



ARCHIMAGES 2010

DE LA CRÉATION À L'EXPOSITION : LES IMPERMANENCES DE L'ŒUVRE AUDIOVISUELLE

17 novembre 2010

Petit Auditorium
Bibliothèque nationale de France

18-19 novembre 2010

Auditorium Colbert
Institut national du patrimoine

ACTES DU COLLOQUE



Colloque organisé avec le soutien
de la Direction générale des patrimoines,
Ministère de la culture et de la communication



inp Institut national
du patrimoine

BnF Collectif 24/25

AVANT-PROPOS

Le présent document est la transcription des interventions effectuées à l'occasion du colloque *Archimages10, qui s'est tenu à Paris les 17, 18, 19 novembre 2010.*

Suivi éditorial :

Marc Vernet – Conseiller pour le patrimoine cinématographique, Inp.

Lorraine Pereira – Chargée de mission pour le patrimoine cinématographique, Inp.

Transcription :

Téléscribe

RESUME

On a connu jadis le cinéma permanent, où l'on pouvait à toute heure entrer voir un long métrage de fiction à vedettes. Aujourd'hui, les débats autour du numérique ont remis en avant la permanence de l'enregistrement sur pellicule analogique, par opposition à l'inconnu du devenir des oeuvres sur support numérique. Mais la création, si attentive aux matières et aux dispositifs, a suivi, pour à la fois en bénéficier et en jouer, tous les méandres des évolutions technologiques du cinéma et de l'audiovisuel, ce qui pose aujourd'hui de nombreuses questions de conservation et de présentation.

A l'heure du franchissement des frontières entre cinéma et vidéo, de la mutation des salles de cinéma, Archimages10 se propose de faire le point sur le statut, la place et le rôle de l'oeuvre audiovisuelle, en particulier au sein des institutions patrimoniales. On abordera les différents moments (et les multiples difficultés) des politiques à mettre en oeuvre, dans les musées comme dans les cinémathèques : production, acquisition, conservation, migration et duplication, exposition, avec des interventions d'experts, de créateurs et de conservateurs.

Friedrich Kittler ouvrira les travaux où alterneront pendant trois jours interventions et tables rondes.

Coordination générale :

Inp, en association avec le Collectif 24/25, la BnF et le CNAP.

Comité de pilotage :

Président : Bruno Racine (BnF)
Délégué général : Marc Vernet (Inp, Paris 7)

Direction scientifique :

Pascale Cassagnau (CNAP)

Isabelle Giannattasio (BnF)

et Marc Vernet (Inp, Paris 7)

Avec la collaboration du Collectif 24/25

Lieux :

17 novembre 2010 : Petit auditorium (Bibliothèque nationale de France, site François Mitterrand – 75013)

18/19 novembre 2010 : Auditorium Colbert (Galerie Colbert, 2 rue Vivienne – 75002)

Informations complémentaires :

Lorraine Pereira (Inp) – loraine.pereira@inp.fr

TABLE DES MATIERES

DISCOURS DE BIENVENUE , Isabelle Giannattasio, Eric Gross, Richard Lagrange	4
OUVERTURE , Friedrich Kittler.....	6
HISTOIRE, ENJEUX ET TERRITOIRES	10
<i>L'œuvre audiovisuelle et ses enjeux patrimoniaux,</i> Antonie Bergmeier, François Michaud	111
<i>Avant-garde et classicisme,</i> Jacques Aumont	18
<i>Historique du terme « audiovisuel »,</i> Gilles Delavaud	25
<i>Les territoires de l'œuvre audiovisuelle,</i> Anne-Marie Duguet, Pascale Cassagnau	29
ETAPES DE TRAITEMENT ET DISPOSITIFS	34
<i>Collecter / Collectionner / Signaler / Exposer,</i> Samuel Bianchini, Pip Chodorov, Nicola Mazzanti, Laurent Bismuth, Barbara Hess	35
<i>Présentation du portail 24/25,</i> Antonie Bergmeier, Emmanuel Lefrant	44
<i>Des dispositifs,</i> Eva Gonzalez Sancho, Bruno Elisabeth, Olivier Michelin.....	47
STUDIO, MUSÉE, EXPOSITION	55
<i>Politiques publiques et privées de production,</i> Pascale Cassagnau, Antonie Bergmeier, Corinne Castel, Yann Beauvais	56
<i>Cinémathèque et musée : l'exemple de Lyon,</i> Thierry Raspail	67
<i>Qu'est-ce qu'un film, hors du cinéma ?</i> Marc Vernet.....	73
ACQUÉRIR, VALORISER, EMPLOYER	78
<i>Les politiques muséales,</i> Marja Sakari, François Quintin, Philippe-Alain Michaud.....	79
<i>Valeur et marché de l'art : le no man's land et la territorialisation de la valeur,</i> François Michaud, Pip Chodorov.....	86
<i>Copyright, emploi et repentir,</i> Judith Ickowicz, François Michaud.....	91
COLLECTIONNER, CONSERVER	101
<i>La conservation,</i> Matthieu Dubail, Fleur Chevalier, Gilbert Dutertre, Alain Carou	102
<i>Politiques d'acquisition d'un collectionneur,</i> Philippe Cohen, Ami Barak, Benjamin Weil	111
PROGRAMMER, PRODUIRE	119
<i>Politiques de programmation,</i> Emilio Alvarez, Antoine Thirion, Bernard Blistène	120
CONCLUSION , Marc Vernet, Isabelle Giannattasio, Pascale Cassagnau.....	131

DISCOURS DE BIENVENUE

Isabelle Giannattasio,

Directrice du Département audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France.

Bonjour et bienvenue à ces journées Archimages. Je voudrais souhaiter la bienvenue, au nom de Bruno Racine, président de la Bibliothèque nationale de France, à cet Archimages 10, neuvième édition de ces rencontres. Cette longévité prouve l'utilité de ces rencontres professionnelles du cinéma et de l'audiovisuel. Ce sont des rencontres de l'ensemble de la chaîne des professionnels, de la création à la conservation, de la production à l'usage, scientifique ou documentaire. Depuis la toute première édition, le fil rouge a été le numérique, qui a conditionné les différents thèmes qui ont été abordés : les métiers, la conduite du changement, les droits, la recherche, les modes d'accès, l'entreprise patrimoniale. Cette année le numérique est au cœur même des rencontres, puisqu'il s'agit de l'œuvre, l'œuvre créée et l'œuvre exposée, l'œuvre collectée et l'œuvre conservée. Créateurs, historiens et conservateurs vont définir cette œuvre, en tracer l'histoire et le territoire, exposer dispositifs et collections, évoquer les conditions de sa production et celles de sa conservation. Ce sont des enjeux vitaux pour une matière d'une grande richesse, et je souhaite le plein succès à ces rencontres.

Éric Gross,

Directeur de l'Institut national du patrimoine.

Je vous remercie de vous être rendus à ce rendez-vous annuel que nous vous proposons avec Archimages, et je remercie les autres partenaires de cette manifestation : la Bibliothèque nationale de France, le Centre national des arts plastiques et le Collectif 24/25. Je voudrais dire l'importance qu'à Archimages pour l'Inp, car cette manifestation permet de marquer son intérêt pour tout ce qui a trait, de manière transversale, à la valorisation, à la production, à la conservation et à la diffusion des documents et des œuvres audiovisuelles et cinématographiques. C'est un enjeu très important pour les conservateurs et les restaurateurs du patrimoine, qui a tendance à se compliquer et à changer de nature avec la question du numérique, les changements de support, les questions de transferts de support et les nouvelles possibilités induites par le numérique. C'est un enjeu commun à toutes les spécialités de la conservation et de la restauration du patrimoine, qu'il s'agisse d'archives, de musées, de patrimoine scientifique, technique et naturel. Nous n'avons pas, dans le corps des conservateurs du patrimoine, dans le cadre d'emploi territorial, de spécialité Audiovisuel et cinéma, alors que c'est sans doute le patrimoine qui croît le plus rapidement et qui va occuper de plus en plus d'espace dans nos travaux, nos serveurs numériques et nos espaces de conservation. En faut-il une ? Une manifestation comme Archimages permet d'en discuter, et permet sans doute de répondre par la négative. Le patrimoine audiovisuel et cinématographique est en effet absolument partout : musées, création contemporaine, réserves du CNAP, archives, bibliothèques...

Nous sommes à la fois confrontés au fait que les professionnels de la conservation, de la programmation et de l'exposition, doivent savoir appréhender ce patrimoine, considérer sa valeur artistique, le mettre en valeur dans des expositions, et au fait que tous doivent en savoir quelque chose, le territoire de l'œuvre audiovisuelle et cinématographique étant littéralement partout. Ce sont ces questions-là que vous allez traiter et approfondir pendant trois jours, ici à la Bibliothèque nationale de France ainsi qu'à l'Auditorium de l'Institut national du patrimoine, et vous nous aiderez à répondre à certaines questions qui se posent à nous, en termes de formation et de préparation des professionnels, et je voudrais pour cela vous remercier très vivement, et vous souhaiter d'excellents travaux.

Richard Lagrange,

Directeur du Centre national des arts plastiques.

Après cette intervention très intellectuelle, je vais être un peu plus institutionnel. C'est la première fois que le CNAP s'associe à cette manifestation et à cette réflexion. Le CNAP gère une collection de 90 000 œuvres, avec certes une part minoritaire en nombre d'œuvres d'images et de vidéos, mais qui est en croissance exponentielle, sans parler des œuvres photographiques. Les interrogations autour des évolutions techniques s'accroissent considérablement, et nous-mêmes étant à la fois gestionnaires d'une collection, mais aussi un établissement de soutien à la création et à la production, il est évident que nous nous posons énormément de questions. Nous sommes en quelque sorte en « début de chaîne », avec nos dispositifs de soutien à la création, y compris dans le domaine audiovisuel, nous sommes aussi chargés de diffuser et de montrer notre collection, et bien entendu de la conserver et de la restaurer. Nous finançons aussi des actions de recherche dans le domaine de la conservation. C'est pour nous un enjeu très important et nous avons tout autant à apprendre qu'à apporter. Nous espérons que cette rencontre sera le début d'une collaboration entre des institutions qui partagent un certain nombre d'objectifs communs, notamment dans la résolution de questions de principe qui se posent à tout établissement gérant des collections. Je souhaite à tous les participants un excellent colloque.

Son et lumière

Friedrich Kittler,
Théoricien des médias.

Mesdames et messieurs, pardonnez-moi ma langue étrangère quelque peu rouillée. Le son et la lumière, le tonnerre et l'éclair... Vous ne croyez plus aux dieux, mais qu'est-ce que ça veut dire ? Dans ma jeunesse, nous avons engagé presque tous nos étés, toutes nos voitures, pour découvrir la France, ma bien-aimée et moi. Nous avons traversé la Gironde depuis Montalivet jusqu'aux sources de la Dordogne. Avec ma machine à écrire, j'ai fait une traduction de Foucault en allemand, mais aucune maison d'édition ne voulait alors la publier. Le jeune Foucault, sauvage comme il était, nous a été présenté comme l'ennemi de classe des Adorno, Benjamin et autres philosophes alors à la mode. Pourtant, dans cette même jeunesse, dans cette France profonde, il y avait des châteaux plutôt plaisants et déchus. Le seul attrait touristique commençait le soir, lorsqu'une spécialité française, le « son et lumière », baignait les murs antiques dans un spectacle aussi sonore que visuel. Les fêtes, les musiques, les batailles, se déroulaient une dernière fois devant nos sens. Et parce qu'en Allemagne, il n'y avait rien de pareil, j'aurais voulu vous remercier de votre invitation par le titre de mon intervention et mon enchantement passé. Contrairement à moi, archéologue, le tourisme actuel se passe de l'histoire, mais les châteaux ruraux subsistent dans l'Europe entière.

« Son et lumière », ça se dit encore très souvent, et peut-être trop. À l'exception de Heidegger, personne ne songe encore au fait, quand même historique, qu'à l'origine de notre tradition immémoriale – je veux dire, chez Homère - cette distinction entre les choses vues et entendues paraît n'avoir pas toujours existé. Certes, dans *l'Illiade*, cette chanson des morts brutales, il y a seulement d'une part le fracas des armes, et d'autre part, le regard clair et impassible des dieux. Mais dans *l'Odyssée*, qui chante la beauté des immortels et la musique des sirènes, la distinction dont je voudrais excuser l'histoire, n'est pas si claire. Dans la plupart des cas, le mot « Morphée », cela va sans dire, signifie le beau, tel que nos yeux et langue l'ont très longtemps reconnu. Mais dans une scène assez merveilleuse, située sur une île enchantée, Homère prête à la voix du héros poète qu'est Ulysse, une Morphée belle, c'est-à-dire acoustique. Lui, le héros, leur paraît beau, en tant qu'il parle. La Morphée, son et lumière à la fois, pas encore distingués. Cela peut être une des raisons pour laquelle Pierre Chantraine, le grand linguiste français, s'est refusé à proposer une racine indo-européenne du mot « Morphée », mais qu'il a fortement souligné, dans son lexique étymologique, la proximité entre les mots « Phainô » (je prie) et « Phêmi » (je parle). D'où l'on pourrait conclure que Heidegger n'était pas toujours dans le faux.

Si vous me concédez cette référence homérique, cette beauté sonore, un problème téméraire est alors soulevé : d'où viennent nos cinq sens ? Il faut quand même que le vent se lève, tenter de vivre. Pourquoi donc cinq ? Pourquoi trois sens si proches de notre chair, pour susciter des médias de plus en plus techniques, et pourquoi deux autres sens plus lointains, qui enflamment des châteaux sans toutefois les détruire, le son et la lumière ? Vous me répondrez peut-être que John Locke ou Denis Diderot ont déjà répondu à toutes ces questions, mais non. Le côté technique des sens, que j'ai appelé « les médias », dont ils sont pourtant les prédécesseurs, leur a échappé. C'est aussi que je ne crois pas à la réponse couramment apportée. J'ai des doutes quant à une évolution continue du cerveau humain, préhistorique et physiologique à la fois, qui serait en cours depuis deux millions d'années, pour se terminer avec nous, *l'Homo Sapiens*. Le langage, dans ce cas, serait une chose super-millénaire, entre autres. Pour soutenir mon soupçon, il y a depuis cinq ou six ans des indices archéologiques. Près des sources du Danube, en Haute Allemagne, on a récemment réalisé de nouvelles fouilles sur des sites préhistoriques. Premièrement, un petit mammoth de quelques centimètres de hauteur, mais parfait, ce serait, si j'ose dire, la lumière ;

deuxièmement, une flûte en os de cygne et dont les cinq trous constituaient, si j'ose dire, la première musique articulée en intervalles, c'est-à-dire le son. De ces deux trouvailles, et seulement de là, on a pu tirer une première conclusion sur la langue articulée, ce jeu subtil entre voyelles et consonnes, sons et intervalles. Mais la Morphée d'Ulysse, la beauté de son dire, de son parler, restait toujours un effet. Ce n'est que dans l'hellénisme gréco-latin que la Morphée, cette merveille aussi audiovisuelle que pythagoricienne, a perdu son rapport au son. Comme le mot latin de « forma », relié très probablement à Morphée, elle s'applique exclusivement aux données visuelles, à cette présence aristotélicienne qui, dès lors, a dominé la métaphysique en tant que telle. C'est aussi pourquoi les rayons et les sons prennent des voies différentes en passant des choses mêmes à nos sens. Selon Aristote, nous écoutons des sons parce que le médium de l'air les transporte d'abord au tympan puis à l'oreille intérieure. Le cas de la vue s'avère plus compliqué. Pendant un premier temps, l'air joue un rôle comparable en transportant les rayons à la « cornée », à la nymphe, ou encore à la muse, cette part de l'œil que nous autres, modernes, appelons l'iris. À partir de là, cependant, un autre élément entre en jeu, c'est l'eau du globe, qui va projeter l'image finale des choses sur notre rétine.

