Marges

Revue d'art contemporain

31 | 2020

Cinéma et arts plastiques

Introduction : Cinéma et arts plastiques

Pauline Nobécourt

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/marges/2383>

DOI : 10.4000/marges.2383

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 20 octobre 2020

Pagination : 10-13

ISBN : 978-2-37924-097-3

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Pauline Nobécourt, « Introduction : Cinéma et arts plastiques », *Marges* [En ligne], 31 | 2020, mis en ligne le 25 novembre 2020, consulté le 05 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/marges/2383> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.2383>

Tous droits réservés

Introduction :

Cinéma et arts plastiques

¹ Roland Barthes,
« En sortant du cinéma »
(1975), dans *Œuvres
complètes IV*, 1972-
1976, Paris, Seuil, 2002,
p. 778.

Aller au cinéma ou visiter une exposition revient dans un cas comme dans l'autre à endosser le rôle de spectateur. Derrière ce point de concordance, on observe des divergences significatives au niveau des usages adoptés de chaque côté. Elles sont multiples et dérivent directement des spécificités que présentent les objets respectivement montrés dans ces deux lieux. Pour ce qui est de la salle d'exposition, sans trop insister sur un aspect qui pourrait faire l'objet de plus longs commentaires, notons simplement que tout s'y trouve agencé de manière à optimiser les conditions de visibilité des œuvres qu'elle accueille. La même remarque s'impose au sujet des salles de cinéma, si ce n'est que les conditions à réunir pour que le leurre cinématographique fonctionne ne sont pas celles exigées pour montrer des objets n'ayant pas l'écran pour support. Pour que s'accomplisse ce que Roland Barthes identifie comme une « hypnose¹ », il est essentiel que le spectateur soit coupé du monde extérieur. La meilleure garantie pour qu'il ne soit pas rappelé à sa présence physique dans la salle de cinéma est la mise en place d'un aménagement qui limite les interférences et vecteurs exogènes au film. L'immobilité du public fait partie des prérequis de la séance de cinéma, mais n'est pas applicable dans le cadre d'une exposition. Or le propos d'un commissaire d'exposition peut nécessiter d'intégrer au parcours qu'il élabore certaines séquences de films, le cas échéant de transplanter un film entier à l'intérieur de la visite. Les solutions scénographiques inventées pour modifier les comportements du public, invité à faire des haltes devant certaines œuvres qui exigent un temps de visionnage prolongé, peuvent – c'est la solution généralement adoptée – consister à importer des sièges dans l'exposition. La lourdeur des moyens à déployer pour construire de pareilles configurations, rappelant celles d'une salle de cinéma, mais miniaturisées pour tenir à l'intérieur de l'espace restreint du lieu d'exposition, pose la question des limites inhérentes à tout projet de cet ordre. Dans quelle mesure peut-on inclure des productions cinématographiques au sein d'un accrochage, sachant d'une part que chaque objet n'est qu'une station parmi d'autres dans le parcours du spectateur, d'autre part que la durée d'appréhension cumulée des œuvres montrées doit

approximativement correspondre au temps de visite du public? Toutes ces contraintes amènent à constater qu'exposer le cinéma fait partie de ces projets qui peuvent apparaître séduisants sur le papier, mais se révèlent finalement trop souvent décevants dans leur mise en œuvre. Le risque d'aboutir à un format d'exposition indigeste, où le spectateur se trouverait placé dans l'impossibilité de tout voir, décourage bien souvent de mêler des objets qui relèvent de temporalités trop inégales ou disparates.

Plus largement, cela vaut la peine de rappeler que ce fantasme, attaché à faire entrer le cinéma dans un lieu où les autres arts ont toute leur place, s'affirme aussi comme la conséquence logique d'un lent processus de légitimation attentif à faire reconnaître le cinéma en tant qu'art. Cela dérive aussi de la tendance à laquelle la conception des expositions se plie bien souvent, à savoir capter certaines catégories d'objets n'ayant pas vocation à être présentés dans un environnement tel que celui-ci. Ces questions ont aussi amené certains artistes à créer des œuvres interrogeant les conditions de réception particulières que réclament les productions cinématographiques. Enfin, il convient de souligner également que la volonté partout revendiquée d'un décroisement contribue à soutenir les efforts des institutions pour ouvrir les expositions à des œuvres issues de l'industrie cinématographique. Au fond, le fait que celle-ci dispose de structures d'accueil, de voies de distribution, de circuits de diffusion et de modalités de production qui lui sont propres, garantit son autonomie; tandis qu'à l'inverse, les arts plastiques dépendent de la visibilité que leur donnent les institutions. Festivals, prix, foires, galeries: chaque secteur culturel a ses lieux de consécration, ses centres à l'affût des figures émergentes qu'il s'agit de promouvoir, ses revues spécialisées qui contribuent elles aussi à la résonance critique des événements programmés à chaque saison culturelle. Si l'on regarde comment les choses se passent au niveau des formations proposées en France, on retrouve cette spécialisation avec d'un côté, les cursus qui mènent aux métiers du cinéma et de l'audio-visuel, distincts de ceux permettant de se diriger vers les métiers de l'exposition ou de la médiation culturelle. Le milieu professionnel de chaque secteur forme donc le prolongement de ces parcours cloisonnés. Penser les relations entre cinéma et arts plastiques demande par conséquent une lecture à plusieurs niveaux, qui distingue ce qui relève de questions esthétiques (la convergence de certaines recherches visuelles, dont on trouve des formes apparentées qui traversent autant les images fixes que celles produites pour le cinéma) de ce qui se rapporte plus étroitement aux aspects liés à la profession et aux conditions d'élaboration d'une œuvre dans ces deux

