Cinéma et musée : nouvelles temporalités

Film and the museum: new temporalities

Érik Bullo, Angela Dalle Vacche, Philippe-Alain Michaud et Hervé Joubert-Laurencin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1021>

DOI : 10.4000/perspective.1021

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2011

Pagination : 523-533

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Érik Bullo, Angela Dalle Vacche, Philippe-Alain Michaud et Hervé Joubert-Laurencin, « Cinéma et musée : nouvelles temporalités », *Perspective* [En ligne], 1 | 2011, mis en ligne le 12 août 2013, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1021> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1021>

Cinéma et musée : nouvelles temporalités

Débat entre Érik Bullot, Angela Dalle Vacche et Philippe-Alain Michaud, avec Hervé Joubert-Laurencin

Les contributions qui suivent partaient d'un constat apparemment indiscutable et admis d'avance, soit qu'on l'admette pour s'en réjouir, soit qu'on l'estime décadent : toutes les formes possibles de cinéma, archaïques ou actuelles, commerciales ou expérimentales, dessinées ou enregistrées, sont aujourd'hui présentes au musée. Or, cela ne va pas de soi. Cette évidence d'époque n'est peut-être ni évidente ni propre à notre temps. Rapprocher musée et cinéma n'a tout d'abord rien d'évident parce que, par-delà toute archéologie et toute technologie, le « cinéma » est une boîte noire, dont la vérité originelle consiste à capturer la vie extérieure dans une « chambre obscure » mécanisée, fût-elle une caméra numérique ou un dispositif de motion capture, pour la redonner en images et en projection dans une « salle obscure ». Le musée de son côté, pris dans le sens plus large d'expérience d'exposition, serait par opposition un white cube aux murs blancs illuminés, sur lesquels ou devant lesquels l'objet d'art, venu d'une subjectivité, se projette vers l'extérieur. Questionner leur rapprochement revient à reprendre à nouveaux frais les questions de philosophie de l'art posées jusqu'ici au cinéma en termes de spécificité, et c'est à ce point qu'Angela Dalle Vacche reprend le débat, avec son excitante proposition de cinéma comme « musée sans murs », qu'elle confronte de manière très originale à la théorie du réalisme d'André Bazin, située brièvement mais avec pénétration. La nouveauté du rapprochement peut nous paraître frappante depuis la fin des années 1980, et même relancée plus récemment par l'importance croissante de la technologie numérique dans notre vie quotidienne comme dans l'industrie du cinéma. Les écrans plats ont promu un temps l'accrochage des images mouvantes aux côtés des tableaux comme si de rien n'était : nous avons connu, en France, les impressionnistes flanqués des films Lumière, les Disney exposés avec la peinture européenne plus ou moins kitsch du XIX^e siècle, ou encore les œuvres de Jean Renoir avec celles de Pierre-Auguste Renoir... Nouveauté rien moins que discutable pourtant quand on y regarde de plus près, comme le font ici d'Erik Bullot et de Philippe-Alain Michaud.

Depuis les années 1910 et jusqu'aux années 1980, le débat cinéma-musée – si on devait le repérer sachant qu'il n'était pas alors constitué pour lui-même – se trouvait plutôt pensé dans le cadre du « film d'art » (le documentaire sur l'art, le critofilm à la Ragghianti¹, l'analyse d'un tableau

Érik Bullot, cinéaste et critique, a coordonné *Pointlineplan : cinéma et art contemporain* (2002) et prépare un essai, *Sortir du cinéma*. Directeur des études à l'École européenne supérieure de l'image (Angoulême-Poitiers), il enseigne à la State University of New York, Buffalo.

Angela Dalle Vacche est l'auteur de *Cinema and Painting: How Film Is Used in Film* (1996) et *Diva: Defiance and Passion in Early Italian Cinema* (2008), et a dirigé l'anthologie *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History* (2002). Elle prépare un livre sur André Bazin: *Art, Film, Science*.

Hervé Joubert-Laurencin est professeur d'études cinématographiques et directeur du Centre de Recherches en Arts de l'université de Picardie. Spécialiste de l'œuvre de Pasolini et du cinéma d'animation, il a co-dirigé l'ouvrage *Opening Bazin*.

Philippe-Alain Michaud, historien de l'art et théoricien du cinéma et des images, est chef du service cinéma du MNAM-CCI, Paris. Il a notamment publié *Sketches : histoire de l'art, cinéma* (2006) et conçu l'exposition *Le Mouvement des images* (MNAM, 2006-2007).