Dans cette esquisse, vous avez sûrement remarqué la différence profonde entre ontologie et esthétique. L'ontologie traite exclusivement du présent, du proche et de sa forme, l'esthétique traite du lointain, qui se présente pourtant à nos sens. Autrement dit, mais toujours avec Aristote, les éléments grecs sont des moyens, l'eau, l'air, la terre, sont entre les choses et notre perception. Et cet « entre », *metaxu* en grec, peut accepter l'article défini, pour devenir « le moyen », et c'est là la première instance du mot « média » dans l'histoire de l'Occident. Vous avez remarqué que ces médias sont nécessairement et naturellement des éléments *naturels*, il n'y a pas de prémédias techniques dans la terminologie grecque. Et c'est là que réside toute la différence entre Anciens et Modernes, pour parler le langage du *xvi*^e siècle français. Grâce à notre algèbre et nos expérimentations, grâce à François Viète, René Descartes, Leibniz et d'autres, nous sommes à même de concevoir des médias techniques. Sous ces conditions nouvelles, qui sont celles de la science, son et lumière changent de statut. Leurs effets deviennent modifiables, et avec eux nos perceptions. Chacun connaît le prisme, qui supporte toute l'optique d'Isaac Newton, ce chrétien insupportablement borné. Qui, au contraire, connaît encore le nom de Joseph Sauveur, qui nous a légué, après des expérimentations subtiles et pénibles, en 1701, la notion même d'acoustique, différenciée de la notion grecque de musique ? C'est pourtant le parallélisme qui compte ici, l'accord profond entre la *Royal Society* et l'Académie Royale parisienne. Avec une tristesse peut-être inspirée par Jacques Lacan, je suis tenté de dire qu'à cette époque, son et lumière ont disparu. Depuis Newton et Sauveur, il ne nous reste que deux sciences jumelles, l'optique et l'acoustique.

Tous les médias techniques, à partir de la chambre obscure primitive, jusqu'aux ordinateurs musicaux les plus avancés, sont la face visible au consommateur, tandis que les algorithmes restent leur face cachée :

*« And if the cloud bursts thunder in your ear
You shout and no one seems to hear.
And if the band you're in starts playing different tunes
I'll see you on the dark side of the moon. »*

Que s'est-il passé quand ces vers anglais me sont venus à l'esprit ? Je pensais à vous, je rêvais de Paris, et je m'efforçais d'écrire en français passable, et pourtant ces vers ont surgi comme les voix de la muse. Ils sonnent, grâce à Pink Floyd, irrésistiblement dans mes oreilles. Pourquoi ? Comment ? Que Valéry Giscard D'estain me pardonne, l'Occident n'est ni chrétien ni juif. Au cœur de notre culture palpète la science grecque. Mais elle en est la face sensible, lumineuse et sonore. Cachés sous son éclat, les algorithmes algébriques constituent la vraie singularité de l'Europe moderne. C'est grâce au *calculus* que Daniel Bernoulli a pu montrer que tout son musical est une certaine superposition de ces harmoniques que Sauveur venait de découvrir. C'est de la même manière que Thomas Young, dans sa polémique furieuse contre Newton, a prouvé la nature ondulatoire des couleurs et de la lumière. Et enfin, le baron Joseph Fourier, encore plus abstraitement, a développé une théorie mathématique qui transforme un élément temporel quelconque en son équivalent fréquentiel. C'est seulement sur cette base précise que Georg Simon Ohm et Hermann Von Helmholtz ont pu révolutionner les sciences de l'optique et de l'acoustique dans leurs aspects complémentaires, l'aspect physique et l'aspect physiologique.

Curieusement, le grand savant qu'était Von Helmholtz n'a jamais songé à réaliser ses créations par la construction d'une machine finalement assez simple, le gramophone, ou phonographe. Cette invention millénaire reste réservée à un autodidacte américain, Thomas Edison, dont un grand poète français, le comte Villiers De L'Isle-Adam, a chanté aussitôt la gloire. Lorsque Von Helmholtz, à la fin de sa vie à Chicago, et au comble de sa gloire américaine, serrait la main d'un bricoleur comme Edison, je lui suppose un remords subtil. La singularité tragique de l'Europe, me semble-t-il, c'est d'avoir suivi la tradition de sa pensée, tandis que le Nouveau Monde, sans aucun égard au dépôt légal ou au brevet d'invention, s'est attaqué à l'invention de l'invention. Eh bien, si tous les sons sont ondulatoires, une aiguille simple peut les inscrire dans quelque matière changeable. Mais il faut présenter ce « truc » devant une presse enthousiaste, en déclarant, comme Edison, « *speech has become, as it were, immortal* ». Charles Cros, pauvre écrivain parisien, avait conçu, au même moment, exactement la même chose, mais dans un manuscrit longtemps disparu dans quelque bureau français. Les muses immortelles, ne l'oubliez jamais, dédaignent le papier.

Si les Pink Floyd, il y a maintenant quarante ans, n'avaient pas ravi la jeune France, n'avaient pas enregistré leurs œuvres en vinyle, si nous deux ne les avons pas écoutés jouer à Colmar sous une lune d'été, eh bien, je n'aurais presque rien à dire. Le patrimoine dont vous avez la garde n'est peut-être que l'intégral du terroir, une vibration qui dure : le paradoxe même, cette nuit à Colmar. Je laisse cette question subtile à votre réflexion. Ce qui m'importe, c'est que la métaphysique aristotélicienne a été plus que jamais présente dans la théorie et les expérimentations de Von Helmholtz, pour dégager, grâce à Fourier et Ohm, les lois mathématico-psycho-physiques qui règnent toujours sur nos oreilles et nos yeux. Les deux grandes monographies que Von Helmholtz a publiées sont strictement séparées : l'une traite de la lumière et des yeux, l'autre, plus intime, des sons, de la musique et des oreilles. Feu le baron Fourier eut été enchanté. Mais malheureusement les sens des femmes et des hommes tels qu'ils passent par la rue ne sont jamais si strictement différenciés. Songez à la rue retentissante de ses éclairs qui éblouit *les Fleurs de Mal*. Un demi-siècle a été nécessaire pour intégrer sons et couleurs dans une même technologie, songez aux films sonores et à la télévision, ces merveilles assez difficiles. Songez à Valéry, qui nous a fièrement promis une « quotidienneté électronique ». Après coup, on pourrait résumer ce développement en disant qu'il s'agissait précisément de la séparation méthodique et douloureuse des sens, opérée au XIX^e siècle, qui a rendu possible leur réintégration technique au cours du XX^e siècle. De Von Helmholtz à la Metro Goldwyn Mayer, il n'y a qu'un pas. J'ai souvent regretté que Foucault n'ait jamais passé ce seuil technologique qui coïncide pourtant avec la fin de presque toutes ses grandes études historiques. Il est devenu trivial de dire que deux inventions d'Edison, le phonographe et le kinétoscope, ont changé le cours des mots et des choses, et pourtant il faut le dire.

Mais il y a davantage. Avec l'invention de l'ordinateur, toute la scène des médias s'est changée une fois de plus, et de façon dramatique. Depuis cinquante ans, c'est-à-dire depuis Turing, Von Neuman et Shannon, nous vivons dans une culture qui ne connaît plus aucune différence entre son et lumière. Tout ce qui est procédé est enregistré dans les registres et les mémoires d'ordinateur, qui n'existent que sous la forme d'octets. Comme dans la culture grecque, dont l'alphabet vocal, n'en déplaise à Jacques Derrida, figurait à la fois pour les sons du langage, pour les chiffres du monde naturel et pour les intervalles de la musique, la « digitalisation » a unifié, ou plutôt, a aplati, la totalité de nos codes. C'est évident, capital, presque incontournable, et difficile à penser. Il ne suffit pas de le différencier des *mass media* traditionnels, ou de le célébrer comme une mise en réseau globale qui relierait les consommateurs entre eux. C'est bien plutôt le statut du savoir même qui a changé. Tout ce qui est connu, construit et enregistré, un livre, une voiture, un film, une musique, existe en trois formes simultanées : en *hardware*, en *software*, et parfois en *webware*, c'est-à-dire entre nous.

Grâce au programme *opensource* qui m'a permis d'écrire ce discours, je dispose de quelques milliers de lettres grecques, russes, arabes, hébreux, etc. Tout se passe comme si une récursion gigantesque avait ressuscité toutes les cultures et leurs codes, pour leur donner une forme qui n'est ni matérielle ni immatérielle. Cependant, la digitalisation comporte des risques, ou même des tentations, assez graves, qui pourraient menacer le sauvetage du patrimoine. Pour le dire simplement, on pourrait se passer des originaux. « Ceci tuera cela », comme Victor Hugo l'a dit, en parlant du déclin des cathédrales, creusé par l'invention séculaire de l'imprimerie. Et pourtant, Notre-Dame de Paris existe encore. Aujourd'hui, on nous prédit sans cesse la fin du livre imprimé et son remplacement par les pages électroniques. Moi, je n'en crois

rien. Grâce à Derrida, j'ai appris que François 1^{er} a organisé le Dépôt Royal, qui devint ensuite le Dépôt légal après la Révolution. Dans les années 1920 ou 1930, le Dépôt légal français a été étendu à l'audiovisuel.

En vérité, ce qu'on désigne « binaire » ou « digital » n'est jamais qu'une couche physico-chimique, une pure surface dont nos sciences ont conscience actuelle. Personne, il y a un siècle, n'aurait pu prévoir la découverte des rayons X, qui a été pourtant si décisive pour l'analyse des tableaux anciens. C'est exactement de la même manière que des propriétés encore inconnues peuvent dormir dans le patrimoine qui nous a été légué. La face cachée de la Lune tourne dans un avenir toujours imprévisible. Plût aux dieux qu'Heinrich Schliemann, malgré son héroïsme admirable, n'eut jamais fouillé si tôt les forteresses de Troie et de Mycènes. De nos jours, nous aurions découvert bien plus de choses, par exemple, les lettres d'un langage inconnu.

Pour finir, permettez-moi une confession plutôt païenne. Ce que je viens d'esquisser devant vous n'était qu'un raccourci rapide, trop rapide, dans le champ d'une recherche qui reste à ouvrir. Malgré tout ce que MacLuhhan au Canada ou Virilio en France ont déjà accompli, l'histoire globale des médias techniques reste à faire. Si les conjectures à l'étude desquelles j'ai dédié une bonne part de ma vie ont quelque raison, cette histoire universelle serait coextensive de l'être humain, qui, vous le savez, va tous les matins à la recherche du bonheur. Mais une fois de plus, il faut prendre garde. Lorsque Heidegger, en 1964, ici à Paris, a laissé proclamer un discours sur la fin de la philosophie et la tâche de la pensée, son diagnostic du présent était aussi simple qu'élégant. La métaphysique aristotélicienne aurait détruit l'unité présocratique entre l'être et la pensée, mais l'ordinateur, en « machinisant » la logique, aurait détrôné, précisément, cette philosophie et cette logique. La tâche de la pensée serait alors de refaire, de remonter, de retracer toujours le fil d'Ariane qui nous a mené des chants d'Homère jusqu'aux ordinateurs actuels et prochains. En d'autres mots, caché sous les médias techniques, bien que les provoquant, dans tous les sens du mot, il y a autre chose, un patois, un murmure du terroir, qui échappe à son algorithmisation finale. « *La langue est miennne* », comme disait Lacan, ou plutôt, pour conclure avec Heidegger, « *la maison de l'être* ». Qu'est-ce que la poésie ? La première née des médias techniques. Elle ne cherche pas l'éternité chrétienne, mais toujours Homère. Elle veut perpétuer son chant et toutes ses sources. Songez à la Sicile dans le temps, aux midis passés sur le volcan, pensez à la faune et à la tâche du poète. Ses nymphes, je les veux perpétuer.

Intervenante dans la salle

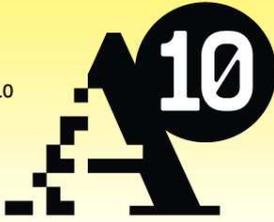
Pouvez-vous revenir sur la manière dont les mots et les choses auraient changé si Foucault avait entrepris de poser la question du son et lumière ?

Friedrich Kittler

Question trop intéressante pour me permettre une réponse facile... Dans le dernier chapitre de son livre *Les Mots et les Choses*, il parle de la formalisation dans les mathématiques, la linguistique, etc. De ce point de vue, il aurait pu aussi inclure, d'une certaine manière, l'invention de l'ordinateur. Peut-être que pour lui, le disque et le film étaient des choses trop triviales, malgré sa fascination pour la musique moderne. Pour ma part, et sans oser me comparer à Foucault, ce qui m'intéresse est moins la mécanique du phonographe que les mathématiques plus ou moins compliquées qui sont cachées derrière les *mass-media* de la modernité classique.

17 novembre 2010
Bibliothèque nationale de France
Petit Auditorium

18-19 novembre 2010
Institut national du patrimoine
Auditorium Colbert



ARCHIMAGES 2010

DE LA CRÉATION À L'EXPOSITION : LES IMPERMANENCES DE L'ŒUVRE AUDIOVISUELLE



Institut national
du patrimoine



Collectif 24/25



Collège organisé avec le soutien
de la Direction générale des patrimoines,
Ministère de la culture et de la communication

HISTOIRE, ENJEUX ET TERRITOIRES

Modérateur :

Isabelle Giannattasio,

Directrice du Département audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France.

L'œuvre audiovisuelle et ses enjeux patrimoniaux

Antonie Bergmeier,

Chargée des productions audiovisuelles, MAC/VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne.

François Michaud,

Conservateur, Musée d'Art moderne de la ville de Paris.

François Michaud

Il n'est pas facile de prendre la suite de Friedrich Kittler, mais peut-être pourrais-je dire que cette « chose vue ou entendue », quand nous regardons et écoutons un film, appelle une question immédiate : est-ce que dans cent ans, ou dans dix ans seulement, nous la verrons encore ? Et cette question est tout aussi vraie pour une vidéo de Bruce Nauman que pour un film de Jean-Luc Godard, ou pour une œuvre récemment réalisée à l'aide des logiciels qui sont à notre disposition aujourd'hui, ici et maintenant. C'est vrai aussi bien pour une institution comme la Bibliothèque nationale de France que pour un organisme de type associatif comme le Collectif Jeune Cinéma ou Light Cone, qui sont des structures fondées sur le mode du collectif d'auteurs. Quelle que soit la taille de l'organisme, la question est identique. C'est d'ailleurs cette communauté de questions qui nous a conduits, il y a de cela presque quatre ans, à nous réunir de plus en plus entre professionnels appartenant à des structures de natures et de tailles différentes. Telle est l'origine de ce groupe de travail que nous avons nommé « 24/25 », en raison de l'évidente analogie avec la vitesse de défilement des images du film et de la vidéo en Europe.

Antonie Bergmeier

Pour reprendre le fil au tout début, il faut commencer avec la naissance du cinéma, à l'extrême fin du XIX^e siècle. L'ambition taxinomique dont ce siècle a été porteur, a trouvé dans le musée l'une de ses formes d'expression les plus accomplies : l'approfondissement des notions d'inventaire, la volonté de rassembler, de classer, d'étudier. Présenter dans un même lieu les œuvres d'art et, au-delà, l'ensemble des témoignages d'une activité humaine, qui en sont les corollaires. Le cinéma devient très vite l'auxiliaire de ces démarches ethnographiques dont les transformations, produites par l'industrialisation et l'expansion coloniale, font saisir l'urgence, en même temps que ces dernières offrent des possibilités nouvelles de diffusion des connaissances. Les expériences pionnières des opérateurs d'Edison, de Lumière et, une décennie plus tard, d'Albert Kahn, en sont les exemples les plus éminents. Le film occupe d'emblée une position documentaire concurrentement à ses possibilités fictionnelles et de spectacle, permettant l'enregistrement immédiat de situations humaines en train de changer ou de disparaître. Et cela à partir de 1893, avant même que le cinématographe ne soit en place, quand les opérateurs d'Edison se mettent à inventorier les gestes de la vie quotidienne dans ce premier studio d'enregistrement que fut la *Black Maria*.

