L'exposition du cinéma : fragments d'une histoire locale et globale

Olivier Asselin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3308>

DOI : 10.4000/perspective.3308

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2008

Pagination : 565-570

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Olivier Asselin, « L'exposition du cinéma : fragments d'une histoire locale et globale », *Perspective* [En ligne], 3 | 2008, mis en ligne le 12 avril 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3308> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3308>

L'exposition du cinéma : fragments d'une histoire locale et globale

Olivier Asselin

L'art et le cinéma au Canada. Traiter de ce sujet peut paraître simple mais est en fait malaisé. Déjà, on peut s'interroger sur la valeur des approches nationales ou géopolitiques de l'art et de la culture, surtout *ici*, au Canada et au Québec, où le débat sur la Nation, et sur ses rapports avec l'État, semble interminable, et surtout *maintenant*, à l'heure de la globalisation. Pour l'historien, la Nation n'est pas, comme l'État, une réalité: elle est une « communauté imaginée »¹, imaginée par les individus qui la constituent, par le pouvoir politique qui l'incarne. Elle est fondée sur la fiction d'une communauté, sur un ensemble de caractères partagés, dont la nature et l'importance varient selon les lieux, les moments, les points de vue: ethnicité, langue, religion, culture, institutions, économie, etc. Mais elle repose aussi sur la fiction de l'intégrité d'un *territoire* – des lieux, un paysage, une géographie et, bien sûr, des frontières. Et surtout, elle repose sur la fiction de la continuité d'une *histoire* – une mémoire et des utopies, une origine et un projet. Mais quoi qu'il en soit, les nations sont historiques et, par conséquent, arbitraires. Elles peuvent avoir une certaine unité politique mais pas nécessairement pour autant une unité culturelle. Chaque nation rassemble des cultures locales hétérogènes, nourries par des traditions ou appartenant à des milieux particuliers, et participe d'une culture globale, favorisée par les échanges économiques, les communications et les migrations.

Ensuite, même au-delà de la question de l'art et du cinéma, la définition d'un art est toujours complexe et changeante. Elle couvre une multiplicité de traits remarquables, pas tous cohérents, ni essentiels, ni même exclusifs; elle varie historiquement, avec l'art lui-même, avec ce que l'on en retient à un temps donné, selon les points de vue. Certains donnent de l'art une définition *médiale*, qui privilégie les propriétés physiques du médium, son support, ses matériaux et ses formes, ses outils et ses techniques ou sa technologie. D'autres privilégient une définition *artistique*, qui retient surtout les principales formes visuelles, iconographiques ou narratives et leurs effets physiologiques, psychologiques ou

cognitifs sur le spectateur. D'autres, enfin, se contentent d'une définition *sociale*, qui considère plutôt les contextes de production et de réception, les agents, les institutions et le marché. En fait, ce que l'on veut ici comparer, ce ne sont pas seulement deux médiums et deux arts, mais surtout deux mondes sociaux: la pratique de l'industrie cinématographique et celle du milieu de l'art. Car ce qu'on appelle le cinéma n'est pas seulement le film, pas même le récit audiovisuel de fiction, c'est aussi et surtout cette industrie de masse, qui, en général, produit des images en quantité et les diffuse largement, pour un public nombreux. Et ce qu'on appelle l'art n'est pas l'art en général, pas même l'art dit visuel, mais seulement cette pratique plutôt artisanale, dont les œuvres circulent surtout dans le réseau étroit des galeries et des musées, pour un public avisé.

Au Canada comme ailleurs, l'art et le cinéma, ainsi définis, se sont souvent croisés, et sur bien des plans. Au niveau des œuvres déjà: les arts visuels ont souvent pris le cinéma comme motif ou comme forme, notamment dans la peinture et la photographie de grand format, dans l'art vidéo et le cinéma dit d'exposition; inversement, le cinéma a souvent pris l'art comme motif ou comme forme, notamment dans les films sur l'art ou dans les films « artistiques ». Au niveau des discours aussi: l'histoire de l'art et les études cinématographiques ont des objets communs (la *camera obscura*, la perspective, l'image de grand format, le cinéma d'avant-garde ou expérimental, l'art vidéo et les arts médiatiques, les technologies numériques, etc.) ainsi que des échanges méthodologiques, en particulier dans le cadre interdisciplinaire des *visual studies*². Et enfin, au niveau des institutions: la salle de cinéma présente rarement des objets d'art et des expositions (sauf évidemment la cinémathèque), mais le musée, lui, s'est ouvert au cinéma, en se dotant d'une salle de projection avec une programmation régulière de films et, bien sûr, en présentant des œuvres et des expositions sur le cinéma.