ou d'une œuvre) ou encore au sein du discours de l'avant-garde, qui fournissait régulièrement des artistes complets réalisant des films expérimentaux en même temps que des œuvres plastiques, et dont le rôle de passeurs reste essentiel pour comprendre comment le cinéma put entrer un jour au musée. Ces questions ne sont évidemment pas éteintes et ont pu se renouveler. On peut donc supposer que la question spécifique musée-cinéma, malgré sa supposée évidence, est nouvelle non pas en tant que réalité, mais bien en tant que discours. L'écriture suscitée par le cinéma a toujours dédaigné le concept de « postmodernité », mais Jean-Claude Biette inventa en 1987 l'idée de « films-visites guidées du vieux cinéma », version proprement muséale de ce qu'il avait appelé dix ans plus tôt le « cinéma filmé »², consistant à recréer artificiellement dans le goût du jour le devenir patrimonial du cinéma du passé, de mieux en mieux connu dans le détail par ses reproductions domestiques télévisées, en cassettes vidéo, puis en DVD. Plusieurs « fins » du cinéma sont évoquées au passage dans ce débat : leur multiplicité même (car on pourrait en ajouter quelques-unes, de ces « morts » du cinéma) les rend ironiques, et aucun des intervenants ne les tient pour des réalités historiques ou conceptuelles : le cinéma est toujours là et il prend diverses formes, inattendues, comme ce fut le cas depuis son origine à la fin du XIX^e siècle. Cela signifie seulement que le temps du débat comme celui de la question débattue n'est pas un problème de datation chronologique, car le cinéma, depuis son apparition historique avérée au sein des arts plus immémoriaux (ou – c'est paradoxalement égal – plus historiquement déterminés) et de leurs habitudes d'exposition, répond à une temporalité propre, ou plutôt met en jeu des temporalités changeantes, diversifiées et paradoxales [Hervé Joubert-Laurencin].

Éloge de la voie de garage

Érik Bullot

On peut observer depuis une quinzaine d'années un déplacement profond des territoires de l'art et du cinéma. Des films destinés *a priori* à la salle ou aux festivals ne rencontrent plus l'accueil attendu. Désormais le lieu de diffusion de ces films est souvent celui des arts plastiques. À l'intérieur de ce déplacement du cinéma vers le champ de l'art, marqué par un certain nombre de déterritorialisations et de reterritorialisations, le musée occupe une place centrale. Il n'est en aucun cas un lieu antinomique au médium. Dès les années d'après-guerre, on peut percevoir des signes manifestes d'un devenir-musée du cinéma. Je m'attacherai à évoquer ici trois exemples, relatifs aux seules années 1946-1947.

« Art in cinema »

« Art in Cinema » est le titre générique d'une série d'événements annuels, parfois accompagnés de conférences, conçue par Frank Stauffacher et Richard Foster en 1946 et poursuivie par Stauffacher jusqu'en 1954, en partenariat avec le San Francisco Museum of Art. Organisée à l'automne 1946, la première série privilégie les artistes et cinéastes européens et donne lieu à l'édition d'un catalogue l'année suivante, obéissant aux

critères scientifiques de la muséologie moderne (notices des œuvres, textes critiques, anthologies, panoramas). Selon la feuille de programme parue en septembre 1946 (fig. 1), « Art in Cinema » se propose d'explorer les relations entre le cinéma et les autres arts (sculpture, peinture, poésie), de stimuler l'intérêt du spectateur pour le cinéma comme art créatif et d'offrir une diffusion aux artistes contemporains américains qui travaillent dans l'obscurité. L'intérêt de cette manifestation réside dans sa conscience très nette du musée comme ressaisie de l'avant-garde. La proposition est assez exemplaire. L'après-guerre représente en effet un moment critique de l'avant-garde. Celle-ci a-t-elle disparu ? A-t-elle un avenir ? Les avis divergent. On trouve un signe éloquent de ce débat dans l'article d'André Bazin, publié en 1948, « Défense de l'avant-garde »³ – un titre totalement trompeur puisqu'il en sonne le glas. Sa condamnation de l'avant-garde repose sur le souhait d'une autonomie artistique du cinéma (ce fut l'objectif de la « politique des auteurs »), débarrassé de la tutelle, voire du surmoi artistique de l'avant-garde, et la prise en compte du caractère populaire et industriel du cinéma. « Toute recherche esthétique », écrit-il en évoquant l'avant-garde, « fondée sur une restriction de son audience est donc d'abord une erreur historique vouée d'avance à l'échec : une voie de garage »⁴. L'avant-garde est pour Bazin un chapitre clos de l'histoire du cinéma. « Art in Cinema » est une réponse à cette situation. Non seulement la manifestation programme la production d'avant-garde contemporaine, qui prendra le nom d'expérimentale peu après, mais elle inscrit cette nouvelle étape dans l'espace du musée – même si celui-ci constitue davantage un cadre symbolique qu'un espace d'exposition. D'une certaine manière, le musée est devenu lui-même une « voie de garage », non au sens d'une butée ou d'une impasse (tel est le sens donné par Bazin à cette expression), mais au sens plus exact d'une voie de service parallèle aux voies principales pour faciliter la circulation. Le musée est un principe d'aiguillage du cinéma.