Il est à noter que dès le début, ces films, qui devaient nourrir un dispositif baptisé le *kinétoscope*, et qui était encore un dispositif de visionnage individuel, étaient déposés à la *Library of Congress*, une institution existant depuis 1800, mais sans que celle-ci soit équipée à l'époque de manière à garantir une sauvegarde de ces supports audiovisuels. Très vite, dès que le progrès technique et des équipements plus légers l'ont permis, les opérateurs quittèrent le studio et se mirent à parcourir le monde, pour enregistrer les faits et coutumes des différentes cultures, et pour dresser, avec d'autres mots, « l'inventaire de la planète ». Un éminent exemple existe ici en France, avec les « Archives de la planète », mises en place par Albert Kahn, à partir de 1900. De 1909 à 1931, une quinzaine de photographes et cinéastes professionnels vont parcourir près de 50 pays, pour le compte et aux frais d'Albert Kahn. Il en résulte 72 000 autochromes et 180 000 mètres de films, un témoignage essentiel des premières années du XX^e siècle. Tout cela pour montrer comment s'est poursuivie d'un côté la recherche technique – notamment sur les couleurs et le son – et, de l'autre, la recherche d'une méthodologie pour rendre compte, à travers l'image en mouvement, des spécificités des différentes cultures. Voici donc des exemples pris dans les quatre coins du monde qui

montrent que dès son invention, le cinéma s'est reconnu une vocation à saisir le patrimoine immatériel de l'humanité, en même temps qu'il cherchait à diffuser ce savoir, car les déplacements des opérateurs ne servent pas uniquement à enregistrer, mais aussi à diffuser ces films dans les capitales du monde, et ceci sous forme de spectacle populaire. À ses débuts, la notion d'art, ou d'art du spectacle, n'était pas en contradiction avec une mission documentaire.

Le cinéma, parce qu'il est un médium reproductible par nature, et que tout film se présente d'abord comme une copie, constitue un vecteur de dissémination du savoir en même temps que l'un des symptômes de cette reproductibilité technique dont Walter Benjamin a commenté la genèse et les répercussions esthétiques. Le progrès technique continu sur lequel reposait le socle idéologique de la modernité a pour conséquence paradoxale une obsolescence technologique accélérée, amenant à douter des moyens mêmes par lesquels on concevait jusqu'ici la permanence du savoir, laissant planer par là le risque d'une amnésie partielle sur notre histoire récente. Le schéma d'un progrès ascendant, édifié sur l'accumulation des progrès antérieurs, tend à se renverser en un autre motif, celui de la tour de Babel. Si le processus d'accumulation s'accompagne de l'effacement d'une partie de la mémoire, l'écrasement continu des données sape les fondements mêmes du système entier. La conscience de ce risque ne va pas sans ressusciter un autre mythe, celui de l'Arche de Noé, dont la réflexion actuelle sur le patrimoine immatériel porte la marque.

Cette reproduction de l'installation *Noah's Ark* de Nam June Paik nous a semblé particulièrement adéquate pour illustrer notre propos, il s'agit d'une œuvre de 1989, tout à fait emblématique.

Cent ans après l'invention cinématographique, nous nous demandons si la course effrénée de la documentation de notre planète, qui se prolonge aujourd'hui par ce vaste projet de la numérisation, en vue de la conservation d'une mémoire, mais aussi pour rendre accessible à un large public le patrimoine mondial, ne court pas parfois le risque de détourner notre regard des urgences, ou du moins de retarder des démarches absolument vitales, en matière de conservation des supports originels et des appareils de projection.

François Michaud

En fait, pour des œuvres dont la reproductibilité technique est une composante essentielle, sinon la principale, pendant longtemps, l'existence et la multiplication de copies a paru la réponse adéquate au problème de la conservation, de la permanence. Aujourd'hui, alors que nous observons une accélération des changements techniques mais aussi des modes de compréhension et d'interprétation de ces œuvres (passage de l'analogique au numérique, d'une logique de stricte transcription en continu dans le temps à une logique discontinue mais en même temps parfaitement normée parce que digitale), nous sommes confrontés à des questions qui sont neuves et qui, techniquement, concrètement, nous posent le problème de la conservation des objets physiques, des supports de ces œuvres. Lorsque nous voyons ces différents supports, lorsque nous considérons la pièce de Chris Marker, *Zapping Zone*, composée d'ordinateurs clairement déterminés dans le temps, ou lorsque nous considérons l'œuvre de Gary Hill *Disturbance (Among the Jars)*, faite de tubes cathodiques et datant de 1988 – donc là aussi située précisément dans le temps –, et dont le support matériel de diffusion est indissociable de la conception même de l'œuvre, eh bien, nous nous posons inévitablement le problème de leur préservation, et surtout de la capacité que nous aurons, dans un temps extrêmement court, de l'ordre de quelques années, à pouvoir la voir à nouveau.

En ce qui concerne le cinéma, la permanence a été relative – quant au *medium* – au cours de son existence. Sa conservation a pris appui sur les archives cinématographiques qui se forment dès les années 1930, et qui amènent, en 1938, à la constitution de la Fédération internationale des archives du film (FIAF). En revanche, la bande vidéo analogique, qui apparaît seulement dans la deuxième moitié du siècle, trouve un développement très important (en particulier pour les artistes des années 1960-1970), puisqu'elle permet de contrôler en continu l'action que l'on enregistre, au moment où on l'enregistre, tandis que le film suppose d'être préalablement *développé*. En revanche, le passage de l'un à l'autre implique un changement qu'il faut avoir en mémoire : tenir un film à la main, c'est voir des photogrammes, voir une bande vidéo, c'est ne rien voir du tout à part une bande noire ou marron. Il y a donc séparation entre l'objet qui porte l'image ou le son, et ce que nous avons au final devant les yeux, face au support physique. La bande vidéo a remplacé des formats de film qui avaient été inventés précisément pour un usage plus souple, tels les formats amateur

alternatifs successifs : 9,5 mm, 8 mm, 16 mm, Super 8 etc. à côté du format professionnel 35 mm ayant permis d'accompagner le développement des techniques médiatiques dans un usage amateur).

Si la conservation du film s'est développée à l'intérieur d'un circuit particulier, en général extérieur aux musées, c'est plutôt dans les musées d'art moderne que la création vidéo a pu d'abord se retrouver. De ce point de vue, la collection « Nouveaux médias » du Centre Pompidou a été absolument pionnière. Aujourd'hui, où nous sommes entrés pleinement dans le domaine du numérique, des formats qui avaient été stables pendant un long moment (comme les cassettes Digital Betacam Sony employées pour la conservation des masters) sont remplacés par des formats beaucoup plus nombreux, qui sont eux-mêmes en concurrence, selon un processus économique classique. L'économie tend à trouver un standard, qui se développe jusqu'à atteindre une position temporaire de monopole et qui, progressivement, est à nouveau remis en cause par un nouveau standard. Comment faisons-nous, dans ces conditions, pour agir et pour prendre des décisions qui seront, de toute manière, toujours précédées par des choix économiques qui nous dépassent – parce que ces derniers relèvent d'une dimension économique supérieure à la nôtre ?

Antonie Bergmeier

Le 16 mm est effectivement une des premières formes de démocratisation du support, qui a permis, par sa légèreté, d'inciter à de nouvelles formes documentaires. Comme il devint aussi le format de choix des premiers artistes à intégrer le film dans leurs pratiques. Le Super-8 a eu ensuite une fonction de large divulgation, permettant au grand public de se saisir de ces outils.

François Michaud

Nous avons assisté, dans cette période très récente, à la formation d'un groupe de recherche dédié aux œuvres audiovisuelles, aux « formes médiatiques » pour utiliser le terme utilisé au Canada, dans le domaine francophone, et ce n'est pas un hasard si le Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF) a pu également s'ouvrir à ce champ spécifique.

Antonie Bergmeier

Compte tenu de toutes ces réflexions autour du changement rapide de formats, présent dès le début de l'invention vidéographique, il est à remarquer que le travail réalisé au ZKM de Karlsruhe est tout à fait remarquable. Il est clair qu'un tel laboratoire de recherche et de conservation reste à mettre en place en France. Par contre, en cinéma, nous possédons des collections de films et d'appareils de projection, par exemple la Collection des appareils de la Cinémathèque française. Compte tenu de ces réflexions, il apparaît aussi que la formule de Malcolm MacLuhan, « *The medium is the message.* », ne semble plus pertinente, le médium n'ayant plus vocation qu'à être un véhicule temporaire de l'information. La technologie numérique tend en fait à rendre la question du support physique relativement insignifiante dans la mesure où le contenu, l'œuvre, devient une pure suite de données, conditionnées au système ayant servi à leur enregistrement, et assurant leur diffusion. L'identité du film, terme pris ici dans son acception commune, est ramenée à l'organisation séquentielle, reléguant au second plan la nature du médium. Les données codées peuvent être conservées sur des supports très divers, en fonction des moyens d'enregistrement et de restitution disponibles à un moment donné, que ceux-ci prennent la forme de bandes ou de disques, et pour lesquels les seuls critères comparatifs sont la capacité de mémoire et la fiabilité sur le long terme, laquelle ne peut être connue qu'empiriquement. La recherche d'une résolution graphique de plus en plus élevée, au moment de la prise de vue comme au moment de sa restitution, et d'encodages de plus en plus précis, constitue l'enjeu de la « haute définition » – appellation générique qui recouvre en réalité des systèmes concurrents, dont l'évolution est loin d'être achevée, puisqu'ils ont pour objectif de se rapprocher toujours davantage de la précision et de la qualité colorimétrique de la pellicule argentique, laquelle demeure pour l'instant inégalée. L'image est donc dans un rapport complexe de dépendance vis à vis du support d'enregistrement, et d'indépendance relative, puisqu'elle peut être transférée et que le *medium*, film ou vidéo, implique la copie. Mais la condition originelle de l'œuvre reste attachée à son support de création,

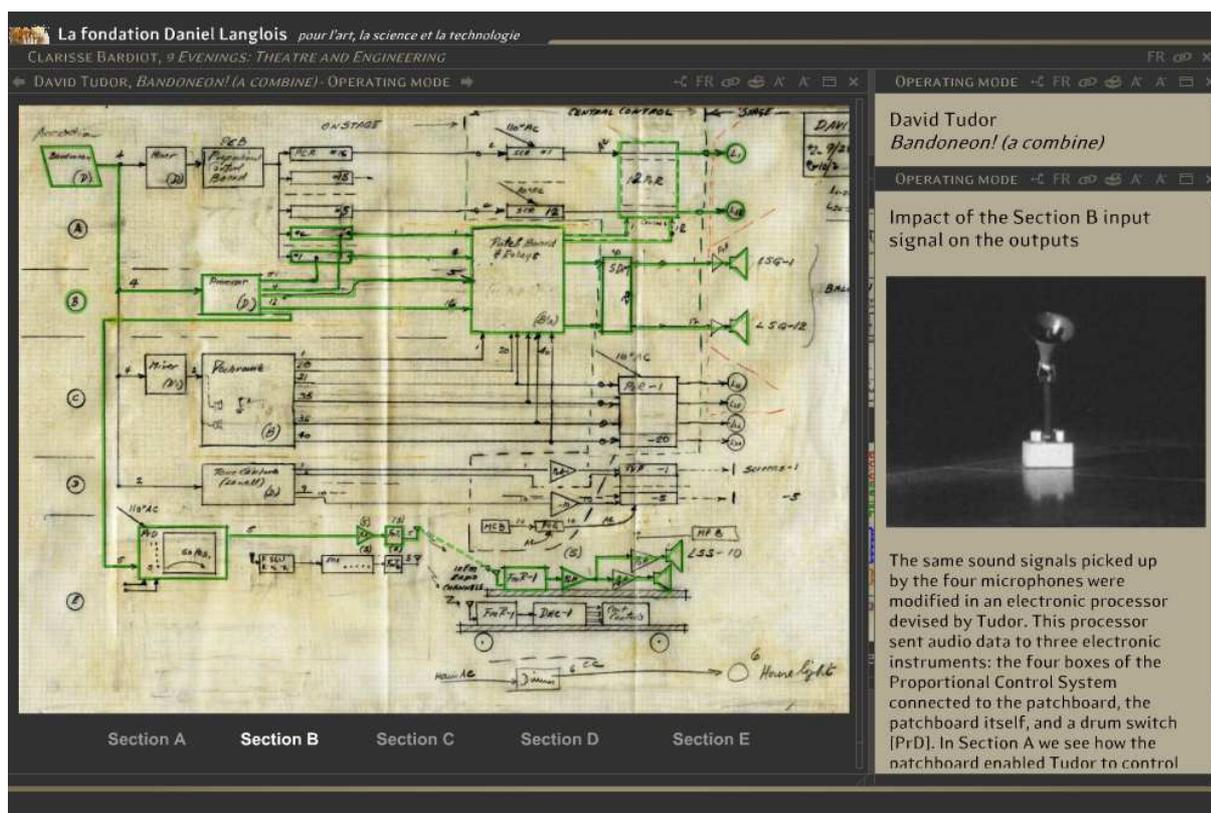
chacun ayant ses spécificités (chromatisme, format, texture). Un changement de support qui n'affecterait en rien l'image demeure inconcevable.

Cette problématique, qui concerne tous les artistes travaillant avec de la pellicule ou de la vidéo, concerne tout particulièrement les artistes venant de l'art conceptuel, du minimalisme ou de la performance : ceux qui ont physiquement introduit le cinéma ou la vidéo dans l'espace de l'exposition (Anthony McCall, Paul Sharits, Bruce Nauman, Dan Graham, Michael Snow, Allan Kaprow, etc.). Leurs œuvres, qui s'inscrivent dans le dispositif spatial de l'installation et qui, par leur organisation temporelle, leur spatialité, ont plus de parenté avec les arts performatifs, organisés eux aussi en deux temps – le moment de leur conception et le moment de leur installation –, sont confrontées comme ces derniers à la variation et à la réinterprétation et soulèvent d'autant plus d'interrogations quant aux méthodes de conservation à employer. Ce problème concerne aussi une génération d'artistes plus jeunes, pour qui la mémoire cinéphile et la postérité de l'art conceptuel, ne sont pas perçus comme antinomiques. Ce que le déplacement du médium entraîne surtout comme questionnement, c'est la notion même d'œuvre d'art, telle que celle-ci a pu être définie selon la conception traditionnelle de la conservation, à savoir l'intégrité physique de l'œuvre, son unicité, son originalité matérielle, mais aussi son authenticité en termes de matériaux et de technique. La question posée est celle de la redéfinition de l'identité des œuvres : comment pouvons-nous leur rendre justice par des méthodes de conservation adéquates ?

François Michaud

Effectivement, cette question de l'identité pose problème, puisque finalement l'œuvre, c'est le moment de l'expérience, pendant lequel nous la percevons par nos sens. Où se situe l'enjeu de la conservation de l'image en mouvement, puisque celle-ci ne coïncide ni avec le support seul, ni avec le plan-image, puisque ce n'est qu'une succession d'images et, souvent, de son ? Dans l'instant de l'expérience, au moment de l'exposition ou de la projection de cette image, il y a un rapprochement inévitable avec l'œuvre plastique, parce que nous sommes dans le même type d'expérience, qui est de l'ordre de l'instantané, même si cet instantané se prolonge, en fait, suivant une certaine durée. À la différence de l'œuvre plastique, ce qui caractérise l'œuvre audiovisuelle c'est sa non-permanence. Elle est concrètement un phénomène lumineux qui se déroule dans le temps. En dehors de cette première dépendance vis-à-vis de son support d'enregistrement, il en existe une autre : sa dépendance à l'égard de son environnement : une salle de conférence, de projection, de cinéma, ou bien un dispositif tel que celui conçu par l'artiste Mathew Barney lors de son exposition itinérante en 2002-2003 au musée Ludwig de Cologne, au musée d'Art moderne de la Ville de Paris puis au Guggenheim à New York, dans laquelle le public voyait le film sur un écran, tout en « habitant » le film à l'intérieur d'une structure créée par l'artiste. Tout cela constituait un dispositif très particulier, une situation concrète qui ne fut vécue que par les gens qui se retrouvèrent dans cet espace à ce moment-là. Comme le disait Pip Laurenson dans un article consultable sur le site de la *Tate Gallery*¹, la situation concrète de l'œuvre, toutes ces centaines de décisions qui sont prises concrètement par l'organisateur de l'exposition, l'artiste, son assistant, etc., devraient être conservées, pour garder l'ensemble de la mémoire d'une pièce, ainsi que son évolution dans le temps.