Pour éviter à la fois la généralisation simplificatrice et l'inventaire interminable, nous avons choisi de répondre à la question posée d'une manière ponctuelle, historiquement circonscrite et locale, par l'étude de trois expositions sur le cinéma présentées à Montréal ces dernières années, que nous considérons comme exemplaires de l'histoire des rapports entre l'art et le cinéma au Québec, au Canada et ailleurs.

L'Effet cinéma

En 1995, à l'occasion du centenaire officiel de l'« invention » du cinéma, le Musée d'art contemporain de Montréal a présenté l'exposition *L'Effet cinéma*, qui, selon le commissaire Réal Lussier, voulait traiter « de la présence du cinéma dans le champ de l'art contemporain »³. Rassemblant une quarantaine d'œuvres d'une impressionnante galerie d'artistes du Canada et d'ailleurs, l'exposition a certainement constitué un moment charnière – et inaugural – dans l'histoire des rapports entre l'art contemporain et le cinéma au Canada. Elle faisait dialoguer plusieurs générations d'artistes, dont les relations au cinéma étaient très variées : un maître du cinéma expérimental (Michael Snow), des pionniers de l'art vidéo et numérique (Dara Birnbaum, Dan Graham, Joan Jonas, Robert Morin et Lorraine Dufour, Marcel Odenbach, Tony Oursler, Woody Vasulka), des représentants de la photographie mise en scène ou installée (Raymonde April, Geneviève Cadieux, Thomas Corriveau, Suzanne Lafont, Jean Le Gac, Cindy Sherman, Jeff Wall), mais aussi des peintres (Joanne Tod, Eric Fischl) et même des réalisateurs (François Girard⁴, Jean-Luc Godard, Peter Greenaway). L'exposition présentait, en plus, quelques-unes des stars montantes de ce que l'on a appelé ensuite le « cinéma d'exposition » : Stan Douglas, Douglas Gordon et Mark Lewis (fig. 1).

L'envergure de l'exposition affaiblissait peut-être la précision conceptuelle de l'ensemble, mais elle permettait au moins de suivre l'évolution des rapports entre l'art et le cinéma depuis les années 1970 et manifestait déjà ce déplacement progressif de l'attention des qualités essentielles du film comme médium aux qualités plus largement historiques du cinéma comme industrie. À cet égard, les quelques œuvres des « *Vancouver Boys* » présentées dans l'exposition – celles de Jeff Wall, Stan Douglas et Mark Lewis – étaient exemplaires.