Romantic Museum

En décembre 1946, sur la côte Est, l'artiste américain Joseph Cornell, dont on connaît les liens avec le cinéma (collectionneur de films et de photographies, réalisateur de *Rose Hobart* premier film de *found footage*⁵ – ou du moins l'un des premiers consacrés comme tel –, présenté dès 1936 dans la galerie Julien Levy), se transforme en commissaire et présente une exposition personnelle dans une galerie à New York, The Hugo Gallery, intitulée *Romantic Museum*. L'exposition est constituée de boîtes et d'objets de sa collection dédiés à des ballerines, des divas et des stars du cinéma (on y trouve des hommages à Lauren Bacall et Jennifer Jones). Il expose notamment *Penny Arcade Portrait of Lauren Bacall* (fig. 2) qui constitue un hommage vibrant à l'actrice mais également au cinéma lui-même. En ces années-là, Cornell retrouve chez quelques actrices du cinéma contemporain, notamment chez Hedy Lamarr, les éclats du cinéma muet dont il conserve la mémoire la plus vive. Le présent représente pour lui une puissance d'actualisation du passé. Ce sentiment de nostalgie exprime la conscience d'une finitude paradoxale. Il est curieux d'en trouver un écho direct dans les propos de Serge Daney au sujet de la cinéphilie. « Arriver *in extremis*, presque trop tard, en faisant mine de croire que le festin a encore lieu, c'est sans doute l'essence de ce qu'on appelle la cinéphilie. Le cinéophile, ce n'est pas celui qui a la *nostalgie* d'un âge d'or, qu'il a connu ou pas, et dont il pense que rien ne l'a égalé depuis. Le cinéophile, c'est celui qui, même à un film qui vient de sortir, un film au présent, sent déjà passer l'aile du 'cela aura été' »⁶. Cornell prend l'exacte mesure de cette temporalité

1. « Art in Cinema », page de programmation de la première série, 1946.

2. Sans titre (*Penny Arcade Portrait of Lauren Bacall*), 1945-1946, Chicago, Collection Mr. and Mrs. E. A. Bergman.

en proposant un musée à l'intérieur d'une galerie pour rendre hommage au cinéma. Temporalité au futur antérieur, qui caractérise également la programmation d'« Art in Cinema » : le cinéma est envisagé dans une double perspective de finitude (la fin de l'avant-garde historique ou du cinéma muet) et de renouveau (l'héritage européen, les premiers signes du cinéma expérimental américain pour « Art in Cinema » ou la fabrication de boîtes et d'objets). Le musée n'est pas envisagé comme un lieu de conservation, mais comme un espace de production qui relaie la mémoire du cinéma.

Dreams

En septembre 1947, c'est-à-dire un an plus tard, Hans Richter réalise *Dreams That Money Can Buy* (fig. 3). Par le choix des artistes (Max Ernst, Fernand Léger, Man Ray, Marcel Duchamp, Calder) et des compositeurs (John Cage, Paul Bowles, Darius Milhaud, entre autres), le film se caractérise assurément par un effet de label, tiré du côté de la respectabilité culturelle – il fut d'ailleurs très mal accueilli par Henri Langlois. Le projet est la réponse donnée par Richter à une offre financière de Peggy Guggenheim qui lui proposa de réaliser une suite d'épisodes pour encadrer ses anciennes bandes d'avant-garde en vue d'une diffusion en salle à New York. La situation est comparable à celle d'« Art in Cinema ». Quelle est la suite possible de l'avant-garde ? A-t-elle un avenir ? Comment exposer le cinéma ? Léger parvint à convaincre Richter de réaliser un nouveau film à cette occasion. *Dreams* comporte dès le début une dimension anthologique et rétrospective. En proposant une sorte de musée imaginaire de l'art moderne, proche du catalogue d'exposition, le film apparaît aujourd'hui comme une anticipation du devenir muséal du cinéma. Il peut clairement être vu (on en trouve l'énoncé chez Richter) comme un film-musée à des fins rétrospectives et pédagogiques. Le *Musée imaginaire* de Malraux, dont on connaît la postérité à travers les *Histoire(s) du cinéma* de Godard, paraît en octobre 1947. Le musée est la forme prise par le cinéma, sous différentes formes, pour penser son histoire. Le film lui-même peut devenir un musée, à l'instar d'une valise duchampienne ou d'une boîte cornélienne.

3. Hans Richter, *Dreams That Money Can Buy*, 1947, scène de plateau avec Hans Richter et l'actrice principale de « La Fille avec le cœur pré-fabriquée », d'après les dessins de Fernand Léger.

Futur antérieur

Si j'ai choisi trois exemples américains, c'est parce que le cinéma trace une ligne de démarcation très nette entre les traditions américaine et européenne. Le destin de

l'avant-garde cinématographique ne sera pas le même en Europe. Son entrée au musée est plus tardive (le programme conçu par Peter Kubelka sous le titre *Une histoire du cinéma* pour le Centre Georges Pompidou date de 1976). La « politique des auteurs » aura tenté à la fois d'historiciser le cinéma et de prolonger son devenir populaire. Mais au-delà de ce différend culturel, ces manifestations offrent trois exemples d'un devenir-musée du cinéma : la *programmation* de films (le musée remplace la salle de cinéma et exerce une fonction critique), la *fabrication* d'objets, dont on connaît la postérité à travers Marcel Broodthaers ou les *Yellow Movies* (1973) de Tony Conrad, par exemple, et le *film comme musée* qui exprime une conscience métahistorique du médium, au sens donné à ce terme par Hollis Frampton.