¹ Pip Laurenson, "Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations", *Tate Papers*, <https://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/06autumn/laurenson.htm>



Source : <http://www.fondation-langlois.org/flash/e/index.php?NumPage=571>

Voici l'exemple d'un diagramme de David Tudor (qui avait collaboré avec John Cage depuis les années 1950) pour l'œuvre qu'il crée en 1966 à New York, lors de la manifestation « Nine Evenings » qui rapprochait ingénieurs et artistes : *Bandoneon ! (a combine)*. Le trait vert que l'on voit sur le dessin n'est pas d'origine, il a été ajouté par Clarisse Bardiot, qui participait comme nous-mêmes au numéro spécial d'*Artpress* « Art technologique : restauration, conservation », paru en avril 2009. Cette image, qui illustre son article, montre la complexité qu'il y a à visualiser, à un instant précis, ce qu'est le circuit de diffusion d'un signal à travers, ici, les appareils conçus par David Tudor.

Dans cette problématique de l'instant, de l'expérience immédiate, parfois de la performance, comment restituer ce qui précisément était conçu, plus particulièrement dans le domaine du cinéma expérimental des années 1960-1970, comme à la fois un usage de la matérialité physique du support et en même temps une expérience immédiate qui n'était pas nécessairement renouvelable ? Quand elle l'était, quand il ne s'agissait pas uniquement d'une performance, il y avait néanmoins l'utilisation du *medium* lui-même comme élément performatif. L'œuvre *Ray Gun Virus* de Paul Sharits, en 1966, est emblématique de l'effet dit *flicker*, qui correspond à la vibration colorée produite par la succession des photogrammes. Il est évident que cette opération, que je peux tenter de reproduire manuellement en faisant défiler rapidement trois photogrammes successifs à l'écran, je ne peux pas la reproduire correctement. D'une part, parce que je ne reproduis pas l'effet de l'obturateur du projecteur de cinéma – parce qu'ici nous avons une projection vidéo. De plus, même en parlant de haute définition, il n'y a malgré tout aucune équivalence à ce jour entre ce qu'on obtient en numérique et la qualité offerte par la pellicule.

Antonie Bergmeier

On pourrait rajouter à cet exemple le fait que le travail sur le *flicker* est une approche qui démonte toute cette logique séquentielle selon laquelle il y aurait un récit reproductible sur n'importe quel support. La logique de conception s'apparente bien plus à la composition musicale qu'à ce que nous entendons en général par *le cinéma*. Le cinéma d'avant-garde a beaucoup interrogé sa propre matérialité, ses composantes. Il est en

effet plus simple de reproduire un film sur support numérique quand il s'agit juste de donner une sorte de ressemblance de la linéarité d'un récit ou de l'illusion d'un mouvement. Mais quand il s'agit de reproduire, de transférer des effets strictement cinématographiques, basés sur la luminosité ou l'agencement métrique, le numérique a beaucoup plus de mal.

Par rapport à ce qui était la problématique de la notation, on peut dire, heureusement, qu'en quelque sorte celle-ci se réinvente à chaque fois, mais on constate aussi que ces choses-là ne sont pas toujours bien réfléchies et que les conservateurs, présents et à venir, n'ont pas forcément tous les outils en main pour pouvoir ré-exécuter une œuvre, telle que le prévoyait l'artiste.

Si l'on veut maintenir l'œuvre dans sa forme initiale, continuer par exemple à diffuser une œuvre de Yoko Ono en 16 mm, cela peut être considéré par certains comme un fétichisme hors de propos, car le dispositif de projection ne joue pas, dans ce cas, un rôle vraiment important. Ce n'est pas la même chose avec des œuvres de Gary Hill ou de Chris Marker, qui emploient par exemple le tube cathodique comme élément physique, que ce soit pour sa valeur sculpturale, pour ses propriétés physiques (faisceau d'électrons) ou pour l'ensemble des représentations sociales et temporelles auxquelles l'écran de télévision se trouve nécessairement associé. Certains artistes ont pu réaliser le passage d'un support à l'autre. Prenons la pièce récente d'Anthony McCall « *You and I, Horizontal III* », créée en 2003, qui constitue un développement numérique de son œuvre pionnière de 1973, « *Line Describing a Cone* ». Si l'œuvre, montrée en 2008 à Paris, emploie un ordinateur, le principe reste le même que celle qu'il conçoit en 1973 avec un projecteur 16 mm, il s'agit de sculpter l'espace au moyen du faisceau lumineux. Dans ce cas précis, en dépit de la migration technologique, toutes deux visent à rendre sensible l'espace même, dans les conditions déterminées par l'artiste.

Pour certaines œuvres de performance, le document lui-même est plus tard élevé au rang d'œuvre, quand l'intention originelle était de servir d'outil d'instruction ou d'annotation, comme c'est le cas par exemple avec le film « *Rates of Exchange* » (1975) d'Allan Kaprow. En général avec cet artiste, les films n'étaient pas là pour documenter ce qui s'était passé, mais plutôt pour donner des indications sur la manière d'exécuter la performance. Il a d'ailleurs regretté de constater comment les performances étaient réalisées ensuite de manière beaucoup trop dépendante de ces films, qui se voulaient seulement une impulsion pour nourrir l'imaginaire. Le cas est encore différent avec une œuvre cinématographique comme *Homage to Jean Tinguely's Homage to New York* (1960) de Robert Breer, qui documente une œuvre d'art, et qui réussit sa double mission, à la fois artistique et documentaire.

Dernier cas de figure : nous devons poser la question de la conservation – autre que documentaire – quand le processus de création implique la destruction, comme c'est le cas pour certains films et performances du groupe Schmelzdahin ou du cinéaste Jürgen Reble, qui font subir aux images toutes sortes d'altérations, dissolvant, attaquant chimiquement ou brûlant la pellicule. Doit-on encore conserver, quand la fixation sur un support durable correspondrait à figer artificiellement l'œuvre à un stade intermédiaire de son évolution, et quand la tentative de pérennisation va à l'encontre de l'intention de l'artiste ? Jürgen Reble répond à cela : « *Lorsqu'un film est fixé sur un contretype, il ne m'intéresse guère, il me fait alors l'impression de quelque chose de vide et de mort.* » L'historien du cinéma André Habib relève la contradiction existant entre la radicalité rhétorique d'un côté et la reproductibilité technique de l'autre, sachant que certaines de ces œuvres sont aujourd'hui accessibles sur le site Internet YouTube.

L'œuvre *Lyrical Nitrate* de Peter Delpout est un exemple qui interroge le sens de la mémoire des images, en travaillant à partir de films nitrate en décomposition. La notion même d'éphémère, composante de certaines œuvres, ne serait-elle pas mise en péril ?

François Michaud

Lorsque nous sommes, précisément, dans l'immédiateté de l'expérience, quelque chose qui a lieu ne peut pas, théoriquement, se répéter. Mais nous avons vu, progressivement, s'opérer un glissement vers le cinéma considéré comme œuvre d'art, non pas au sens de création de l'esprit en général, mais dans le sens d'œuvre d'art physique, par analogie à l'objet de musée. Cela, évidemment, pose toutes sortes de questions. Catherine Deneuve disait récemment dans une interview – en se rappelant probablement la phrase de Truffaut qui se disait « fanatique de la vidéo » – que même si la vidéo permettait de voir, revoir, arrêter,

reprendre l'expérience, c'était malgré tout dans une salle de cinéma qu'elle choisissait de voir un film. Nous sommes pris entre les deux termes d'une contradiction. D'un côté, nous sommes dans des institutions qui utilisent énormément la vidéo, la vidéo-projection s'étant généralisée partout depuis une décennie, ce qui a impliqué le rapprochement de deux mondes : celui du cinéma et celui de la vidéo. Par exemple, pour l'exposition « Dominique Gonzalez-Foerster Pierre Huyghe Philippe Parreno » à l'ARC en 1998, Pierre Huyghe avait obtenu de Bruno Ganz de jouer une scène qui n'apparaît pas dans le film *L'Ami américain* de Wim Wenders, à savoir dix minutes de marche : les dix minutes de marche séparant deux scènes du film, quand le personnage joué par Bruno Ganz est censé traverser la Seine à pied pour rejoindre l'"ami américain" sur l'autre rive. L'artiste a intitulé sa pièce *Ellipse*. Dans celle-ci, la production de la temporalité réelle de la marche entre les deux scènes, qui dans le film original se succédaient par la simple loi du montage, peut être lue comme une métaphore de la circulation entre des instants séparés. L'exposition conçue récemment au Mnam par Philippe-Alain Michaud, « Le Mouvement des images », reprenait à son compte ce principe, mais sous un angle strictement muséal, en montrant des films en même temps que des œuvres d'art, au sens plastique du terme, entre lesquels le visiteur *circulait*.

Antonie Bergmeier

Pour conclure, on peut dire que la question de la conservation doit être pensée en relation avec ces nouveaux types de monstration, comme, par exemple, les dispositifs de montage qu'essaie d'introduire Philippe-Alain Michaud dans ses expositions. D'une part on doit pouvoir continuer à voir les œuvres sur leur support original et en salle de cinéma, mais on doit aussi accepter d'en voir d'autres qui ont « migré » sur de nouveaux supports et les espaces d'exposition. On mesure là la complexité des questions soulevées.

Pour finir, il semble important que nous trouvions le moyen d'harmoniser nos pratiques, que ce soit en termes de conservation et de méthodes de documentation, ou en termes de régime juridique –, et cela à une échelle aussi bien nationale qu'internationale.

Avant-garde et classicisme

Jacques Aumont,

Professeur des universités, Université Paris 3, EHESS.

Je n'ai pas choisi de traiter ce sujet, que je ne suis pas sûr de comprendre. Il est des mots dont l'histoire, longue ou moins longue, a fait des étendards ou des fétiches fatigués. Des mots qui naviguent sur l'océan du discours critique avec les cales si chargées de coffres au trésor qu'ils menacent incessamment de couler. Je ne sais pas tout à fait ce que désigne exactement une avant-garde, et j'ai souvent du mal à décider de ce qui est ou n'est pas classique. Mon seul espoir, sur cette mer étale où scintille le sens, tient en deux lettres : celles de la conjonction qui rassemble ici l'avant-garde ET le classicisme, comme une carpe peut donner la main à un lapin, ou mieux, à une portée de lapins. Je ne sais trop ce qui est d'avant-garde, j'ignore ce qu'est le classique, mais je ne déteste pas l'idée de me demander ce qui permet de parler de l'une et des autres ensemble.

Puisque j'en suis à cette défense assez piteuse qui consiste à critiquer la tâche qui vous a été assignée (et qu'on a acceptée), je commencerai par remarquer la singularité de ce singulier : avant-garde, sans « s ». Il existe des avant-gardes depuis qu'il existe des gardes, c'est-à-dire depuis toujours – avant même que les hommes aient compris qu'ils étaient hommes, puisque certains animaux savent déjà qu'il est bénéfique d'envoyer un petit groupe explorer l'inconnu et occuper le terrain, pour permettre l'arrivée et l'installation de la horde. L'avant-garde, essentialisée par le singulier, c'est cela et ce n'est que cela : la pointe avancée d'un mouvement, de guerre, de conquête ou parfois de migration, qui n'a pas sa fin en lui-même et ne se justifie que par ses conséquences. L'espoir de l'avant-garde, c'est de ne pas demeurer longtemps une avant-garde, c'est d'être rejointe par l'armée, de pouvoir s'y fondre à nouveau, en attendant peut-être de se voir charger d'une autre mission.

En tant que description du champ de l'art, cette vision exploratoire et agonistique n'est pas très ancienne ; le terme d'avant-garde signifie les précurseurs depuis le 16^{ème} siècle, mais ce n'est guère que depuis le début du 20^{ème} qu'il désigne des artistes avant-gardistes. C'est qu'il y fallait l'idée d'un mouvement possible, d'un changement, d'une avancée, de l'occupation de nouveaux terrains, peut-être d'une guerre – tout ce que, justement, le classicisme interdisait de penser. Mais j'anticipe. Restons encore un peu avec l'avant-garde artistique, ou plutôt avec LES avant-gardes artistiques. Voilà mon pluriel, et voilà la remarque la plus nécessaire que l'on puisse faire à propos d'avant-garde et d'art : l'avant-garde en art n'a existé que pour se muer aussitôt en avant-gardes, multiples, diverses, confuses, contradictoires. Voué ici à aller trop vite, je risque ce résumé : on ne pourrait penser l'avant-garde artistique au singulier que dans une conception téléologique, vaguement hégélienne de l'art, une conception pour laquelle il existe une histoire de l'art qui ait un sens, une logique et un développement. Dans toute autre histoire de l'art – c'est-à-dire dans la réalité – il ne peut exister que des avant-gardes locales, momentanées, d'autant plus affirmatives voire arrogantes que leur vocation d'avant-garde est fragile et incertaine. Être d'avant-garde, pour un mouvement artistique (je ne dis pas : pour un artiste – je reviendrai sur cette question à propos de cinéma tout à l'heure), cela a pu d'abord être la posture assez simple du commando qui vise à pénétrer les lignes adverses pour mieux les faire sauter. Mais vite, c'est devenu revendiquer l'exploration de l'inexploré, sans grand espoir que le territoire conquis puisse être réellement occupé. En 1860 on pouvait croire qu'il existait une avant-garde porteuse d'avenir (le réalisme par exemple), mais dès les années 1910, on savait qu'il existait d'innombrables, indéfinies, infinies virtualités d'avant-garde.

C'est ainsi qu'on en est arrivé à ce splendide oxymore que nous connaissons tous : les « avant-gardes historiques ». Une avant-garde militaire n'a aucun sens si elle ne permet pas la victoire de l'armée qui la suit ; ce qu'on a, spécialement au 20^{ème} siècle, appelé avant-garde politique a toujours revendiqué aussi cette position de précurseur, vouée à dessiner, voire à délimiter le futur des autres. L'avant-garde, c'est donc cela : l'ébauche de l'art de l'avenir. Du moins, dans l'histoire idéale. Dans l'histoire réelle, il n'y a pas eu d'avant-garde qui aille quelque part, qui occupe un quelconque terrain, et surtout, qui laisse la place à de gros bataillons. La place occupée, toujours très momentanément, par une avant-garde, est ensuite soigneusement balisée, neutralisée, elle ne peut plus être occupée par personne, elle devient un monument

– et donc, forcément, historique. Les avant-gardes « historiques » sont comme de petites révolutions, mais qui auraient moins visé le changement de régime que la commémoration.

Y a-t-il encore, en ce sens, des avant-gardes aujourd'hui ? Je n'aurai pas l'outrecuidance d'émettre un diagnostic définitif, mais il semble que non. Il y manque, à tout le moins, une croyance même minimale dans la possibilité d'une action de l'art. Quand Nietzsche faisait état de « vieux doutes sur l'action de l'art », il doutait des effets de cette action, non de son existence. L'avant-gardiste, lui (l'avant-gardiste déclaré et conscient), est persuadé que le parti qu'il prend a le pouvoir de changer quelque chose à l'art (et parfois, à bien davantage – à la société, à la vie). On peut, bien sûr, continuer de se réclamer de l'avant-garde ; mais lorsqu'à la fin des années 1970, un critique italien lance le slogan de la « transavantgarde », c'est paradoxalement pour défendre un retour au passé – à la peinture, à l'expression individuelle, à un art qui ne soit pas un symptôme de son époque. Aujourd'hui, je crois que se dire d'avant-garde, c'est une façon de se dire contemporain (ou, d'un mot qui lui aussi a vieilli sans vieillir, de se dire *moderne*). Mais c'est surtout une façon de se revendiquer comme marginal, « minoritaire » (pour reprendre le terme en faveur depuis les années 70 et depuis Deleuze-Guattari). Prétend-on toujours, pour autant, incarner l'avenir ? Rien n'est moins sûr.