Dans *Outburst* (1989), qui met en scène un *sweatshop* [atelier où la main-d'œuvre est exploitée], Jeff Wall peut sembler mettre en question la photographie documentaire et prôner un retour à la peinture de la vie moderne, mais, pour ce faire, il s'approprie les modes de production du cinéma de fiction le plus industriel (le repérage et la construction de décors, le casting, les répétitions et la mise en scène, l'éclairage, le cadrage, le « tournage »), son esthétique (la valeur de plan, le cadre et la composition, la gestuelle, le drame) et son format de diffusion (l'écran lumineux). Dans ses *Mono-dramas* (1991), Stan Douglas parodie, lui aussi, les conventions formelles et dramatiques de la fiction cinématographique et télévisuelle en reproduisant des fragments de récit, à la fois familiers (ils sont stéréotypés) et étranges (ils sont inachevés), pour les présenter hors contexte (à l'origine, ils furent présentés à la télévision pendant les pauses publicitaires). Enfin, dans *Two Impossible Films* (1995), un film coproduit par le Musée d'art contemporain de Montréal à l'occasion de l'exposition, Mark Lewis revient sur deux projets de films inachevés, l'un hollywoodien – une histoire romancée de la psychanalyse que préparait Samuel Goldwyn – et l'autre soviétique – une adaptation du *Capital* qu'Eisenstein avait un moment envisagé de faire. En confrontant ces deux projets historiques à la réalité sociale la plus actuelle et la plus locale (la géographie sociale de Vancouver, son développement urbain et la place de l'art et du savoir dans cette économie), le film jette un regard ironique sur le cinéma moderne, ses ambitions et ses limites politiques. Or, ce faisant, il se trouve à répéter cela même qu'il critique : les modes de production, les formes et les formats – monumentaux – des films historiques traditionnels (le film fut même tourné en 35 mm et en cinémascope), tout en ruinant le récit, dont l'unité traditionnelle est ici éclatée en une infinité de microrécits, fragmentés et hétérogènes. Ces artistes expriment une certaine incrédulité à l'égard du cinéma dominant (le récit est ici suspendu ou fragmenté), mais elles en imitent les formes avec une fascination évidente.

Pendant une vingtaine d'années, le Musée d'art contemporain de Montréal avait accordé une place centrale à l'art vidéo. *L'Effet cinéma* a marqué la fin de cette période héroïque et inauguré une décennie d'expositions plus largement cinématographiques : Stan Douglas (1996), Gary Hill (1998),

1. *L'effet cinéma*, vue de l'exposition montrant des installations de Jean Le Gac et Jeff Wall, 1995, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal.

Jeff Wall (1999), Pierre Huyghe (2000), Shirin Neshat (2001), Janet Cardiff et Bures Miller (2002), Atom Egoyan (2002), Spencer Tunick (2002), Sam Taylor-Wood (2002), Isaac Julien (2004), Edward Burtynsky (2004), Matthew Barney (2004), William Kentridge (2005), Pascal Grandmaison (2006), Rodney Graham (2006)...

Hitchcock et l'art

En 2000, le Musée des beaux-arts de Montréal a inauguré une exposition qui, selon ses deux commissaires, Guy Cogeval et Dominique Pâini, proposait « des parallèles entre le cheminement créateur d'Hitchcock et le mouvement des arts et de la pensée qui l'entoure depuis la fin du siècle dernier jusqu'à nos jours »⁵. L'exposition rapprochait ainsi les films d'Hitchcock de certaines œuvres d'art de son temps, notamment symbolistes et surréalistes, tout en présentant quelques œuvres contemporaines qui revisitent l'œuvre du cinéaste (fig. 2).

Dans un musée, de telles comparaisons entre deux corpus distincts sont généralement présentées – et considérées – comme des filiations, un repérage des sources et des influences, des citations, en amont ou en aval. Ainsi prises au pied de la lettre, comme des filiations, les relations établies ici entre Hitchcock et l'art de son temps pouvaient parfois paraître fragiles, voire superficielles. Mais regardées autrement, comme de simples analogies, ainsi que les commissaires eux-mêmes le suggéraient en évoquant des « constellations sensibles », les parallèles avaient une autre efficacité. En fin de compte, malgré les apparences, il s'agissait peut-être moins d'une analyse historique des rapports entre le cinéma et les arts visuels qu'une analyse formelle et iconographique du cinéma d'Hitchcock.

C'est là que l'exposition répondait le mieux à la question qu'elle posait d'emblée (pour mieux désamorcer les critiques anticipées) : qu'est-ce qu'Hitchcock fait au musée ? Qu'est-ce que le musée peut dire du cinéma et apporter aux études cinématographiques ? La question est toujours légitime. Mais, contrairement à ce que les commissaires semblent suggérer dans le catalogue, la résistance de l'institution à l'égard du cinéma ne concerne pas tant le statut artistique de celui-ci (que nul aujourd'hui ne saurait contester et surtout pas dans le cas d'Hitchcock) ; elle porte sans doute plutôt sur l'apparente hétérogénéité entre le cinéma, dont les œuvres sont essentiellement

2. *Hitchcock et l'art. Coïncidences fatales*, vue de l'exposition 2000, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal.

reproductibles (« allographiques »), et le musée, qui conserve encore principalement des œuvres cultuelles (« autographiques »).

