les recherches continuaient en France