Si l'avant-garde est l'avenir, le classicisme est d'abord le passé. Borges explique dans une conférence que « classique » vient du latin *classis*, l'escadre, la flotte, et que le classique est donc ce qui est ordonné comme tout doit l'être à bord d'un bateau². Il s'est peut-être un peu trompé d'entrée dans le dictionnaire, et généralement on pense plutôt que le mot désigne d'abord ce qui est « de première classe », et en vient, par un étrange jeu de mots, à être ce qui est digne d'être étudié en classe, c'est-à-dire ce qui peut constituer un modèle dans la pratique d'un art donné. Je recopie l'entrée « classique » du *Larousse du XXème siècle* (paru vers 1900) : « se dit d'un ouvrage ou d'un auteur 1°, qui fait autorité en quelque matière ; 2° qui, par la pureté du style et du goût, est devenu un modèle en son genre. » Et plus loin : « Époque littéraire ou artistique qui se trouve avoir atteint une grande perfection de goût et de pureté, ce qui rend nombreux les modèles de style produits à cette époque dans cette langue. » Cette définition, qui en effet fut celle du 19^{ème} siècle, n'a pas une grande vertu explicative. Le cœur en est la notion de goût, mais au sens social, c'est-à-dire une construction éminemment variable. À l'époque où cela s'écrivait, le goût était assez strictement associé à la mesure, à l'équilibre (entre idéal et réalité, ou entre raison et émotion, par exemple). Au vrai, on n'était pas sorti encore de la polémique du début du siècle, entre classiques et romantiques.

Une définition aussi datée ne peut pas être reprise telle quelle aujourd'hui. Nous ne croyons plus qu'il existe des époques dorées (c'est-à-dire de tout petits cénacles de créateurs à l'intérieur de l'histoire de l'Occident) qui « se sont trouvées avoir atteint une grande profondeur de goût et de pureté ». La Grèce de Périclès, le siècle d'Auguste ni celui de Louis XIV ne jouent plus pour nous ce rôle de référence absolue. Mais cette conception étroite a du moins l'avantage d'indiquer trois choses, dont je crois qu'elles sont toujours valables : 1°, on n'est pas classique dans l'absolu, mais en vertu du jugement d'une institution ou d'une idéologie ; 2°, on ne peut pas être facilement classique ET contemporain ; 3°, il y a, tout de même, quelque chose comme des valeurs classiques. Valeurs d'ordre, je le disais, sensibles aussi bien sous le règne du roi Soleil que, différemment, dans ce que les Allemands appellent – en musique et en peinture plutôt – le classicisme (la fin du 18^{ème}, avant le romantisme). En particulier, au sein du classique, si l'évolution est possible, la révolution ne l'est pas, si minuscule soit-elle.

Nous voici donc avec deux termes, AVG et classicisme, qui n'ont pas vraiment de signification intrinsèque bien délimitée, et ne font sens que par leur usage, pragmatiquement. Au long du siècle écoulé, on ne s'est pas privé de recourir à l'un et à l'autre, *grosso modo* pour les opposer (et sans doute était-ce aussi la pensée secrète de l'auteur de mon titre), le classicisme incarnant la valeur d'ordre, la permanence, renvoyant à la fois à l'idée de la norme et à celle du goût, tandis que l'avant-garde était le principe perturbateur qui fomentait des attentats contre le bon goût, se révoltait contre la norme, prêchait l'impermanence et récusait l'ordre établi (parce qu'établi, ou parfois même parce que « ordre »). Très symptomatique, de ce point de vue, la succession de ce qu'on a appelé les « années folles » (la décennie 1920), puis « le retour à l'ordre » (les années 30). Au reste, ces deux termes ont eu des usages variés, différant notamment selon les pratiques (selon les arts). Le jeu avant-garde/classicisme a surtout été le fait des arts plastiques ; en musique, on parle assez peu d'avant-garde ; quant à « musique classique », cela

² Jorge Luis Borges, « La Kabbale », *Conférences*, trad. fr., Gallimard, 1985, p. 113.

veut dire désormais « écrite, savante, non populaire » (désigner un style par là est rare et à peu près exclusivement allemand).

Il me reste une dernière remarque à faire avant d'en arriver à ce qui fait l'objet de cette rencontre, le cinéma. En effet, le paradigme avant-garde/classique (ou classicisme – pas tout à fait pareil) a aussi pour portée d'évacuer un troisième terme, celui de « moderne ». La notion de moderne est au moins aussi compliquée que celle d'avant-garde, mais nous savons en tout cas que « moderne », depuis longtemps (depuis la Querelle des Anciens et des Modernes), qualifie l'art du moment présent (sur le mode du déictique) comme « classique » qualifie un art voulu intemporel. Et nous savons encore que, de même qu'on a inventé plusieurs classicismes, pas toujours compatibles, il y a eu plusieurs modernités, elles, franchement disparates (surtout en cinéma).

J'en viens donc au cinéma – et d'abord pour rappeler un fait très connu mais paradoxal : c'est à l'époque des avant-gardes historiques, dans la décennie 1910 qui vit émerger tant d'« -ismes », et surtout dans la décennie suivante (les fameuses années folles), que s'est constitué le modèle le plus patent et le plus stable d'un cinéma classique, avec le *studio system* hollywoodien. Le terme, il est vrai, a été proposé *post factum*, et loin de Hollywood ; c'est André Bazin qui a énoncé le plus nettement, et comme allant de soi, l'idée d'un « cinéma classique américain » ; mais plus largement, c'était une idée prégnante dans le mouvement d'éducation populaire et des ciné-clubs de l'après-guerre en France : parler de « cinéma classique », c'est alors constituer un répertoire (celui des ciné-clubs), dont les items sont réputés incontestables.

Depuis, le terme a été repris *ad nauseam*, y compris par les Américains, comme en témoigne un livre bien connu des années 80. Mais surtout, on s'est aperçu rétrospectivement que, si le mot n'était pas prononcé dans les années vingt, la chose était là, et bien là, et que le classicisme s'avérait, sinon dans le langage, du moins dans les normes et les procédures d'ordre et d'ordonnement qui furent alors et là-bas en vigueur. Le *studio system*, l'usine de rêves ont été inventés – en tant que système, en tant qu'*usine* – pour maîtriser absolument la production des œuvres singulières. Une des raisons du développement rapide du film de fiction, comme l'a noté récemment Tom Gunning, c'est que, contrairement aux actualités, aux films tournés sur le vif, sa production « *could be devised ahead of time*³ », elle était programmable. En outre, elle était maîtrisable : produire un film de fiction, c'est une entreprise dont on possède les clefs, esthétiques et sémantiques.

Le fameux *The Kiss* (*The John C. Rice-May Irwin Kiss*, 1896), qui nous semble seulement être une expérimentation sur le gros plan, et nous étonne par sa laideur et son obscurité, était en fait tiré d'une pièce alors connue, *The Widow Jones*, dont c'était le *happy ending*, signifiant rien de moins que la promesse de mariage des deux protagonistes ; ce premier baiser de l'histoire du cinéma était donc, pour ses spectateurs, un spectacle des plus moral, considéré comme un *good old American kiss* ; seulement, cela ne peut se deviner en voyant les images : il faut la connaissance de l'hypotexte. Au contraire, n'importe quel film classique est aisément compréhensible et appropriable ; il ressemble à notre appréhension de la vie elle-même. Stanley Cavell va jusqu'à dire⁴ qu'un film de fiction est autocompréhensible : qu'il ne demande pas un savoir conventionnel extérieur et préalable. Ce n'est pas faux, quoique un peu myope : si le film « de fiction » (sous-entendu, américain et classique) est aisé à comprendre, c'est seulement lorsqu'il suit, au moins lâchement, des règles – de filmage, de montage, et aussi de scénario – qui ont été inventées à cette fin : cela est démontré *a contrario* et à répétition par d'innombrables films d'aujourd'hui qui, pour cultiver le montage choc et l'ellipse, exigent souvent un important travail intellectuel de leurs spectateurs.

Je n'entre pas dans le détail des règles classiques, ni de leurs conséquences stylistiques, telles que le livre de Bordwell et ses co-auteurs les ont longuement décrites. L'important est qu'il existe au moins un style – un mode de production aussi – que l'on puisse en cinéma appeler classique. En outre, ce style et ce mode de production ont caractérisé un moment relativement bien défini de l'histoire du cinéma – l'apogée du « premier cinéma » qui s'est constitué rapidement dans les années dix et qui a vécu, esthétiquement jusqu'à 1940 et *Citizen Kane*, industriellement jusqu'aux années soixante au moins (et même davantage si l'on pense à tous les rejets télévisuels qu'il a engendrés). Le style classique, la norme classique ont été inventés aussi dans le désir d'accélérer la légitimation du cinéma comme art ; leur déclin (je ne dis pas : leur disparition) a été scellé, esthétiquement par les vagues de la modernité, de Welles à Rossellini, puis

³ « Introduction », in A. Gaudreault, ed., *American Cinema 1890-1909. Themes and Variations*, Rutgers University Press, 2009.

⁴ Stanley Cavell, *The World Viewed*, enlarged ed., Harvard University Press, Cambridge/London, 1979.

Antonioni et Godard, industriellement par la disparition des studios. Je n'entre pas dans une longue et forcément complexe discussion à ce sujet, mais de toute façon le classicisme appartient désormais au passé, même si de valeureux vétérans comme Eastwood ou Spielberg tentent de le prolonger. « Classique », en cinéma, a souvent le même sens que dans l'expression « musique classique », à savoir, moins ce qui respecte certaines lois formelles que ce qui est sanctifié par l'usage et par le temps (voir, dans certains programmes de télévision, la cotation « chef d'œuvre ou classique » : si on est « classique », on est dispensé d'évaluation ; voir aussi le nom de la chaîne de télévision par câble CineClassic).

C'est dans les années dix et vingt, après une courte phase de « primitivisme », que le cinéma prend vraiment forme : un « premier » cinéma, cherchant dans plusieurs voies ses moyens propres d'expression. Or, je l'ai dit, c'est précisément l'époque de ce qu'on appelle les avant-gardes historiques. Les avant-gardes cinématographiques, qu'elles soient picturales (Eggeling, Richter, Léger, Fischinger, le premier Ruttmann), idéologiques (Vertov, le second Ruttmann, Joris Ivens, Paul Strand, Pare Lorentz), cinégraphiques (Dulac, Epstein, Chomette, Kirsanov, Ralph Steiner), scénographiques (*Caligari*, Watson et Webber, Robert Florey) sont alors le symptôme de l'adaptation brutale, difficile aux conditions de la modernité. Au souci militaire de la force qui marche en tête pour « affaiblir l'ennemi au bénéfice de celles qui viendront après elles » (Kenneth Anger), il faut ajouter l'idée qui « s'enracine dans l'anticipation esthétique de l'avenir, selon le modèle schillerien » (Jacques Rancière). Les avant-gardes des années vingt et trente balancent avec régularité entre ces deux pôles, polémique et esthétique. La conception militaire et stratégique est la plus rare, pour une raison simple : elle ne peut guère se concevoir sans s'adosser à un appareil politique conséquent. Seul Vertov en a eu réellement les moyens ; ni en Italie, ni en Allemagne, les totalitarismes n'ont vraiment su se doter d'un fer de lance cinématographique, malgré la carrière germano-italienne de Ruttmann et les essais de Leni Riefenstahl.

Pendant de Vertov, le seul film à avoir vraiment survécu, *L'Homme à la caméra*, est avant tout un manifeste de cinéma, dont le ton comme le contenu sont au fond comparables à ceux des avant-gardes formelles qui se font jour un peu partout dans les années vingt. Or le problème de toutes ces avant-gardes, c'est qu'elles veulent ériger le cinéma en un art autonome qui ne soit pas « la copie des autres arts » et « ne leur doive rien » (Germaine Dulac). Je ne veux pas engager la critique détaillée de cette position, mais il me semble que ce désir d'indépendance esthétique absolue a rendu les avant-gardistes incapables de comprendre réellement la situation du cinéma comme art – inventé, certes, mais dans une société qui pratiquait tous les autres arts depuis des siècles.

Cela a duré bien au-delà des années vingt et des cercles parisiens ou allemands. En un sens, l'*underground* new-yorkais, dans les années cinquante et soixante, a vécu les mêmes illusions : le cinéma, c'est nous, pas l'industrie, parce que nous sommes les seuls à faire un cinéma purement cinématographique. Position de splendide isolement qui fut longtemps dommageable, d'autant plus qu'elle se doublait de sophismes du genre « la foule néglige nos œuvres parce qu'elles sont trop en avance, trop exigeantes, trop purement artistiques ». Jamais structurées en mouvements véritables, aux enjeux nets et aux frontières affirmées, ces avant-gardes du cinéma auront, c'est vrai, joué très longtemps un rôle difficile de précurseur, entre autres du cinéma des artistes tel que la galerie d'art et le musée l'accueillent et le produisent depuis vingt ou trente ans. Mais elles n'auront pas eu, dans le cinéma en général, le rôle de moteur, d'incitation, de pointe avancée du possible. La modernité, dans les années du premier cinéma, s'est jouée sans elles.

La notion d'avant-garde, en cinéma, est encore plus délicate à manier, on le voit, que dans les arts plastiques. En cinéma, l'avant-garde n'a jamais eu vocation à amener derrière elle une armée d'occupation. Au contraire, tout ce qui s'est revendiqué comme cinéma d'avant-garde a toujours, au fond, voulu être minoritaire, se distinguer d'une pratique majoritaire, du moins pendant longtemps – au moins jusqu'aux années 70 ; encore au milieu de cette décennie 70, par exemple, des épigones de Lyotard proposent l'idée d'une opposition radicale entre « le cinéma NRI » (narratif-représentatif-institutionnel) et le vrai cinéma. Le cinéma d'avant-garde, c'est tout ce qui n'est pas NRI, et cette définition négative me semble bien condenser une certaine idée que l'avant-garde se faisait d'elle-même.

Nous voici donc, si j'ose dire, bien avancés. D'un côté, un classicisme avéré, mais dont on ne sait trop comment l'entendre : faut-il le comprendre historiquement (la glorieuse période de l'apogée du muet, et son prolongement dans le premier parlant) ? Stylistiquement (les règles d'économie narrative, le souci d'une représentation autocompréhensible, le montage « transparent ») ? Axiologiquement (est classique ce qui est

digne d'être étudié en classe – définition d'ailleurs possible depuis qu'il existe un enseignement « du cinéma ») ? D'autre part, des avant-gardismes nombreux, disparates, vivants et prolifiques, mais jamais constitués en mouvements réellement identifiables, et d'ailleurs, jamais affiliés à des mouvements artistiques identifiables. Pourtant, cette conjonction (le ET que je soulignais en commençant) entre deux notions aussi problématiques l'une que l'autre n'est peut-être pas dénuée de sens, et même, elle a plusieurs sens possibles.