Cela dit, le musée peut contribuer à l'étude du cinéma de plusieurs façons. Ainsi, il élabore souvent des programmations de films parallèlement aux expositions (et le poste de programmeur, pourtant récent, est désormais aussi prestigieux que celui de conservateur ou de commissaire). Le musée peut aussi présenter des œuvres d'art qui ont inspiré le cinéma ou en dérivent, de même que des documents originaux ou d'autres artefacts relatifs la production cinématographique, comme le font d'ailleurs déjà tous les musées du cinéma et certaines cinémathèques : la correspondance du réalisateur et des collaborateurs, les scénarios annotés, les story-boards, les esquisses de costumes, les plans et les maquettes des décors, certains accessoires, des éléments de décors, des photographies de plateau, les affiches originales, etc. C'est précisément ce que fit l'exposition du Musée des beaux-arts de Montréal.

Cependant, la contribution la plus importante de cette exposition n'était pas fondée sur l'« artefactualité » mais plutôt sur la plus pure visualité (c'est pourquoi, sans doute, l'exposition et le catalogue dialoguaient si bien). En présentant non seulement des objets originaux, des œuvres d'art et des documents mais aussi des extraits de film en boucle ou au ralenti, des photogrammes et d'autres images fixes, elle encourageait à suspendre un moment la lecture linéaire des films, dans le temps, pour favoriser une contemplation, dans l'espace, qui scrute les visages, les gestes, les corps, les figures, les accessoires, les décors et les lieux, les formes, la composition, la lumière et la palette, en tant que tels, ponctuellement, dans chaque film et, surtout, transversalement, dans l'ensemble des films d'Hitchcock, pris comme un réseau synchrone. Cette exposition encourageait ainsi à sortir

de l'analyse narratologique traditionnelle, qui soumet toutes les dimensions du film au déroulement de l'histoire et du récit, pour proposer une étude plus spécifiquement formelle, iconographique et iconologique, qui suit la circulation des formes, des motifs, des thèmes et des symboles. Et cette contribution était des plus précieuses, montrant toute l'importance de certains motifs dans le cinéma d'Hitchcock : la femme fatale, l'étreinte et le crime, les couteaux et les oiseaux, le voyeurisme et le sadisme, bien sûr, mais aussi les lieux inquiétants, les spectacles et les fêtes foraines, les forêts et l'eau, la chevelure et tous les autres objets de fétichisme, les formes géométriques, les spirales et les striures, les plongées radicales, les rêves...

De ce point de vue, la salle la plus emblématique de l'exposition était sans doute l'antichambre, qui présentait, sur des socles soigneusement alignés et sous verre, les accessoires les plus importants des principaux films d'Hitchcock : la corde du film éponyme, le briquet de *L'Inconnu du Nord-Express*, les bijoux de *La main au collet*, le couteau de *Psychose*, etc. Un tel étalage pouvait sembler typiquement muséal, conçu pour produire un effet de présence réelle, comme un reliquaire. Mais malgré les apparences, aucun de ces accessoires n'était original : il s'agissait d'objets neufs, de simples copies, généralement ressemblantes, parfois simplement analogues aux accessoires originaux des films. D'emblée, les commissaires et les scénographes manifestaient ici, et brillamment, le déplacement qu'une telle exposition allait imposer à l'institution et exiger du spectateur : le passage d'une logique culturelle à une logique d'exposition, de l'authenticité à la mise en scène, de la présence réelle à la présence simulée. Le musée cessait d'être un espace historique pour devenir un espace de fiction, de fiction théorique, de fiction narrative – comme le cinéma.