Aujourd'hui

Si la situation n'est plus la même (ce n'est plus la nostalgie du cinéma muet ou de l'avant-garde qui aimante massivement les artistes mais plutôt le cinéma d'auteur), il n'en reste pas moins que les trois modalités de cinéma au musée offertes par ces exemples se retrouvent aujourd'hui en conjuguant

très souvent l'effort d'anamnèse à la promesse, à la manière d'un éternel retour qui semble caractériser l'histoire du cinéma. Il est loisible dès lors d'analyser à partir de ces prémisses les modalités de présence du cinéma au musée : les questions de la boucle, de la projection, de la salle, de la place et de la circulation du spectateur, de l'entrée et de la sortie, du sens de la visite insistent sur cette double temporalité. Lorsque Steve McQueen propose dans son exposition au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 2003, *Speaking in Tongues*, un trajet pour le visiteur à sens unique, il renouvelle les figures de la voie de garage et de l'aiguillage. Ce n'est pas un hasard non plus si Godard choisit, dans son exposition *Voyage(s) en utopie*, en 2006, de ne pas faire passer le train miniature qui relie les salles « Avant-hier » et « Hier » dans la salle « Aujourd'hui ». Cela est fidèle à son credo. Je persiste pour ma part à penser, au regard de cette histoire, que l'aujourd'hui, sous la forme du musée, est une voie de garage – au sens littéral – qui actualise une promesse du cinéma au futur antérieur.

Le film-musée : un changement de durée

Philippe-Alain Michaud

Le point de départ de ma réflexion sera 1943 : la fin du cinéma selon Hollis Frampton. J'aime particulièrement l'un de ses textes, publié dans *Circles of confusion*⁷, dans lequel il imagine une fiction qui met en scène un archéologue découvrant un site Anasazi – les ancêtres des Hopis dans la Mesa Verde –, une caverne dans laquelle il trouve des rouleaux de boyaux de chiens séchés sur lesquels sont peints des pictogrammes. Après un certain nombre de déductions, il arrive à comprendre qu'il s'agit de films qui étaient projetés sur des bassines remplies d'eau au moyen d'un système de réfraction : les images reflétées dans l'eau étaient projetées sur les murs. Il en conclut, avant de commencer à déchiffrer ce que signifient les pictogrammes, que les Anasazi ont été les véritables inventeurs du cinéma. En dehors de son caractère merveilleux, l'intérêt de cette fiction est de montrer que le cinéma n'est pas lié à son destin technique, c'est-à-dire qu'il a existé bien avant le moment historique où la conjonction d'un certain nombre de paramètres techniques (l'émulsion rapide, la perforation, le support souple transparent...) donne naissance à l'invention du cinéma tel qu'on l'a entendu au XX^e siècle et tel que, probablement, on a arrêté de le comprendre au seuil du XXI^e siècle. On s'aperçoit rétrospectivement aujourd'hui que tout au long du siècle précédent, le cinéma, les arts plastiques et les lieux où ces derniers sont présentés – galeries et musées – ont une histoire qui ne recoupe pas l'histoire du cinéma au sens technique du terme.

On peut retracer très rapidement quelques dates essentielles de cette conjonction cinéma/arts plastiques, outre « Art in Cinema » de 1946, dont Érik Bullot a déjà parlé. Je citerai rapidement, en 1902, les installations de Franz Boas pour l'American Museum of Natural History de New York, où l'agencement des vitrines est conçu comme un véritable dispositif « para-cinématographique », pour reprendre le terme de Hollis Frampton qui désignait ainsi la manière dont on peut retrouver des phénomènes liés à l'expérience cinématographique en dehors du dispositif technique du cinéma. Le parcours du visiteur est conçu comme un défilement devant les vitrines, elles-mêmes pensées comme des écrans éclairés de manière cinématographique, avec un arrière-fond peint, devant lequel des mannequins sont placés de sorte qu'une profondeur se creuse entre l'avant-plan et l'arrière-plan. Boas se sert des vitrines pour

4. El Lissitzky, *Abstraktes Kabinett*, 1927, Hanovre, Landesmuseum.

exprimer sa vision contextualisante de la culture vernaculaire (un objet ne prend de signification que replacé dans son contexte) ; en même temps, le dispositif relève du spectaculaire et d'une idéologie du cinéma qui est en train de se mettre en place à la même époque.

Dans les années 1920, il faut citer les expositions conçues par El Lissitzky en Allemagne, à commencer, en 1927, par l'*Abstraktes Kabinett* du Landesmuseum de Hanovre (fig. 4) : dans cet espace (aujourd'hui reconstitué), le visiteur est invité à activer des effets dynamiques dans l'exposition des œuvres ; les murs sont recouverts de cannelures noires d'un côté et blanches de l'autre, si bien que le déplacement non seulement du regard mais aussi du corps du visiteur produit un effet de variation dans les contrastes et donc un effet de dynamisation

de l'espace. L'*Abstraktes Kabinett* de Hanovre laissera des traces dans l'histoire de la muséographie. On peut notamment penser au pavillon finlandais de l'Exposition universelle de New York (1939) où Alvar Aalto reprend cet effet de cannelures et produit une sorte de façade ondulée dans laquelle il incruste des écrans : un dispositif cinématographique étendu et repris à l'échelle muséale. Ce procédé sera réutilisé par Ray et Charles Eames à Osaka pour l'Exposition universelle de 1970. À l'intérieur du pavillon Pepsi, ils conçoivent ainsi un mur d'images le long duquel s'élève une nacelle, dans laquelle les visiteurs découvrent les images animées par le mouvement mécanique de cette même nacelle.