1°, on peut, d'abord (je crois que c'était l'idée des inventeurs de mon titre), risquer le chiasme que cela suggère, entre une avant-garde classique et un classicisme avant-gardiste. Une avant-garde classique, c'est-à-dire au fond, une espèce d'équivalent en cinéma de ce que sont les avant-gardes historiques pour les arts plastiques : à savoir, le recensement, sanctifié par l'histoire, des tentatives pour bouleverser d'une manière ou d'une autre le *mainstream* cinématographique. On y trouverait, coexistant aussi paisiblement dans l'histoire que le surréalisme, le cubisme et le futurisme, des œuvres comme *L'âge d'or*, *La marche des machines* ou *Meshes of the afternoon* – et évidemment l'édition dvd a beaucoup fait pour solidifier cette idée muséale (au sens du « musée imaginaire »), avec toutes ces compilations consacrées à des auteurs ou à des micro-milieus (l'avant-garde new-yorkaise ou le groupe Fluxus). Et puis, à l'inverse, il y aurait un classicisme avant-gardiste – notion tout de même moins évidente, mais qui pourrait, pourquoi pas, désigner la pointe esthétiquement avancée du cinéma industriellement produit. (À vrai dire et par parenthèse, je serais assez en peine d'y ranger quelque nom que ce soit. Les artistes du film qui, tout en travaillant dans l'industrie, ont été des inventeurs de formes ou de principes – les Welles, les Bresson, les Antonioni – ne sont pas « classiques » au sens historique que j'ai rappelé tout à l'heure. Quant aux recherches au sein du *studio system*, à part quelques expérimentations sur la dramaticité, je n'en vois guère. Passons.)

2°, une autre direction que suggère ce rapprochement incongru entre l'avant-garde et le classicisme en cinéma, ce serait de chercher, non ce qui peut être à la fois avant-gardiste et classique, mais ce qui n'est ni l'un ni l'autre. Ou plus exactement, non pas « ce qui n'est ni l'un ni l'autre » (désignation sous laquelle tomberaient trop de films d'aujourd'hui), mais ce qui trouble ces catégories – ce qui refend ce paradigme, pour parler comme en 1970.

Au jour d'aujourd'hui, où trouve-t-on l'héritage le plus visible et le plus copieux des avant-gardes formelles d'image mouvante ? Essentiellement, dans la publicité et dans le clip. Le développement des techniques numériques, entre autres, a eu comme conséquence de faciliter la réalisation de produits brefs, jouant la virtuosité et parfois même l'inventivité. Bien sûr, il existe encore de nombreux cinéastes, et même de jeunes cinéastes, qui perpétuent la tradition de ce qu'on a longtemps appelé, par défaut, « cinéma expérimental ». Mais il leur serait vraiment difficile de se penser comme participant d'une avant-garde, à une époque où leurs films, et ceux de leurs grands ou moins grands aînés, sont montrés régulièrement dans les grandes institutions muséales qui s'occupent d'image mouvante (à Paris, au moins la Cinémathèque française, le Musée national d'art moderne, et même, parfois, le Louvre). Peut-on imaginer une avant-garde qui ne fasse pas scandale ? Et peut-on imaginer qu'une programmation régulière de « contre-culture » (je mets de triples guillemets à cette expression que je ne peux vraiment pas assumer comme mienne) ne transforme pas ce qu'elle exhibe en produits culturels comme les autres ?

Ce n'est donc pas dans les descendants actuels des avant-gardes ou pseudo-avant-gardes cinématographiques historiques que je chercherais, pour ma part, l'avant-gardisme aujourd'hui. À tout prendre, on aurait plus de chances de trouver dans le champ de l'art ce qu'il peut rester d'un esprit d'avant-garde à une époque qui n'a plus d'avant-gardes. Pour ne prendre qu'un exemple, très actuel, je penserais, par exemple, aux *Real Remnants of Fictive Wars* de Cyprien Gaillard, cette formidable série de petits films (films ?) qui épidermiquement peuvent se voir comme de purs jeux de sensation séduisants et prenants, mais sont en même temps, de manière hypodermique, une déclaration, et violente, sur la barbarie de l'époque.

Mais cela ne fait pas une conjonction d'avant-garde et de classique ; encore moins cela produit-il un trouble dans ces notions. Où trouver l'une (la conjonction) et l'autre (le trouble) ? À mon avis, nulle part ailleurs que dans le cinéma – mais encore faut-il s'entendre sur ce qu'on entend par là. Je lis partout, comme vous, des annonces plus ou moins funéraires à son sujet, et cela ne date pas d'hier. Il y a vingt-cinq ans, ce fut l'épisode tragi-comique de la « mort du cinéma » ; rétrospectivement, on peut penser que Deleuze n'avait pas prévu que la dichotomie image-mouvement/image-temps apparaîtrait comme une espèce de fin de

l'histoire. En termes chic, c'est l'assertion de David Rodowick dans un ouvrage paru en 2007, *The Virtual Life of film* : « *Film is no longer a modern medium ; it is completely historical* » Il y a dix ans, cela a été le début d'une autre annonce, tout aussi spectaculaire, celle de la mort de l'argentique et de la métamorphose ou métempyscose définitive du cinéma sous les espèces du numérique. Au congrès de la FIAF à São Paulo, en 2006, une projection fut organisée, où l'on compara la technique pelliculaire à la technique numérique : il fut clair pour tous – non sans quelques frémissements d'horreur chez les plus âgés – que la projection numérique à haute résolution était de qualité largement égale à celle de la pellicule. Ce public, composé de professionnels de la préservation des films, fut parfois même incapable de distinguer entre l'une et l'autre. Dans un autre registre, un fort contingent de mes plus estimés collègues universitaires se penchent, depuis quelques années, sur la présence d'œuvres d'image mouvantes dans l'art contemporain ; mes infatigables amis Philippe Dubois et Leonardo Quaresima ont publié, depuis cinq ans, des milliers de pages destinées à démontrer que le cinéma désormais n'est plus dans les cinémas mais partout, et au premier chef, chez les artistes ; je ne peux me priver de citer les amusants titres de leurs deux derniers opus : *Oui c'est du cinéma/Yes it's cinema !* (2009), et *Extended cinema/Le cinéma gagne du terrain* (2010) ; inutile de dire que ce cinéma qu'il faut exclamativement affirmer, comme ce terrain gagné, n'ont que peu à voir avec le cinéma tel que je l'entends.

Le cinéma est mort ; le cinéma n'est plus reconnaissable, puisque le numérique l'a ramené à l'ère Méliès ; le cinéma n'est plus la distraction du samedi soir ni la constitution de catalogues d'auteurs de films, mais un appendice du musée d'art contemporain. Voilà trois façons, encore, de nous dissuader d'y chercher et l'avant-garde, et le classique, et leur improbable copulation. Pourtant, je reste convaincu, et de une, qu'aucune de ces trois affirmations n'est vraie, et de deux, que c'est bien dans « le cinéma » qu'on peut trouver cette passionnante conjonction esthétique. Pourquoi ? parce que le cinéma – le cinéma qu'on voit assis dans les salles obscures, pas celui qu'on voit sur une jambe, en passant, « accroché » (ah ! l'horrible mot !) aux cimaises des musées – continue d'être la seule expérience où me soient données, en même temps et à profusion, trois choses : l'exaltation du regard, la création d'un temps, et la possibilité de la rencontre. Je n'ai pas le temps de développer chacun de ces items esthético-théoriques, mais vous connaissez comme moi la littérature sur l'un et l'autre.

Ce qui fait – à mes yeux à peu près aussi impartiaux que ceux de Chimène – le charme du cinéma, ce qui lui confère l'incroyable capacité de me donner, sinon de l'avant-gardisme ni du classicisme (ce qu'au fond je n'attends pas), mais des effets inattendus de mariage de l'un et de l'autre, c'est cela : son statut entièrement original de médium du regard, du temps et de la rencontre. Pour prendre deux exemples de films sortis cet automne à Paris, soit *Inception* et *Oncle Boonmee*. Le premier a été acclamé *urbi et orbi* par des hordes d'adolescents, et d'adolescents prolongés, qui y ont éprouvé une enivrante légitimation de leur drogue préférée : la *playstation*. Un ami m'a raconté que, de passage dans les bureaux parisiens de la Warner, un officiel de la firme lui a glissé devant une affiche de ce film, l'air extatique : « voilà le nouveau Kubrick ». Sans insister sur mon propre jugement de valeur (assez différent, vous l'aurez senti), on peut dire objectivement qu'il n'y a là rien de classique, rien d'avant-gardiste, rien d'esthétiquement novateur, et, idéologiquement, rien qu'une vague bouillie googlesque.

Le film d'Apichatpong W., malgré sa Palme d'or, est tout l'inverse. J'y trouve un sens du regard entièrement rafraîchi par l'étonnante décision de figurer les morts comme des vivants, mais très loin de l'iconographie consacrée des *undead*. J'y trouve, bien sûr, une fabrication du temps : c'est un peu la marque de fabrique, justement, de Weerasethakul. Et j'y trouve à profusion le sens de la rencontre de l'image et du réel. Classicisme ? Pas franchement, mais tout de même un peu. Avant-garde ? Franchement pas, mais non sans quelque vertu d'étonnement, par exemple – et pour les spectateurs cinéphiles qui savaient un peu à quoi s'attendre – le traitement des genres et celui de l'énonciation et de sa mise à nu. S'il est un film récent qui brouille les catégories et les « subvertit », comme on disait naguère, c'est celui-là. (Il me semble symptomatique que, peu de semaines après, on voie avec *Rubber* un film qui suit jusqu'au bout le possible de la technique numérique, mais sans revendiquer le moins du monde la novation (le cinéaste se réclame du Spielberg de *Due*)).

Il est temps de boucler. Le cinéma n'a pas inventé les notions de classicisme et d'avant-garde, qu'il reprend telles quelles de l'histoire et de la critique de l'art. On a pu, on peut les lui appliquer, au prix d'une transposition élémentaire. Mais après le très bref temps de classicisme qui l'a constitué (et presque, institué), après les bouffées avant-gardistes jamais coagulées en véritables avant-gardes, le cinéma – le

cinéma qui *reste*, celui d'aujourd'hui – c'est justement celui qui traverse ces catégories, les transgresse parfois (comme dans ce bouillonnant « tiers cinéma » qu'esquissait naguère Pascale Cassagnau), et en fait ses jouets.

Historique du terme « audiovisuel »

Gilles Delavaud,

Professeur en sciences de l'information et de la communication, Université Paris 8.

Lorsque Marc Vernet m'a proposé ce thème de réflexion, l'historique du mot « audiovisuel », je lui ai demandé, un peu imprudemment : « le mot ou la chose ? » « Les deux », m'a-t-il répondu. Mais la « chose » audiovisuelle est quelque chose d'immense et, à vrai dire, d'un peu effrayant. J'ai donc décidé de m'attacher au mot, et je suis allé consulter le dictionnaire.

Si j'en crois mon Petit Robert, édition de 1982, l'adjectif « audio-visuel » – en deux mots, avec un trait d'union – apparaît dans la langue française en 1947. « Audio-visuel : se dit d'une méthode pédagogique, qui joint le son à l'image (notamment dans l'apprentissage des langues ». En anglais, le terme apparaît plus tôt. En 1937 est publié aux Etats-Unis un ouvrage, *Audio-visual Aids for Teachers*, consacré aux supports audiovisuels pour les professeurs de collèges, de lycées, et pour la formation des adultes. L'ouvrage traite des différents supports visuels ainsi que des disques audio et des enregistrements sur bandes utilisés comme auxiliaires dans l'enseignement. Ce sont des universitaires français qui, en 1947, après un séjour à Columbia University, vont importer le terme « audio-visuel » en France, puis l'imposer et le populariser, notamment dans le cadre du Laboratoire de recherche en pédagogie audiovisuelle de l'Ecole normale Supérieure de Saint-Cloud.

Dans cette première acception du terme, « audio-visuel » renvoie donc à la fois à une méthode d'enseignement et à une technique (un matériel, un équipement) qui sert de support, d'auxiliaire. Dans les années 1950, en France, on distingue parmi les moyens audiovisuels : les auxiliaires sonores (phonographes, radio), les auxiliaires visuels (projections fixes, films muets) et les moyens proprement audiovisuels (films sonores et télévision).

Il y a trois ans s'est tenu ici, à la BnF, un colloque sur l'histoire de l'audiovisuel éducatif depuis 1950. Mais dès 1914 aux États-Unis, puis quelques années plus tard en France, l'usage du cinéma « éducatif » (ou « éducateur ») se développe fortement, accompagné et soutenu par des publications mensuelles spécialisées. Si le terme « audio-visuel » s'impose vraiment à partir du milieu du XX^e siècle, la notion est bien plus ancienne. Dans son ouvrage, *Mémoires de l'ombre et du son, une archéologie de l'audio-visuel*, publié en 1981, Jacques Perriault remonte au XVIII^e siècle, pour la lanterne magique, et à la fin du XIX^e siècle pour le phonographe.

L'invention du phonographe d'Edison en 1877 est une date décisive. C'est à partir de là que, dix ans plus tard, en 1887, Edison a l'idée d' « un appareil qui ferait pour l'œil ce que le phonographe fait pour l'oreille ». Or, en disant cela, il ne pense pas seulement à l'enregistrement de l'image animée (au cinéma). Ce qu'il a en tête, c'est l'idée d'un couplage de deux appareils – le phonographe qui existe, et le kinétoscope qui n'existe pas encore – pour enregistrer et reproduire le son et l'image simultanément. Autrement dit, pendant qu'Edison et son équipe essaient de mettre au point le kinétoscope, ce qu'ils visent en réalité, c'est bien l'invention d'un système audio-visuel : un système permettant l'enregistrement et la reproduction synchrones du son et de l'image.

On peut aussi noter que le concept de télévision apparaît à cette époque, avec l'invention du téléphone en 1876. Les premiers brevets de télévision sont déposés en 1884, et l'une des premières applications à laquelle on pense consiste à associer téléphone et télévision. Mais il faudra attendre le milieu des années 1930 pour que soit mis en œuvre, en Allemagne, le « téléphone télévisuel » permettant les premières communications, les premières liaisons véritablement audio-visuelles entre les plus grandes villes du pays.

Si nous consultons maintenant le Nouveau Petit Robert, édition 2010, nous constatons que l'adjectif « audiovisuel » s'écrit désormais en un seul mot, sans trait d'union, et qu'il ne renvoie plus seulement à une méthode pédagogique : il qualifie aussi le fait « d'ajouter aux éléments du langage l'utilisation de l'image dans la communication ». On parlera ainsi des « moyens de communication audiovisuels (cinéma, télévision) ».

Mais que dit le Grand Robert ? Dans un premier sens, l'adjectif « audiovisuel » désigne « ce qui concerne simultanément la sensibilité, la perception auditive et visuelle » ; on parlera par exemple de « l'équilibre audiovisuel d'un spectacle, ou d'un film ». La notion d'équilibre est intéressante car – par rapport aux sens précédents qui mettaient l'accent soit sur l'audio (les disques pour l'enseignement des langues), soit sur le visuel (l'utilisation de l'image dans la communication) – la notion d'équilibre réintroduit ou rappelle la distinction (la division, l'association) entre l'audio et le visuel, dont on suppose qu'ils pourraient, de quelque manière, faire jeu égal.

Cela dit, lorsqu'on entend aujourd'hui l'expression « l'équilibre audiovisuel », c'est pour désigner tout autre chose : soit l'égalité de traitement des différents partis politiques dans l'accès aux médias, notamment à la télévision, soit le jeu des oppositions et des alliances entre groupes audiovisuels, et tout ce qui peut affecter les règles de la concurrence entre ces groupes, dans ce qu'on appelle le « paysage audiovisuel français ».

Ces expressions, « l'équilibre audiovisuel », « le paysage audiovisuel », relèvent de ce que Gérard Genette appelle le *médialecte*, c'est-à-dire le « dialecte propre aux médias », mais qui, dit-il, « devient peu à peu la langue de bois de tous ».