Explorations narratives

En 2007, le Mois de la photo à Montréal a invité Marie Fraser à concevoir la dixième édition de son événement biennal. Conformément à l'orientation prise par la manifestation ces dernières années, la commissaire a choisi de ne pas limiter l'exposition au seul médium photographique mais de l'ouvrir aux nouvelles images. Pour ce faire, Fraser a retenu une thématique transmédiatique, celle de la narrativité. Comme elle l'affirme dans le catalogue, l'exposition proposait « une première réflexion

approfondie sur la narrativité en photographie et sur les nouvelles modalités du récit dans l'image contemporaine »⁶.

Or, à suivre le circuit des expositions dispersées dans plusieurs galeries et institutions de la ville, à parcourir les salles, à contempler les œuvres, il fallait se rendre à l'évidence : le véritable sujet de l'événement n'était pas tant la narrativité que le cinéma, encore et toujours. Le catalogue le signale d'ailleurs clairement dans le titrage des trois sous-sections thématiques qui viennent ordonner ce large corpus d'œuvres : « Mise en scène et reconstitution photographiques », « Anomie narrative et déception : le cinéma à la frontière de la photographie » et, enfin, « Entropie narrative et prolifération : la photographie à la frontière du cinéma ». La sélection des œuvres ne se limitait pas au cinéma d'exposition, mais elle accordait une place centrale au genre, avec, entre autres, les œuvres de David Claerbout, Stan Douglas, Douglas Gordon, Teresa Hubbard et Alexander Birchler, Jesper Just, Eve Sussman et Salla Tykkä (fig. 3).

Il n'est pas surprenant qu'une réflexion sur le récit rencontre immédiatement le cinéma. Si, dans la modernité, le roman a longtemps été la forme la plus populaire du récit, le cinéma l'a clairement supplanté à ce titre au ^{xx}e siècle. Avec son industrialisation, sa diffusion massive à travers le monde et sa popularité, le cinéma narratif est devenu une forme culturelle dominante et le modèle même du récit (au point que le roman lui-même est devenu cinématographique).

Mais l'exposition postulait que l'art contemporain porte un regard critique sur cette hégémonie. Le récit traditionnel – c'est-à-dire, le cinéma dominant – serait ici mis en question, « interrogé » et « radicalement transformé », par toutes sortes de stratégies d'appropriation : mise en scène, reconstitution, *remake*, suspension, ralenti, boucle, fragmentation, remontage, prolifération, etc.

La thèse qui considère l'art comme une pratique essentiellement *critique* est familière. Déjà, dans

3. ZOO de Salla Tykkä, vue de l'installation au 3520 Saint-Jacques, 2007, Montréal, Mois de la photo à Montréal.

la version formaliste de l'histoire, la peinture moderniste était largement définie contre le récit, avant même d'être définie contre la figuration. Dans la version avant-gardiste, l'art moderne était aussi une pratique oppositionnelle, critique des institutions et de la culture bourgeoise. De même, dans la version dite postmoderniste, l'art est encore une critique, cette fois-ci de la culture industrielle de masse. La différence entre ces versions de l'histoire porte moins sur les cibles de la critique – les formes culturelles dominantes et notamment le récit et le récit cinématographique – que sur ses moyens – un abandon pur et simple ici, une appropriation parodique là.

Mais la thèse est discutable. D'abord, les formes dominantes du récit, comme du cinéma, n'ont peut-être jamais été aussi monolithiques qu'on se plaît à le penser. Même Aristote, à qui l'on attribue souvent la paternité de la définition classique du récit – la représentation d'une action, une et complète, avec un commencement, un milieu et une fin, un nœud et un dénouement –, n'a jamais affirmé qu'il s'agissait là du seul récit possible et encore moins du modèle de tout récit. Bien au contraire, il formulait ainsi la définition du récit *tragique*, tout en le distinguant du récit *épique*, dont les règles étaient, sans doute, moins strictes, notamment sur le plan de l'unité et de la clôture. De même, le cinéma dominant, le cinéma hollywoodien même, n'a peut-être jamais vraiment été classique. Certes, il a longtemps été porté par le *continuity system* [normes de montage visant à lisser les raccords entre différents plans] et il l'est encore aujourd'hui dans une large mesure, pour des raisons évidentes, mais, au fil du temps, il s'est permis toutes sortes de variations, des transgressions même, surtout actuellement, où il expérimente, lui aussi, de nouvelles configurations narratives.