Un an après avoir conçu l'*Abstraktes Kabinett*, Lissitzky conçoit le Pavillon soviétique pour l'Exposition internationale de la presse de Cologne, comme une sorte de gigantesque montage à l'échelle du musée dans lequel on distingue l'ombre portée de la culture constructiviste cinématographique faisant retour sur le dispositif muséal.

Parmi les dates qui me semblent les plus importantes dans cette histoire du cinéma appliquée à la muséographie, je citerais 1942, l'année où se tient l'exposition de Frederick Kiesler intitulée *Art of this Century*, conçue pour Peggy Guggenheim. Kiesler y élabore des dispositifs spécifiquement cinématographiques : les toiles (non encadrées) sont placées sur des bras portants comme flottant dans l'espace ; l'éclairage des œuvres est intermittent ; une lumière clignotante permettant d'éclairer les œuvres les unes après les autres ; certaines œuvres défilent sur des tapis roulant ; un bruit de train – dispositif inspiré de la culture foraine de l'*entertainment* – résonne dans la galerie surréaliste de l'exposition. 1942 est aussi la date de *Road to Victory*, une exposition de propagande conçue par Edward Steichen et Herbert Bayer au MoMA à New York, visant à préparer l'entrée en guerre des États-Unis. Il s'agit cette fois d'une exposition entièrement dématérialisée : il n'y a plus d'œuvres d'art mais uniquement des photographies non signées. L'exposition est conçue sur un schéma narratif, un dispositif de montage qui reprend en filigrane l'esthétique du grand cinéma épique américain, et notamment celui de John Ford.

Enfin, le dernier exemple que je voudrais citer est celui du pavillon de la Crazy House conçu par Richard Hamilton, l'un des inventeurs du Pop Art, pour l'exposition *This Is Tomorrow*, organisée à Londres en 1959 à la Whitechapel Art Gallery. Comme dans l'exposition de Steichen et Bayer à New York, la Crazy House est entièrement conçue sans œuvre d'art et comme un plateau de cinéma dont l'agrandissement d'une silhouette de Marilyn Monroe et une grande reproduction de Robby, le robot

de *Forbidden Planet*, apparaissent comme les fétiches. Le dispositif de Richard Hamilton révèle une divergence inédite entre le dispositif muséographique et la présentation des œuvres : le dispositif muséographique rejoint le cinéma et fait même l'économie des œuvres d'art. Dans cet ensemble d'exemples, on voit très bien comment les différentes propriétés du film, à savoir les propriétés projectives, narratives, celles du défilement et du montage sont dissociées de leur application technique pour être utilisées dans un contexte muséographique. Et ces propriétés continuent à produire des effets une fois dissociées les unes des autres.

On assiste depuis la dernière décennie au moins, peut-être même depuis les années 1980-1990, au moment où l'absorption du film par la scénographie d'exposition est parvenue à son point d'achèvement à un mouvement inverse ou, du moins, à un retournement : le film étant conçu comme un musée ou comme une collection, le cinéma vient à son tour s'identifier au dispositif muséographique. Dans *Flash in the Metropolitan* (fig. 5), un film réalisé de nuit en 2006 (16 mm, 3 minutes, en boucle) sur les collections du Metropolitan Museum of Art à New York, Rosalind Nashashibi et Lucy Skaer éclairent les œuvres (choisies dans les départements archéologiques et ethnographiques) au moyen d'une torche lumineuse et les replongent dans l'obscurité, substituant la problématique de l'apparition et de la disparition à celle de l'exposition. Dans *Ethnologisches Museum*, réalisé en 2009 dans le musée ethnologique de Dahlem (fig. 6), Alexandra Leykauf – qui travaille d'une manière générale sur les rapports entre architecture, film et sculpture⁸ – cherche par le film à arracher l'objet à sa temporalité muséale. Elle montre les objets suspendus, comme flottant dans l'air, coincés entre les lamelles transparentes des vitrines très réfléchissantes qui fonctionnent comme des masques autant que comme des présentoirs. Ces images évoquent précisément un passage du *Problème de la forme dans les arts figuratifs* d'Adolf von Hildebrand⁹, sculpteur et théoricien de la sculpture de la fin du XIX^e siècle. Dans le cinquième chapitre de son ouvrage, intitulé « La saisie du relief », il explique que pour produire un effet de profondeur à partir de la surface, il faut que le spectateur imagine que l'objet, placé sur un fond plat, est installé entre deux lamelles de verre transparentes – la lamelle la plus éloignée du spectateur touchant l'arrière de la figure, la plus proche touchant sa face antérieure. Une fois ce dispositif mental mis en place, l'effet de profondeur se produit dans la bi-dimensionnalité. Or Hildebrand affirme que cet effet de profondeur est à l'origine du mouvement : le creusement de l'espace est dynamique. Lorsque les artistes transforment le film en espace muséal ou en collection, ils n'injectent pas du mouvement dans les œuvres conservées dans les vitrines des musées, mais arrachent celles-ci à leur durée objectale.

