Le Cinéma entre texte et musée

Patrick de Haas

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/986>

DOI : 10.4000/critiquedart.986

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2006

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Patrick de Haas, « Le Cinéma entre texte et musée », *Critique d'art* [En ligne], 28 | Automne 2006, mis en ligne le 01 février 2012, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/986> ; DOI : 10.4000/critiquedart.986

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

Archives de la critique d'art

Le Cinéma entre texte et musée

Patrick de Haas

RÉFÉRENCE

Michaud, Philippe-Alain. *Sketches : histoire de l'art, cinéma*, Paris : L'Eclat : Kargo, 2006

Michaud, Philippe-Alain. Bajac, Quentin. Migayrou, Frédéric. *Le Mouvement des images*, Paris : Ed. du Centre Pompidou, 2006

- 1 L'étude des rapports entre le cinéma et les autres arts suscite depuis plusieurs années un intérêt croissant qui témoigne de la volonté des historiens comme des artistes de jouer de l'hybridation des savoirs et des pratiques comme moteur d'un renouvellement des approches. L'originalité des études proposées par Philippe-Alain Michaud est de s'écarter d'une confrontation de deux ensembles nommés « peinture » et « cinéma » considérés comme des corps constitués plus ou moins figés et cohérents dans leur substance, pour lui préférer une approche plus anthropologique avec laquelle les traits qui sont habituellement reconnus comme spécifiques au cinéma sont présentés comme participant aussi d'autres territoires comme la peinture, la musique, la bande dessinée ou, plus étonnamment, le tapis ou les feux d'artifice. Le cinéma est donc moins abordé comme dispositif technique que comme principe général, paradigme qui peut traverser différentes pratiques réputées « spécifiques ». Le titre *Sketches*, derrière sa légère distance ironique, renvoie sans doute à la dimension fragmentaire et à la vitesse de l'esquisse : le caractère disparate des textes rassemblés (publiés notamment dans *Les Cahiers du MNAM*, *Trafic*, *Cinémathèque*) n'est pas un défaut lié aux contraintes du genre « recueil d'articles ». Il traduit la diversité des objets de recherche de l'auteur, mais aussi la *nécessité* méthodologique de cette diversité pour qui veut faire affleurer de nouvelles observations et problématiques.
- 2 La virgule du sous-titre *Histoire de l'art, cinéma* marque une distance dans l'association qui est beaucoup plus juste que le « & » indiqué sur le bandeau du livre (*Histoire de l'art & cinéma*), esperluette dont la fonction de copule annonce faussement une étude

ambitueusement programmatique ou totalisante. Il s'agit au contraire d'étudier quelques points de jonction/disjonction dans une promenade non pas erratique mais cultivée et aiguisée qui permet à l'auteur de conduire d'une écriture alerte une réflexion toujours stimulante sur Buster Keaton, les installations d'Antony McCall, les films scientifiques de Marey ou de Comandon, le statut du dessin, le travesti ou la pyrotechnie. La variété des objets étudiés rend ces textes moins surprenants que la *mise en rapport* d'éléments lointains et de segments appartenant à des champs de recherche différents. Cette « méthode », l'auteur l'avait déjà mise à l'épreuve de façon très convaincante et tout aussi décapante dans un ouvrage sur Aby Warburg¹, dont le fameux projet *Mnemosyne*, consacrait précisément l'importance des mises en contact d'objets apparemment étrangers entre eux. Ainsi l'auteur peut-il rapprocher le jet de brique de *Krazy Kat* (George Herriman) avec les poupées Katcinas et un tableau de William Hogarth ou encore relever au vol l'expression « zig-zag de la mimique » chez Eisenstein pour la confronter à la forme de l'éclair chez les Indiens décrits par Warburg. La suspension relative des liens historiques, contextuels ou logiques, auxquels se substituent des rapports qui peuvent apparaître anachroniques ou analogiques, provoque des effets de surprise garantis mais n'est bien sûr pas sans risque. Il faut toute l'intelligence intuitive de l'auteur jouant de sa culture hétérodoxe pour emporter l'adhésion du lecteur qui serait déconcerté par de tels voyages. Avec cette pensée qui opère comme une sorte de « montage d'attractions » (Eisenstein), on est loin des chemins balisés du jeu des influences et généalogies dont sont familiers les historiens d'art et du cinéma, et plus proche peut-être du fonctionnement du rêve tel que le décrit Freud (cité par Michaud). Ce type de références « hors contexte » témoigne aussi de l'engagement subjectif de l'historien, l'objectif n'étant plus « seulement » d'enregistrer, voire de comprendre l'enchaînement des faits, mais d'en capter les effets aussi déstabilisants soient-ils.

- 3 Selon les textes, il semble que Michaud hésite entre deux positions, chacune fertile dans ses effets : soit le cinéma est envisagé dans un sens philosophique très ouvert comme « forme de pensée » indépendamment de son dispositif technique, soit le cinéma est abordé d'un point de vue plus historique, mais pour montrer que son développement massif et industriel n'est qu'une application très restreinte de ses nombreuses possibilités qui trouveront un débouché dans le « cinéma expérimental ». Dans la logique de la première proposition, l'auteur peut voir surgir le cinéma dans les tapis, les papiers peints ou les panoramas. Dans la logique de la seconde, l'auteur revisite le cinéma des origines pour montrer l'importance structurelle de la discontinuité qui a été oubliée par la suite dans le cinéma considéré comme spectacle, et qui a laissé des traces dans le cinéma « expérimental ». Celui-ci gagne alors une certaine centralité théorique lui faisant perdre son caractère marginal auquel bien des historiens du cinéma ont pris l'habitude de le confiner.
- 4 On pouvait être curieux de voir comment l'auteur, qui est conservateur au Centre Pompidou, allait incarner dans une exposition dont il est commissaire, ces mises en rapport pertinentes et suggestives.
- 5 *Le Mouvement des images* relève le défi. L'auteur a choisi de structurer l'ensemble autour de quatre axes : défilement, projection, récit, montage. Ces directions sont le départ de riches confrontations même si elles ne peuvent être aussi spéculatives que celles proposées dans *Sketches*. En soulignant qu'au seuil du XXI^e siècle « on assiste à une migration massive des images en mouvement des salles de projection vers les espaces d'exposition », l'auteur enregistre un aspect important de l'art actuel mais il n'est pas

évident que l'on puisse projeter rétroactivement cette demande à des artistes comme par exemple Fernand Léger pour qui la salle de cinéma ou de spectacle était vraisemblablement préférable à l'espace du musée. L'intégration des films dans un espace traditionnellement conçu pour accueillir tableaux et sculptures est certes légitime et elle manifeste une fois de plus la capacité d'absorption par le musée de ce qui prétendait vouloir lui échapper. Voilà donc les discontinuités si bien étudiées par l'historien dans son texte, qui menacent d'être lissées par l'espace du musée sans qu'on puisse pourtant en faire le reproche au commissaire.

NOTES

1. Michaud, Philippe-Alain. *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris : Macula, 1998, (Vues) (pour plus de détail sur le livre, lire l'article de Giovanni Careri publié dans *Critique d'art* n° 12, automne 1998, pp. 21-22).