Ensuite, ces pratiques artistiques contemporaines ne sont peut-être pas aussi critiques qu'on le dit. Si on les considère, non pas sur le plan des formes culturelles dominantes, mais plutôt sur le fond de l'histoire moderne de l'art, elles paraissent au contraire faire un retour au récit, un retour largement apologétique. Les appropriations du cinéma dans l'art contemporain affichent souvent un certain scepticisme à l'égard du cinéma, comme il est de mise d'en afficher à l'égard de la culture de masse, mais elles manifestent aussi, en même temps, une véritable fascination pour lui – une sorte de *movie envy* [envie du cinéma].

Post-mortem

Ces trois expositions ponctuelles esquissent peut-être une petite histoire des rapports entre l'art et le cinéma à Montréal, au Québec et au Canada. Si c'est le cas, elles montrent sans doute que cette histoire n'a rien de très spécifique et que l'idée de nation n'a pas une grande pertinence dans ce contexte, du moins pas dans le champ international de l'art contemporain, où les agents circulent et échangent rapidement, où les discours, les pratiques et les institutions sont, malheureusement, assez homogènes. Ces expositions montrent aussi que ce nouvel intérêt artistique pour le cinéma n'aura duré qu'un temps, dont on peut d'ores et déjà indiquer les limites: depuis 1995, quand, à l'occasion d'une grande exposition inaugurale, il est officiellement nommé, jusqu'à 2007, quand, à l'occasion d'une autre grande synthèse, il hésite à redire son nom.

Cet intérêt artistique pour le cinéma a certainement des causes sociologiques. Il est peut-être lié à la crise de légitimité qui frappe le milieu de l'art et ses institutions, et notamment le musée. Le problème n'est pas la rentabilité (les musées peuvent difficilement espérer être rentables), mais la légitimité culturelle, qui se mesure aujourd'hui au succès public. Or, comme l'indiquent les dernières statistiques québécoises, le public fidèle des musées vieillit, comme celui du livre, du théâtre, du concert classique ou des cinémathèques, et il peine à se renouveler. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que les musées courtisent un public plus grand et plus jeune et que leur programmation accorde une place croissante aux expositions qui ont un « *public appeal* » évident. L'intérêt du musée pour l'image de grand format ou en mouvement, pour le cinéma et plus généralement pour la culture de masse, manifeste sans doute cette volonté. Mais la stratégie n'a peut-être pas eu les effets attendus. Cet automne 2008, sans s'être concertés, les deux principaux musées montréalais ont consacré chacun une grande exposition aux relations entre l'art contemporain et le rock – avec un titre anglais de surcroît: le Musée d'art contemporain présente *Sympathy for the Devil: Art et rock and roll depuis 1967* et le Musée des beaux-arts *Warhol Live: La musique et la danse dans l'œuvre d'Andy Warhol*. La coïncidence est éloquente.

Cet intérêt pour le cinéma a aussi sans doute des raisons historiques. Il est évidemment intimement lié au développement technologique. Comme la première vague de méditations artistiques sur le cinéma a coïncidé avec le développement de la vidéo domestique (caméra, magnéscope et moniteur) et de la diffusion vidéo des films, le cinéma d'exposition est doute lié à la généralisation de la vidéo numérique (caméras mini-DV, lecteurs DVD, écrans et projecteurs LCD) et de la diffusion du cinéma sur DVD et sur internet. L'élargissement de la bande passante sur le Web, l'arrivée de la haute définition (HD) domestique et du format BlueRay vont peut-être, un temps au moins, faire perdurer ces pratiques. Ces technologies numériques encouragent l'archivage des images, leur circulation et leur manipulation infinies. En ce sens, comme la bibliothèque et le musée étaient la condition de l'art moderne, des romans de Flaubert et des peintures de Manet, la banque de données est sans doute la condition du cinéma d'exposition – et d'une nouvelle forme de cinéphilie.