Dans *Figure 3* (2008), Paul Sietsema expose une étrange collection d'exotica et d'antiquités chinoises factices (il produit les objets, les casse et les recolle) qu'il filme les unes après les autres en plans fixes d'une durée régulière. Les objets sont présentés comme un enchaînement de vues d'objets entièrement neutralisées.

5. Rosalind Nashashibi, Lucy Skaer, *Flash in the Metropolitan*, 2006, 16mm film, 3mins 25secs.

6. Alexandra Leykauf, *Ethnologisches Museum*, 2009, Dahlem, Ethnologisches Museum.

Sietsema retrouve là un dispositif qui existait dans les années 1910-1920, qui était celui des musées d'objets filmés, des *slideshow* avant la lettre : les objets défilaient les uns après les autres entrecoupés de cartons descriptifs. S'ils ressemblent à des portefeuilles d'images à la manière des « musées de papier » qui naissent au XVI^e siècle, ces films – aujourd'hui conservés dans les archives cinématographiques – étaient teintés et virés, c'est-à-dire qu'ils n'étaient pas faits pour la recherche mais destinés à la projection publique.

Bazin ou Eisenstein : le cinéma entre l'art et la vie

Angela Dalle Vacche

Échappant au principe de la spécificité du médium formulé par Gotthold Ephraim Lessing¹⁰ et au concept wagnérien de l'œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*), le cinéma recouvre bien plus que les seuls arts et médias produits par l'homme. Depuis les toutes premières expérimentations de la photographie sans appareil, le cinéma jaillit de la rencontre entre la lumière et la matière, donnant ainsi naissance à une trace qui, si elle peut certes être indexée, est encore dépourvue de valeur iconique et symbolique. Le cinéma peut ainsi être assimilé à un ersatz ontologique, à un fantôme matérialisé, ou encore à l'automate spirituel de Gilles Deleuze : son ontogenèse prend source dans le monde extérieur (des feuilles sur une surface photosensible, par exemple) dans la mesure où la matière – une matrice – réagit à l'énergie, à l'entropie ou à la lumière. Cette image naturelle, loin d'être une illusion platonicienne, est un film ou du collodion, c'est-à-dire une pellicule (du latin *pellis*, peau) qui enregistre les contours d'un objet doté d'une existence matérielle. Dans ce contexte, l'ontologie ne se réfère pas à la genèse de l'objet ou de son support, mais à la genèse d'une troisième entité à part entière, d'où l'impossibilité d'appliquer au cinéma la notion de spécificité du médium développée par Lessing.

L'œil-de-verre de la caméra, bien qu'il « voie » à la manière d'un être humain, s'érige aussi en œil non-humain : il instaure une relation particulière avec des phénomènes scientifiques visibles et non-visibles du monde, les rendant visibles à l'œil humain sous la forme d'images qui se meuvent au sein d'une matrice spatio-temporelle. Engagé dans un dialogue avec les arts, le cinéma est cependant différent des arts plus anciens façonnés par l'homme, ainsi que de l'imagerie numérique actuelle, qui se fonde aussi sur une conception de façonnage humain. Il démontre en effet une affinité tant avec la contingence et l'arbitraire incontrôlables de la nature qu'avec le télescope et le microscope, qui donnent à voir le monde tel qu'il existe au-delà des limites imposées par l'œil humain et permettent donc de congédier le sujet tel qu'il est conçu par un humanisme éculé et nombriliste. Or, c'est sur cet humanisme suranné que s'appuie la philosophie du musée d'art.

Cette définition recouvrant l'ontologie du cinéma est au cœur de la théorie du film d'André Bazin. Mais, dans un débat sur le cinéma et le musée, pourquoi faire état de la théorie réaliste de Bazin plutôt que de l'approche formaliste soutenue par Eisenstein ? Car il faut admettre que le cinéma et le musée ont bien des points communs dans le maintien de l'apparence des choses : le premier par le biais d'un enregistrement sur une surface épidermique nommée « film », le second par la collection et la présentation d'objets. La signification du paradigme « Bazin ou Eisenstein » tient à ce que, pour Eisenstein, le cinéma est un art façonné par l'homme, dont la spécificité

réside dans le montage. Pour ce dernier, le cinéma est assimilable à un musée sans murs et en mouvement : il synthétise l'histoire de l'art puis la fait voler en éclats afin de pouvoir la reconfigurer par le biais du montage, au nom du changement social.

***Russian Ark* : une visite au musée**

Cette question du film qui regarde le musée se dégage clairement dans *Russian Ark* d'Alexander Sokurov (2002), produit par le musée de l'Hermitage à Saint-Petersbourg et tourné dans ses salles. Ce film, constitué d'un plan-séquence de 90 minutes, offre un cas d'étude fascinant car il s'apparente à une visite du musée qui, bien que planifiée à l'avance, est aussi imprévisible qu'un chemin glissant. Sokurov a mis en scène mille figurants et des présentations simultanées de danse et de théâtre dans un espace complexe constitué de petites salles, d'escaliers et de couloirs, et peuplé d'objets fragiles (fig. 7). Au terme du tournage, auquel le personnel de l'Hermitage a participé, le musée n'avait subi aucun dommage et le réalisateur avait accompli son rêve de créer un film d'« un seul souffle ». Le film reçut un accueil tiède de bon nombre de critiques, qui le considérèrent comme une réponse réactionnaire et nostalgique au *Cuirassé « Potemkine »* d'Eisenstein (1925).