Contrairement au Grand Robert, le Trésor de la Langue Française, en seize volumes, ne mentionne pas la notion d'équilibre audiovisuel, mais fait allusivement référence à la notion de « contrepoint audiovisuel », et cite les noms des cinéastes russes Poudovkine, Eisenstein, Alexandrov. De quoi s'agit-il ? En 1928, ces trois cinéastes publient le « Manifeste "contrepoint orchestral" » sur « l'avenir du cinéma sonore ». Ils estiment que l'adjonction du son est « une arme à double tranchant », qui risque d' « anéantir tous les acquis formels » du cinéma en tant qu'art. Ce sera le cas, selon eux, si on se contente de faire du « théâtre filmé », c'est-à-dire d'enregistrer une parole qui coïncide avec le mouvement des lèvres sur l'écran. Pour les auteurs du manifeste, le « film parlant » ne doit surtout pas se développer « au détriment du montage ». Seule la « méthode du contrepoint », c'est-à-dire la « non-coïncidence » du son et de l'image (le décalage, le contraste entre les deux) permettra de développer les ressources expressives du montage.

Je termine ce rapide survol par la définition du Petit Larousse Illustré, édition 2010 : « audiovisuel : qui appartient aux méthodes d'information, de communication ou d'enseignement utilisant l'image et/ou le son. » Il y a dans cette définition la suggestion d'une hiérarchie : le terme aujourd'hui ferait penser d'abord au domaine de l'information, puis à celui, plus large, de la communication, et enfin seulement, à celui plus spécifique de la pédagogie, de l'enseignement.

Une première conclusion : l'adjectif « audiovisuel » a progressivement perdu son trait d'union ; il ne concerne plus prioritairement le domaine de l'enseignement ; il peut qualifier aussi bien l'utilisation de l'image seule, ou du son seul, que l'association des deux (quelles qu'en soient les modalités) ; enfin, il peut qualifier une modalité particulière de cette association (comme dans l'expression « contrepoint audiovisuel »).

Après l'adjectif, le substantif. Le nom « audiovisuel » ne se rencontre guère avant les années 1970. Il s'impose d'abord, semble-t-il, dans le domaine de la formation d'adultes, comme dans ce titre d'ouvrage : *L'audiovisuel au service de la formation*. Aujourd'hui l'audiovisuel, au sens le plus large, c'est l'ensemble des moyens de communication. Selon le Petit Larousse, il « comprend les secteurs du téléphone, de la radio, du cinéma, de la télévision, de la photographie, de la vidéo et du multimédia ». Mais, dans un sens plus étroit, c'est (nous dit le Nouveau Petit Robert), l'ensemble des chaînes de télévision. Quand on dit : « la crise de l'audiovisuel », on veut parler en réalité de la crise du secteur télévisuel. Quand on dit « l'audiovisuel public », c'est le plus souvent pour désigner la télévision publique. Et si on parle, depuis peu, de « contribution à l'audiovisuel public », c'est pour éviter de parler de « redevance audiovisuelle » ! Peut-être savez-vous que l'an dernier le Sénat a souhaité « revaloriser l'image de la redevance ». Ayant noté que « le dictionnaire définit la contribution comme une participation à une action commune, ce qui est plus valorisant que l'appellation de redevance qui est définie comme une dette, une taxe, un impôt », les sénateurs ont voté en janvier 2009 un amendement proposant que figure désormais sur la feuille d'imposition (qui conserve le terme « imposition »), l'appellation « Contribution à l'audiovisuel public », ainsi que les noms des organismes bénéficiaires : France Télévision, Arte France, Radio France, Audiovisuel extérieur de la France, Institut national de l'audiovisuel...

Mais c'est là que les choses se compliquent. Car quand on dit « l'audiovisuel », au sens plus étroit, ce n'est pas nécessairement pour désigner l'un des secteurs de l'audiovisuel, la télévision, à l'exclusion des autres ; ce peut être aussi pour opposer ce secteur particulier à un autre secteur, celui du cinéma. Comme dans

l'expression « cinéma et audiovisuel », où ce dernier terme, selon le contexte, désigne ce qui ne relève pas de l'art du cinéma, ou ce qui ne mérite pas le nom de cinéma, ou ce qui est le contraire du cinéma : ce qu'un jour Serge Daney a appelé « l'odieux-visuel ». C'était en 1983, bien avant que l'expression ne fasse florès sur les forums et autres blogs. A la fin des années 1980, Pascal Bonitzer exprimait une idée voisine quand il écrivait (dans les *Cahiers du cinéma*) : « Si le cinéma fait partie de l'Audiovisuel, c'est en quelque sorte à son corps défendant ; il n'y reconnaît pas ses valeurs. »

D'où l'étonnement qu'a pu susciter en 1992 la publication d'un livre de Pierre Sorlin au titre provocant : *Esthétiques de l'audiovisuel*. Jacques Aumont en avait rendu compte à l'époque (dans *Cinémathèque* n°3), et salué, ou du moins souligné, la provocation : « "Audiovisuel" est un mot peu aimable, qui sent la langue de bois, la langue de pouvoir et d'oppression, un mot que les vieux cinéphiles dans mon genre ne peuvent recevoir qu'avec une suspicion mêlée de détestation. On aime le cinéma, qui vous émeut, vous émerveille et vous rend meilleur, quand l'audiovisuel (prononcer : odieux-visuel) ne sert qu'à la communication, c'est-à-dire à la publicité, c'est-à-dire en fin de compte au commerce ».

Lorsque je lis qu'une des missions du CNC est « le soutien à la création et à l'économie du cinéma, de l'audiovisuel, de la vidéo, du multimédia et des industries techniques », je comprends immédiatement que dans cette phrase « l'audiovisuel » désigne la télévision. Et si dans ce contexte il est question d' « aides à la création d'œuvres audiovisuelles », je sais que c'est de télévision qu'il s'agit.

Bien entendu, dans un autre contexte il en ira autrement. « L'œuvre audiovisuelle » n'est pas toujours synonyme d' « œuvre télévisuelle », car il n'y a pas qu'une définition de l'œuvre audiovisuelle. Pour le droit de la propriété intellectuelle, une œuvre audiovisuelle peut aussi bien être une œuvre cinématographique, télévisuelle ou vidéographique. L'appellation dépend du mode de diffusion. De même, pour la communauté européenne, les œuvres cinématographiques font partie des œuvres audiovisuelles. En revanche, pour le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel en France, une œuvre cinématographique n'est pas une œuvre audiovisuelle. Sauf si sa durée est inférieure à 60 minutes (et assimilée à un court-métrage). Bref, on le voit, le terme « audiovisuel » tantôt comprend le cinéma, tantôt l'exclut ; tantôt désigne tout ce qui n'est pas cinéma, et tantôt seulement la télévision.

La télévision dont je viens de parler, c'est la télévision traditionnelle, mais il existe maintenant des chaînes de télévision entièrement dédiées aux œuvres audiovisuelles. Comme la chaîne Souvenirs From Earth dont la programmation est intégralement consacrée à l'art vidéo : la chaîne se présente comme « le plus grand musée d'art vidéo du monde », et vous propose de faire de votre écran plat un terminal artistique. Ou comme la chaîne Pure Screens, qui vous permet de décorer votre intérieur, aussi bien avec « les plus beaux paysages du monde » qu'avec des tableaux en provenance des plus grands musées du monde. Ou encore la chaîne IkonoTV, qui montre des œuvres d'art en silence, sans le moindre commentaire.

Il est un domaine où la fortune de l'expression « cinéma et audiovisuel » ne se dément pas, celui de l'enseignement. En 2000, Alain Bergala, critique de cinéma et universitaire, avait été chargé par Jack Lang, ministre de l'Éducation nationale, de réfléchir à la place du cinéma (de l'art du cinéma) dans l'enseignement. Il a tiré le bilan de cette expérience dans un ouvrage, *L'Hypothèse cinéma*, dont l'un des chapitres s'intitule « Cinéma et audiovisuel, les méfaits du "et" ». Il raconte qu'il a tenté de « supprimer le mot "audiovisuel" », jugé « trop flou » ; il voulait que l'Éducation nationale renonce définitivement à l'expression « cinéma et audiovisuel » pour la raison, disait-il, que « c'est avec le "et" que les choses se brouillent ». Un brouillage, on le devine, dû à l'interférence entre le domaine du cinéma et celui de la télévision. Dans cet ouvrage, Bergala écrit d'ailleurs indifféremment « cinéma et audiovisuel » ou « cinéma et télévision » ; les deux expressions sont tenues pour synonymes.

D'autres auteurs ont une approche différente. Les éditions Armand Colin ont publié en 2005 un ouvrage intitulé *Le Récit audiovisuel*, dans une collection où on trouvait déjà un ouvrage sur *Le Récit cinématographique*. Pourquoi ce nouvel ouvrage ? L'auteur, Pierre Beylot, s'en explique dans l'introduction. Il plaide pour une « approche comparée des formes de récits cinématographique et audiovisuel ». Ainsi, alors que Bergala dénonce les méfaits du « et », Beylot, au contraire, met en avant ses bienfaits. Alors que pour le premier, cinéma et audiovisuel sont exclusifs l'un de l'autre, pour le second, au contraire, le terme « audiovisuel » inclut le cinéma. Et pourtant... Sur la quatrième de couverture du *Récit audiovisuel*, où l'on nous dit que le cinéma fait partie de l'audiovisuel, on apprend que l'auteur est professeur non pas d'audiovisuel, comme on pourrait s'y attendre, mais de « cinéma et audiovisuel »...

Pour dissiper ce flottement, ce flou, autour du mot « audiovisuel », on peut être tenté de retourner au dictionnaire, par exemple au précieux *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, de Jacques Aumont et Michel Marie, éditions Nathan, 2001. À l'entrée « audiovisuel » je lis ceci : « Adjectif, et plus souvent, substantif, désignant, de façon très vague, les œuvres mobilisant à la fois des images et des sons, leurs moyens de production, et les industries ou artisanats qui les produisent. Le cinéma est par nature "audiovisuel" ; il relève des "industries de l'audiovisuel". Toutefois, cela n'est pas son caractère le plus singulier ni le plus intéressant. Du point de vue théorique, ce terme a le plus souvent joué un rôle de brouillage, et la théorie s'est en général attachée à le contester et à le débrouiller. »

Dans la seconde édition de ce dictionnaire, en 2008, édition revue et très augmentée, avec des notices sur les nouvelles images et sur les techniques numériques, la définition du terme « audiovisuel » est resté inchangée. Il est toujours synonyme d'approximation et de brouillage.

Le théoricien qui a le plus contribué à « débrouiller » le terme audiovisuel est certainement Michel Chion. Dans un ouvrage publié en 1990, il a procédé à une double opération. Premièrement, il a réintroduit le trait d'union entre « audio » et « visuel ». Deuxièmement, il a substantivé l'adjectif, et forgé le concept d' « audio-vision », avec un trait d'union (c'est le titre de son ouvrage de 1990, *L'Audio-vision*, réédité tel quel en 2005). Qu'est-ce que l'audio-vision ? Le terme renvoie à une attitude perceptive spécifique. Il « désigne le type de perception propre au cinéma et à la télévision » : une perception où la vision est influencée par l'écoute (et vice-versa). Michel Chion montre comment « dans la combinaison audio-visuelle, une perception influence l'autre et la transforme : on ne "voit" pas la même chose quand on entend, on n'"entend" pas la même chose quand on voit ».

Dans cette perspective, réintroduire le trait d'union entre « audio » et « visuel » c'est donc mettre l'accent sur la « combinaison », sur le « couplage », sur la « relation » entre les deux ; bref, c'est dire qu'il y a « mixage audio-visuel ». Et c'est du même coup souligner, d'une part, le fait que « la combinaison produit quelque chose d'entièrement spécifique et nouveau », et d'autre part, que les effets de cette combinaison sont toujours de l'ordre de l'illusion : par exemple – c'est le cas dans un grand nombre de réalisations –, « l'illusion que le son ne fait que redoubler ce que dirait déjà l'image », l'illusion qu'il y aurait « redondance entre les deux ». Autrement dit, réintroduire le trait d'union entre « audio » et « visuel », et parler d'audio-vision, c'est signifier qu'il ne saurait y avoir de « redondance audio-visuelle », que la notion même de redondance est dépourvue de sens. Finalement, le trait d'union attire l'attention sur ce que Michel Chion appelle « l'étrangeté fondamentale de la relation audio-visuelle » – et, ajoute-t-il, sur le caractère au fond « incompatible » de ces éléments que sont le son et l'image. On pourrait dire, en d'autres termes, que le dispositif audiovisuel est fondamentalement hétérogène. C'est peut-être à partir de ce constat qu'on pourrait différencier ces grandes formes audiovisuelles que sont le cinéma, la télévision ou l'art vidéo.

Mais un son ou une image ont beau être étrangers l'un à l'autre, il suffit qu'ils « tombent » en même temps, qu'ils soient simultanés, pour que nous les percevions comme indissolublement liés, définitivement solidaires l'un de l'autre. C'est ce qui, au cinéma, fait la magie du synchronisme.

Il est un cinéaste qui a constamment joué avec le synchronisme, qui s'est demandé à longueur de film quels sons mettre sur ses images, comment introduire du « jeu » entre le son et l'image, ou comment déjouer le synchronisme : Jacques Tati. Il y a quelques années, son film *Mon Oncle* a figuré au programme du Bac, au titre de l'option « Cinéma et audiovisuel ». À cette occasion, j'avais réalisé ce qu'on appelle une « œuvre audiovisuelle », un film d'une heure sur l'esthétique du cinéaste. Et j'avais construit une séquence entière pour illustrer cette déclaration de Jacques Tati qui définit parfaitement son cinéma : « Je ne fais pas du théâtre filmé, je fais de l'audiovisuel ». J'aimerais, pour conclure, vous montrer une courte scène de *Mon Oncle*, une scène d'à peine une minute où Jacques Tati – qui est un maître de la non-coïncidence du son et de l'image, et un maître de la post-synchronisation – non seulement « fait de l'audiovisuel », mais montre, d'une manière quasi didactique, *comment* faire. [Projection d'un court extrait de *Mon Oncle*].

Les territoires de l'œuvre audiovisuelle

Pascale Cassagnau,

Responsable des fonds audiovisuels et nouveaux médias, Centre national des arts plastiques.

Anne-Marie Duguet,

Professeur, Université Paris 1 - Directrice de la collection Anarchives.

Pascale Cassagnau

Nous avons conçu cette thématique comme un duo avec Anne-Marie Duguet, à qui je vais passer la parole. Compte tenu du programme de la matinée, nous avons souhaité vous présenter des objets artistiques, des œuvres, et prendre le temps de les parcourir et de les présenter, de manière précise, en ouvrant des fenêtres. Notre duo sera assez raccord avec ce qui a précédé puisque nous allons parcourir à nouveau les territoires de l'audiovisuel, de la télévision et de l'art vidéo, en considérant que ce qui fait le fil conducteur entre ces domaines, c'est finalement son inscription dans l'espace public, une notion qui n'a pas encore été abordée aujourd'hui. Lorsqu'on parle d'audiovisuel, dans son sens le plus large, il ne faut pas perdre de vue que ces « objets » s'inscrivent dans un espace public, et par définition, un espace international, si on prend en compte le web.

Anne-Marie Duguet

Je ne vais pas discuter des noms, ou des trans-territoires de l'audiovisuel, mais plutôt proposer quelques réflexions à partir d'une œuvre ou d'un ensemble d'œuvres qui, me semble-t-il, défie un certain nombre de territoires. Quand Pascale Cassagnau m'a proposé de centrer notre présentation de cette fin de matinée particulièrement intense sur des œuvres concrètes, j'ai immédiatement pensé au travail de Tania Ruiz Gutierrez, artiste chilio-colombienne et française, qui vit à Paris et expose un peu partout dans le monde. Ses œuvres les plus récentes sont conçues pour des espaces publics, et c'est de ces œuvres-là dont je vais vous parler. Deux commandes lui ont été faites à la suite de concours qu'elle a gagnés, l'une pour les jeux olympiques de Vancouver, « Garde temps », et qui est en marche depuis le début de l'année, et puis « Elsewhere », une œuvre à laquelle elle travaille depuis 2006 et qui sera inaugurée le 7 décembre prochain dans la nouvelle gare centrale de Malmö, à la jonction du Danemark et de la Suède.