La rencontre peut paraître anachronique. Les technologies numériques sont ici le moyen de renouer un moment avec une technologie analogique. Mais paradoxalement, ces technologies numériques manifestent, peut-être mieux que le cinéma lui-même, la matérialité du cinéma, son substrat argentique et son origine indicielle. Le cinéma acquiert ici, plus qu'ailleurs, une étrange présence, une présence mêlée d'absence, une véritable aura. Par un singulier retournement (dialectique) de l'histoire, le cinéma, qui, en tant que nouvelle technologie, avait contribué à dévaluer la qualité immatérielle de l'art se trouve ici à la ressusciter en devenant lui-même une technologie archaïque. C'est précisément au moment où la révolution numérique se généralise, en imposant de nouvelles images, de nouveaux modes de production, de diffusion et de réception, de nouvelles formes culturelles aussi, que le cinéma devient un art historique, une technologie morte, et qu'il acquiert un tel pouvoir de fascination. Il n'est donc pas étonnant qu'il trouve maintenant refuge au musée. L'aura des images techniques n'est nulle part plus sensible que dans les lieux traditionnellement associés à ce type de présence réelle, tel le musée, qui accueille des images-reliques participant, métonymiquement, d'un monde lointain et révolu. Inversement, c'est peut-être précisément pour cela,

depuis cette condition historique, depuis ce lieu, que le cinéma peut dire sur des images numériques quelque chose que les images numériques ont du mal à dire d'elles-mêmes.

Cela dit, on peut pronostiquer, sans grand risque de se tromper, que l'art contemporain, comme le cinéma d'ailleurs, va maintenant porter son attention sur un nouveau modèle d'image, à la fois interactif et immersif, narratif et ludique, qui est sur le point de devenir à son tour hégémonique : le jeu vidéo.

1. Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres/New York, (1983) 1991. Voir aussi Eric Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780*, Cambridge, 1990.

2. Sur cette question, voir notamment François Albera, « Études cinématographiques et histoire de l'art », dans *Perspective*, 2006-3, p. 433-460.

3. *L'Effet cinéma*, Réal Lussier éd., (cat. expo., Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1995-1996), Montréal, 1995. Cette question a, depuis, fait couler beaucoup d'encre. Voir notamment, en amont et en aval, Jaap Guldmond éd., *Cinéma cinéma: Contemporary Art and the Cinematic Experience*, (cat. expo., Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 1999), Eindhoven/Rotterdam, 1999, et *Le mouvement des images*, Philippe-Alain Michaud éd., (cat. expo., Paris, Centre Georges-Pompidou, 2006), Paris, 2006. Voir aussi, bien sûr, les travaux de Jean-Christophe Royoux (« Cinéma d'exposition. L'espace de la durée », dans « Le cinéma après les films », *Art Press*, novembre 2000, 262, p. 36-41 ; *L'exposition du spectateur. Enquête sur les nouvelles modalités du récit dans les arts visuels*, Paris/Dijon, 2001) et ceux de Philippe Dubois (*La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Bruxelles, 2006).

4. Le parcours de François Girard, qui a commencé dans le champ de l'art vidéo et du film d'art pour se poursuivre dans le champ de l'industrie cinématographique, avec *Le violon rouge* (1998) et *Soie* (2007), est atypique.

5. *Hitchcock et l'art: coïncidences fatales*, Guy Cogeval, Dominique Païni éd., (cat. expo., Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2000-2001), Milan, 2000. Il faut noter que d'autres musées avait déjà porté un regard sur Hitchcock, au moins dans ses rapports avec l'art contemporain. Voir *Spellbound: Art and Film*, Ian Christie, Philip Dodd éd., (cat. expo., Londres, Hayward Gallery/British Film Institute, 1996), Londres, 1996 ; *Notorious: Alfred Hitchcock and Contemporary Art*, Kerry Brougher, Michael Tarantino éd., (cat. expo, Oxford, Museum of Modern Art, 1999), Oxford, 1999.

6. *Explorations narratives/Replaying Narrative*, Marie Fraser éd., (cat. expo., Montréal, Le mois de la photo à Montréal, 2007), Québec, 2007.

Olivier Asselin, Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, Université de Montréal
o.asselin@umontreal.ca