Faisant en sorte que la temporalité filmique corresponde au temps réel nécessaire pour traverser l'Hermitage à pied, muni d'un nouveau modèle de caméra allemande attelée à l'opérateur steadicam Tilman Buttner, Sokurov élabore un réalisme à la fois perceptuel et phénoménologique. Il interroge en effet les manières directes et indirectes dont les objets et les personnes croisent consciemment la caméra en mouvement ou bien glissent à leur insu le long du champ de vision. Au fil du plan séquence de 90 minutes, le temps se déploie en strates successives, faisant se chevaucher dans un même espace-temps les administrateurs du musée et des acteurs amateurs vêtus d'habits des XVIII^e, XIX^e ou XX^e siècles. Évidemment, Sokurov sait pertinemment que les enfants du tsar sont morts et ne peuvent réellement occuper le même espace que celui exploré par l'opérateur steadicam.

Ce film incarne ainsi le fantasme du voyage dans le temps et celui de la transformation du cinéma en un fantôme matérialisé qui, doté d'une sensibilité et d'une respiration non-humaines, parvient à convoquer les ombres du passé. La peinture fait figurer des personnages étrangers et éternels que l'on ne peut que contempler avec fascination, sans pour autant pouvoir se glisser dans leur peau ; en revanche, le cinéma, par le biais du plan-séquence, rend visible l'expérience de ce musée-maison comme si l'on traversait les siècles d'une seule traite, avec leurs coutumes, leurs ambiances et leurs modes de perception. Cependant, assimiler cette expérience à une immersion dans le passé, avec la perte de soi wagnérienne ou la fusion quelque peu primitive du soi avec l'autre que cela implique, serait une erreur. Au contraire, le guide-narrateur interne et visible – le marquis de Custine, joué par Sergei Dreiden – se présente comme étant à la fois au-dedans et en dehors du film.

La caméra, comme nous l'apprend le marquis de Custine, plutôt que de parcourir les salles d'une exposition bien définie, préfère errer au fil des sujets sacrés et profanes de différents tableaux, observer une dame aveugle qui touche des doigts une œuvre ou encore contempler une visiteuse qui s'adresse à une peinture comme à son amant. Le comportement incongru de certains de ces visiteurs,

7. Alexander Sokurov, *Russian Ark*, 2002, arrêt sur image montrant la scène du dernier grand bal royal de 1913.

8. Alexander Sokurov,
Russian Ark, 2002, arrêt sur
image montrant la famille de
Nicolas II à l'heure du thé.

à l'exemple des domestiques qui dressent la table, fait oublier les murs du musée, qui est habituellement un lieu de silence et de parole contrôlée, un lieu de solitude (fig. 8). La hiérarchie des sens propres au musée qui dicte le primat de la vue sur le toucher – « regarder, mais ne pas toucher » – est bousculée par la présence de marins et d'enfants qui investissent pour la première fois l'espace muséal. À l'inverse du musée où la vue domine, le cinéma s'est spécialisé dans le scénario érotique de la vie à l'orée de sentiments secrets, à l'image de la sensualité subtile qui unit la dame aveugle et la sculpture qu'elle effleure.

De manière révélatrice, la géologie instable de Saint-Petersbourg renvoie à la géographie éclectique du musée telle que la saisit l'œil mouvant de la caméra. Construit sur des terres marécageuses, le musée de l'Hermitage est un colosse aux pieds d'argile, à l'image de l'empire russe avant la révolution Bolchevique. Le spectre de Lénine et de l'hiver glacial que traversa la ville pendant le siège de Leningrad semble hanter le paysage enneigé et les nombreux regards fuyants qui ponctuent la fin du film de Sokurov. Dames et officiers du XIX^e siècle qui assistent à un bal au palais, tels des figurants participant à un spectacle d'opulence condamné à disparaître, ne peuvent se regarder en face, habités par une conscience aiguë du caractère imaginaire et éphémère de leur existence. Les personnages qui entrent au musée au début du film ne connaissent pas leur chemin : une incertitude de l'avenir que Sokurov associe à la Russie de Poutine. Leurs regards entrecoupés donnent un aperçu éclair du réel comme un abîme qu'il est impossible de connaître ou de maîtriser et que nous ne pouvons que soupçonner tout au plus. La foule costumée sortant du musée se montre aussi inconsciente de l'imminente révolution bolchévique que les révolutionnaires l'ont été du régime staliniste qui les guettait. Mais c'est précisément cette absence de perspective historique qui caractérise la réalité de la vie au temps présent.