secteurs adjacents. Les ressources économiques de même que les moyens humains et techniques à déployer pour fabriquer un film sont la plupart du temps sans commune mesure avec ceux mobilisés par un artiste plasticien pour réaliser une œuvre. Il arrive certes que le montage de certaines sculptures ou installations éphémères prenne l'envergure d'un chantier, mais il n'en demeure pas moins que c'est bien souvent à des échelles plus modestes que celles d'un tournage de film que travaillent les artistes contemporains. L'assistance dont bénéficie le réalisateur, entouré d'une pluralité de métiers complémentaires (l'opérateur, le monteur, le costumier, le scénariste, etc.) qui l'accompagnent dans les différentes étapes de la conception d'un film, requiert une coordination d'ensemble qui peut paraître à contre-courant de l'organisation minimale dont s'accommode un artiste travaillant seul dans son atelier. Ce dernier peut se revendiquer comme le seul auteur de ce qui en sort, alors que la répartition des tâches qui prévaut dans le cadre de la réalisation d'un film dépossède le réalisateur des rôles qu'il peut déléguer. Il faut à ce titre souligner que la notion de film d'auteur vise à redonner au metteur en scène l'entière paternité du film et, ce faisant, à lui offrir une reconnaissance comparable à celle dont peuvent bénéficier un peintre ou un écrivain. Par ailleurs, remarquons que l'organisation collective à engager pour monter un projet à caractère cinématographique représente une dynamique de travail à laquelle il est loin d'être évident de se plier; raison pour laquelle rares sont les artistes ayant déjà une pratique personnelle identifiée (on songe à titre d'exemple à des figures comme Robert Longo ou Julian Schnabel) qui se hasardent dans cette voie. On remarquera d'ailleurs que les tentatives en sens inverse sont tout aussi inusitées: pour ne mentionner qu'un cas de figure emblématique, celui d'une cinéaste ayant pris l'initiative d'infiltrer les réseaux de l'art contemporain, on se souvient de la participation d'Agnès Varda à la 50^e Biennale de Venise en 2003. Signalons enfin qu'un troisième profil se distingue des deux positions dont on vient de faire état. Cela correspondrait au positionnement plus ambivalent défendu par un artiste comme Clément Cogitore, qui a su asseoir sa position sur la scène de l'art contemporain tout en menant une carrière de réalisateur. Cette double activité démontre qu'il est possible d'investir deux milieux professionnels entre lesquels une relative étanchéité semblait exister. Dans le même temps, elle conforte l'idée que l'art de la mise en scène offre l'opportunité de créer des passerelles entre cinéma et arts plastiques.

Ces dernières s'établissent d'autant plus naturellement que depuis les premiers films, l'histoire du septième art s'est édifiée sur diverses expérimentations liées à sa dimension temporelle. À celle-ci

peuvent être imposés différents traitements allant des mouvements d'accélération aux effets de répétition, en passant par les sauts ou les ellipses, les retours en boucle ou encore les moments de suspension. Autant de manipulations qui tendent à débrider les possibilités en matière de défilement des images et qui justifient l'assimilation du cinéma aux arts plastiques. La manière dont ils se nourrissent mutuellement n'en finit pas d'alimenter la réflexion théorique, dont les efforts pour se saisir de questions touchant à ces phénomènes d'interpénétration, de circulation et de perméabilité entre les arts ont donné lieu à quantité d'études. Certaines se sont plus particulièrement penchées sur les rapports entre cinéma et peinture, qui ont en commun de toucher à des questions liées à la représentation. L'intérieur d'un plan cadré est composé, et ce seul argument suffit à convaincre d'une porosité entre l'art de filmer et celui de peindre. Des procédés tels que le fondu enchaîné ou le faux raccord ont pu inspirer à des artistes contemporains certains effets visuels qui proviennent de leur expérience personnelle en tant que spectateurs de films. C'est précisément depuis cette expérience qu'il convient d'appréhender la manière dont le cinéma peut influencer ce que créent les artistes qui ont recours à d'autres moyens d'expression. Aussi, pour des raisons qui tiennent au fait que le langage cinématographique envahit notre espace quotidien, il y a lieu de s'interroger sur la manière dont il structure notre rapport à la réalité. Fortement ancré dans notre culture, le cinéma est devenu un dispositif dont les codes sont assimilés et intériorisés à un stade précoce de développement; un pareil constat ne peut qu'inviter à l'envisager comme un vecteur d'influence très actif, dans le sens où cet art reflète une certaine perception du monde, mais contribue également à façonner notre regard. Le fait qu'un grand nombre de plasticiens se réclame de conceptions ou de préoccupations issues de leur propre culture cinématographique conduit à s'interroger sur les liens de filiation et les relations d'engendrement qui peuvent exister entre tel ou tel film vu et les œuvres qui en sont redevables. Dans le même temps, on constate que la forme cinématographique se nourrit aussi de l'histoire et des recherches menées dans les autres arts. Instruire les échanges à double sens qui s'opèrent de part et d'autre est une entreprise qui vaut d'être menée ou poursuivie plus avant, ne serait-ce que pour mieux connaître ces phénomènes de contamination et d'interférences qui ne cessent de se renouveler entre cinéma et arts plastiques.

Pauline Nobécourt