Plan séquence et télescopage des temps

Jens Meurer, producteur du film, raconte que l'on a permis à Sokurov et son équipe d'utiliser des objets oubliés dans les réserves, ce qui explique en quelque sorte les nombreuses petites scènes qui se déroulent en marge de l'opérateur steadicam et qui interrogent la réalité des 1 000 figurants habillés en grande tenue : ce sont des moments de violence et d'outrance qui ont été réprimés afin de maintenir la réputation digne et inattaquable du musée. À l'image de l'histoire officielle, le musée traditionnel exalte un seul récit dominant, écartant ainsi toute histoire marginale ou d'opposition.

Contrairement au musée bien rangé, où les objets gisent, figés dans une attente éternelle et silencieuse qui les distancie des vivants, le cinéma est un être plus hybride. C'est notamment la visite du musée par le cinéma qui pousse à constater que la frontière entre le soi et l'autre n'est rien d'autre qu'un phénomène de perception. La nature changeante de la perception est ce qui nous rend humains et éphémères, au contraire de la machine qu'est le cinéma, un automate spirituel capable de ressusciter une expérience perdue dans le temps. En tant qu'espace de conservation dépourvu de vie, le musée rappelle inévitablement le musée de cire ; en tant qu'espace habité par le mouvement, le film renferme un semblant de vie mais évoque aussi la mort à l'œuvre. La rencontre entre ces deux mondes est comparable au reflet que se renvoient deux miroirs identiques, le jeu entre les deux devenant intéressant lorsque quelque chose d'imprévisible vient rompre le cadre de l'une ou de l'autre des surfaces réfléchissantes.

Les objets de musée sont déracinés de la vie quotidienne et sont présentés comme des objets ayant une grande valeur d'échange. Ils ne sont pas seulement chargés de mémoire mais aussi de capital culturel. Certes, il n'y a pas de cinéma sans argent, mais sa diffusion coûte bien moins cher qu'une exposition itinérante. Même dans le cas d'une rencontre éloquentes entre objet de musée et visiteur, l'échange est tellement aseptisé que toute spontanéité en est évacuée. Le cinéma, en revanche, grâce au mouvement et à la possibilité d'une large diffusion, offre l'expérience d'une rencontre mise en scène publiquement et dans un espace commun, mais qui relève de nos fantasmes individuels les plus intimes. Il nous fait participer collectivement à l'émotion d'une rencontre imminente et extraordinaire, un événement dont on ne peut être sûr qu'il arrivera réellement mais dont la possibilité exceptionnelle demeure toujours, à portée de main, à savoir l'impossibilité miraculeuse de la vie-dans-la-mort.

Russian Ark, en utilisant une approche elliptique de divulgation indirecte pour attirer l'attention sur le précipice au bord duquel nous vivons tous, permet de prendre la mesure de la « réalité ». Telle est la fonction du cinéma : c'est un médium à la frontière entre l'art et la vie. L'utilisation du temps présent pour raconter un récit tiré de l'histoire évoque la fragilité, l'expérience du temps et de la perception, ou encore l'absence de contrôle sur le processus historique. C'est ce désir de l'humanité de maîtriser la marche de l'histoire que reflètent les montages d'Eisenstein ou les manuels d'histoire. *Russian Ark* porte finalement sur le pouvoir destructeur du temps, dont la force est capable d'anéantir toute nostalgie humaine. Seul le réalisme du cinéma, qui en appelle à la perception et à l'illusion – en passant par le processus de l'enregistrement –, peut remplacer l'éternité de l'art par le temps court du plan séquence. Seul le cinéma peut naviguer, telle une arche, sur les flots des ombres du passé du musée de l'Hermitage.

Nota bene : ce débat a eu lieu en public à l'INHA le 12 janvier 2011.

1. « Critofilm » est le néologisme inventé par Carlo Ludovico Ragghianti pour désigner son travail dans le cinéma, consistant à produire un « film » qui soit aussi une « critique » (d'art).

2. Jean-Claude Biette, *Poétique des auteurs*, Paris, 1988, p. 156 (derniers mots du livre) et p. 38.

3. André Bazin, « Découverte du cinéma : Défense de l'avant-garde », dans *Le Cinéma français, de la Libération à la Nouvelle Vague : 1945-1958*, Paris, 1998, p. 325-330 [éd. orig. dans *L'Écran français*, 21 décembre 1948].

4. Bazin, (1948) 1998, cité n. 3, p. 326.

5. Le *found footage* caractérise une pratique filmique basée sur le réemploi, selon des modalités très diverses (film de montage, interventions plastiques, refilimage...), d'un métrage préexistant.

6. Serge Daney, *Persévérance : entretien avec Serge Toubiana*, Paris, 1994, p. 88-89.

7. Hollis Frampton, *Circles of Confusion: Film Photography, Video Texts 1968-1980*, Rochester, 1983.

8. *Château de Bagatelle* : Alexandra Leykauf, François Michaud, Kathleen Rahn, Alexandra Leykauf éd., (cat. expo., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris), Nuremberg, 2010.

9. Adolf von Hildebrand, *Le problème de la forme dans les arts figuratifs*, Strasbourg, 1909 [éd. orig. : *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strasbourg, 1893].

10. Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoön: An Essay upon the Limits of Painting and Poetry*, Mineola, 2005 [éd. orig. : *Laokoon, oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, 1766].