Pour parler de ce qui me semble plus radical dans ce travail, de ce qui, aussi, résiste aux limitations des disciplines, des techniques, des domaines et aussi des pays, c'est tout d'abord la manière dont Tania Ruiz Gutierrez a une façon d'interroger nos conditions d'existence dans le monde actuel, sa façon de considérer en particulier plusieurs registres de perception du temps et de l'espace, sur la vitesse et la simultanéité, le contrôle et les frontières, l'enfermement, la mémoire, l'impermanence et la multiplicité des cultures. Ce qui m'intéresse dans son travail, au-delà des territoires, c'est une attitude d'expérimentation, même si je sais bien que le mot prête à de nombreuses discussions. Cette attitude s'approprie et, à la fois, explore toutes sortes de technologies actuelles, souvent très avancées et complexes, aussi bien que des dispositifs traditionnels, mais ceci seulement quand ils sont nécessaires à développer l'idée du projet. Le programme de recherche de Tania Ruiz est immense et particulièrement ambitieux. Sa thèse avait pour titre *Études sur le temps et l'espace dans l'image en mouvement – Tissage vidéo, objets spatiaux-temporels, images prédictives et cinéma infini*. Vous voyez que l'expression « image en mouvement », adoptée par beaucoup d'artistes, de musées et de festivals, l'a été parce qu'elle se réfère à la nature de ce que l'on perçoit, et non à une technique spécifique, et surtout parce qu'elle insiste sur la donnée temporelle des images, le fameux « *time based art* » dont il a été question ce matin.

Je signale quelques aspects de cette recherche, qui trouble le cinéma, qui est autour, avec le cinéma, et le dépasse en même temps. C'est une recherche qui concerne, par exemple, l'abolition du cadre, ou le désir de donner du volume à l'image-temps, c'est-à-dire d'en faire des objets « spatiaux-temporels », ou encore

l'autonomie de l'œuvre programmée, l'exploration de modalités temporelles ou multiples, ou enfin, comme dans toute installation, la mise en scène, la mise en espace des images.

Je prendrai trois œuvres pour illustrer ce travail.

La Plaza

Des personnages d'âges divers traversent une sorte d'espace abstrait, unique, parfaitement homogène et indéterminé, qu'on peut interpréter comme une place écrasée par le soleil, surexposée. Sur cette place, chacun va à son rythme, accompagné seulement de son ombre. Mais les ombres ne viennent pas de la même direction. C'est un indice sûr d'un espace déjà paradoxal, avec plusieurs positions possibles du soleil. Les personnages sont filmés avec un fort contraste de lumière, indépendamment, à des moments différents de la journée, sous différents angles, puis ils ont été détournés, et ces marcheurs sont placés sur ce plan de rencontre improbable, une sorte de table de dissection pour des événements qui n'auront pas lieu, et ils accomplissent chacun leur trajet, inéluctablement. Ces personnages s'effleurent, leurs ombres surtout, s'entrecroisent. Il arrive aussi parfois qu'ils marchent en parallèle, dans une sorte de conversation que nous imaginons, nous.

L'intérêt de ce travail de Tania Ruiz, c'est l'amorce d'une recherche sur ce qu'elle appelle « le cinéma infini », sans commencement ni fin. Il ne s'agit pas d'un enregistrement, l'image est calculée en temps réel. Cette scène est totalement dépendante du programme qui l'actualise. Vous voyez qu'un personnage qui sort en bas du champ à droite, par exemple, va revenir vers le haut à gauche. Mais il ne s'agit pas simplement d'une mise en boucle de la même séquence. La scène se tisse vraiment d'une multiplicité de boucles qui correspondent au trajet des divers personnages. Pour programmer ce système, l'auteur a utilisé le modèle mathématique du tore, qu'elle a déployé sur un plan. Ce qui permet de penser à un développement d'un cinéma infini, c'est aussi le fait que la position que chaque personnage occupe au démarrage du programme est aléatoire, de telle sorte qu'on ne verra jamais la même scène. Il y a une quantité immense de relations possibles entre les cycles individuels des personnages et leurs trajectoires.

Tania Ruiz dit elle-même : « *étant donné son haut niveau d'abstraction, cette pièce peut être considérée comme une expérimentation sur la visualisation des images mentales* ». C'est en tout cas une pièce sur la clôture du temps et sur la détermination, qu'elle a développée sur des images prédictives. Il s'agit là d'échapper à la finitude du temps du film cinématographique, projet qui traverse toutes les autres œuvres.

Garde-temps

Œuvre installée actuellement sous le pont de *Cambie street* à Vancouver. C'est un endroit qui est tout près de la gare du village olympique, et cette œuvre est en quelque sorte un commentaire sur la surveillance. L'image des passants est filmée par une caméra thermique fixée à un poteau, orientée vers le passage piéton, à environ six mètres de ce passage. Cette image s'affiche sur un drôle d'écran, qui n'est justement pas un écran ni un cadre, mais dans un objet en forme de vase, de quatre mètres de haut, ce qui lui donne évidemment un caractère monumental. La surface de ce vase immense est recouverte de 10 000 LED (*light emitting diodes*), qui sont là comme autant de pixels qui constituent une image en mouvement de très basse définition (84 LED de haut). C'est donc là une image dont on peut faire le tour, une image-volume qui n'est pas un objet spatio-temporel, dans le sens qu'elle donnait à ces objets dans ses premières recherches (image obtenue par une interprétation volumétrique du temps, captée par une caméra cinéma), et ce n'est pas non plus un objet comme les poupées de son de Tony Oursler ou les images d'Alain Fleischer par exemple. Là, la forme du support de projection confère son propre volume et son mouvement à l'image, mais c'est plutôt d'un relief dont il est question. Dans ces œuvres-là on ne va pas voir derrière l'image, et il y a toujours un lien entre la source de projection et l'image. Ce n'est pas le cas dans l'œuvre de Tania Ruiz. Ici on tourne physiquement autour de l'image. Ce sont les LED qui émettent la lumière, comme sur un écran de télévision, et c'est pourquoi je parle d'autonomie de l'image, du système, d'un objet isolable.

Ce qui est intéressant dans l'utilisation de la caméra thermique, c'est d'une part qu'elle capte en continu, mais elle capte aussi bien de nuit que de jour, tout ce qui entre dans son champ. Et ce qu'elle capte n'est pas tout à fait de l'ordre de l'optique, mais plutôt des différences entre les zones de chaleur des corps

vivants. Ce qu'elle produit ainsi c'est une forme de l'invisible, une image de l'organique. Il y a rencontre entre deux émissions, celle des ondes de chaleur, des rayonnements infrarouge émis par le corps humain, et celle de la lumière émise par les diodes électroluminescentes. Il y a aussi dans cette œuvre cette texture géométrique qui résulte de l'assemblage des 10 000 pixels, tous ces petits rectangles. Cette trame de l'image est perceptible, elle s'expose avec l'image, et devient en même temps tactile : il est possible de toucher l'image, ce qui est habituellement un interdit traditionnel. Ce qui est donné à voir de l'intimité des corps qui sont captés par la caméra thermique ne peut jamais être obscène ni même servir à un usage policier. Le contour est nécessairement grossier, la forme est peu définie car les différences thermiques ne sont jamais nettes, il n'y a pas de détail, et il s'agit de couleurs de synthèse. Donc ce type d'image bascule davantage du côté de l'abstraction que de l'identification des formes. Le mouvement, en outre, est le seul fait de la mobilité des passants, des oiseaux et des chiens. Et c'est vraiment le mouvement que l'on va reconnaître avant tout. Et encore, à la condition de ne pas courir. Le passant pressé produira une simple ligne, et le mouvement de deux personnes qui se croisent va produire une croix. Marcher devient un geste graphique, un tracé. Il faut s'arrêter pour faire figure, une figure vaguement humaine.

Cette saisie du corps, qui livre le privé au public, ne relève plus de la machine de vision, mais de la machine de détection. On se demande vraiment ce qui pourrait être surveillé par ce type de caméra, sinon la présence, car tous les caractères individuels échappent à l'identification. Évidemment, cette question de l'identification est une autre dimension de cette œuvre, qui met en question ce processus même qui est propre aux miroirs ou à l'image vidéo en direct. Si le visiteur ne se voit pas dans l'œuvre, ne s'identifie pas, il perçoit cependant sa présence et il peut la tester en produisant lui-même un mouvement. S'il n'y a pas d'opération, de manipulation spécifique, il y a très fortement une implication ludique, comme dans certains processus interactifs, où l'on a tendance à s'identifier, non pas à une image, mais aux conséquences de son geste, et où sa présence dans l'œuvre, son pouvoir, est vérifiée par la corrélation entre une action et son effet.

Entre sculpture et cinématique, là encore, des territoires sont franchis. Il s'agit de bien plus que d'une sculpture lumineuse, il s'agit d'un objet cinématographique, voire d'un monument cinématographique. Cette pièce est placée dans une zone de circulation pour les piétons et les voitures. Tania Ruiz a tendance à comparer cette œuvre à la fontaine publique, pour une question de fluidité des images. Mais je dirai que « Garde-temps » est aussi une œuvre qui conserve « la dynamique du lieu », comme le dit l'artiste. Et là c'est un tour de plus dans la complexité de cette réalisation, qui est donnée par une procédure très particulière de mémorisation du lieu. Dès que la caméra thermique ne capte plus rien, ni mouvement ni présence, le passé du lieu, qui est enregistré en permanence, vient s'afficher automatiquement. Comme une pression de la mémoire collective de ce lieu, qui attend la faille pour ressurgir, pour se glisser. C'est un programme informatique qui définit une conservation partielle de ces données enregistrées, et c'est donc constamment un nouveau montage qui s'affiche. Il y a donc présent dans cette œuvre, un axe du temps passé qui est en fuite, de telle sorte que la capture de l'enregistrement du lieu le plus ancien persiste, en étant de plus en plus courte, et le programme vient afficher ces séquences de manière aléatoire, avec le minimum de hasard et de jeu nécessaires à la préservation de la variation. D'ailleurs si vous consultez le site de Tania Ruiz Gutierrez, vous ne trouverez jamais la même image à son ouverture.

Cette œuvre, située à l'extérieur, en espace urbain, est livrée au regard, au jeu, à l'appréciation de tout passant, aux non-spécialistes de l'art contemporain. C'est un monument, d'une certaine manière, mais il n'a certainement pas de caractère commémoratif, c'est un monument aux vivants, aux passants anonymes.

Je ne peux que présenter brièvement la prochaine œuvre de l'artiste, « Elsewhere », œuvre publique pour la gare centrale de Malmö. C'est une œuvre particulièrement monumentale, avec 46 projections sur 360 mètres de long et 180 mètres de côté, ce sera sans doute la plus grande installation vidéo en Europe créée par un artiste.

Pascale Cassagnau

Pour ma part, je vais passer à deux autres œuvres, *Deep Play*, de Harun Farocki et le film de Douglas Gordon et Philippe Parreno, *Zidane*.

En préambule, deux citations :

« *Mes films sont conçus contre le cinéma et contre la télévision.* » Harun Farocki

« *Le spectateur réagit devant l'écran comme devant une rétine extérieure télé-reliée à son cerveau.* », in *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Edgar Morin

Tout le cinéma d'Harun Farocki, à partir de *Images du monde et inscription de la guerre*, ou *Vidéogrammes d'une révolution* ou *La sortie d'usine*, et jusqu'à *L'œil-machine*, est consacré aux machines de vision et aux systèmes de représentation qui induisent des systèmes de reproductibilité du visible et de la visibilité. Cinéaste, son œuvre comporte à ce jour plus de 80 films, conçus pour grand écran ou la télévision. Il a réalisé également des pièces radiophoniques, des essais critiques et des livres. Il a été membre du comité de rédaction de la revue *Film critique* jusqu'en 1984, travaillant donc, jusqu'à ce jour, à maintenir ces deux modes d'expression et de symbolisation que sont l'écriture et le cinéma, qui sont pour lui complémentaires et autonomes. Son attention se porte sur la constitution des images et des sons produits par les nouvelles technologies ainsi que sur les conditions de leur production, pour dresser une « *histoire audiovisuelle des sociétés contemporaines* ». A partir d'une analyse de l'évolution des techniques et des technologies, concernant la photographie, le cinéma, la vidéo, Farocki analyse la constitution des pouvoirs de l'image dans la fabrication de l'histoire, et sa capacité à retranscrire un discours politique. On peut dire aussi que son œuvre porte sur la mise en perspective de la question des médias, des relations qui nouent la pensée, la technique et la technologie, et elle porte naturellement aussi sur l'archéologie des archives, à l'ère de leur digitalisation, et sur l'architecture des médias. Les différents niveaux de signification des images et des discours idéologiques qui les sous-tendent sont mis en exergue par l'artiste, dans pratiquement toutes ses œuvres, selon une méthode très spécifique, qui fait de la description et de la lecture ses outils opératoires.

La méthode consiste, chez Harun Farocki, en l'élaboration de dispositifs multimédia, qui, littéralement, exposent l'analyse des images, de leur montage, déterminant dans le même mouvement une mise en archive des données visuelles. La description joue ici un rôle important, en tout dans son cinéma, mais également dans ses installations « multimédia ». Bien souvent l'artiste s'attache à indexer des expressions, des gestes, qui résultent de situations de contrainte ou de surveillance.

Tel est l'objet de *Deep Play*, qui fut présenté notamment à la dernière Documenta de 2007. Il ne s'agit nullement de l'enregistrement d'une partie de football, mais de la production d'une analyse en direct. En effet, sur 12 moniteurs, Haroun Farocki expose littéralement tout un matériel vidéo, et autre, qui rend compte de la finale de la Coupe du monde en 2006 : modélisations, schémas, outils statistiques, extraits de séquences de caméras de surveillance du stade, outils d'analyses automatisées, vues du stade lui-même, aperçu des cabines de montage de toutes les télévisions qui suivent le match. D'essence documentaire, tout le cinéma d'Harun Farocki interroge les relations croisées entre le réel et sa représentation, en interrogeant la place du réel et l'élaboration du point de vue.

Pour faire comparaison avec le film *Zidane* qui sera donc présenté demain soir, je dirai que telle n'est pas du tout la perspective de Douglas Gordon et Philippe Parreno, qui eux ont conçu plutôt un film dans sa logique « classique ». Avec *Zidane, un portrait du 21^e siècle*, les deux réalisateurs suivent au plus près une partie de football, et mettent en perspective le personnage-image qu'est Zidane, un homme au travail. Pour eux, il s'agissait peut-être de renouer avec l'esthétique, ou en tout cas le propose des frères Le Nain, peignant les hommes au travail. Chez Farocki, au contraire, la multiplication des sources hétérogènes constitue le miroir qui conduit une analyse, celle de la production de la réalité. Au contraire, chez Gordon et Parreno, il y a une tentative de se situer dans l'espace de la fiction, une fiction assez proche d'une fiction d'horreur, ce film m'a toujours fait penser à *Halloween*, on est toujours très proche du visage de Zidane, suivi à la trace, dans son travail de joueur.

Au-delà de la référence au sport, au football, qui d'ailleurs est très récurrente dans l'art contemporain, au contraire *Deep Play* est d'abord une allégorie de l'espace social et une démonstration magistrale de ce qui constitue la fabrication de l'information.

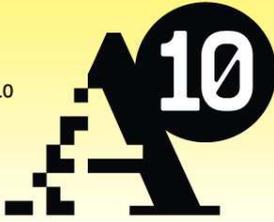
J'arrête là pour que l'on puisse regarder les premiers moments de l'œuvre, en rappelant qu'il s'agit d'une installation vidéo de 12 écrans dont le montage est rhapsodique et complexe. Ici, pour les besoins de la conférence et de l'espace monobande, l'artiste a choisi un montage dont nous allons voir dix minutes.

Enfin, je voulais signaler que cette œuvre vient d'entrer dans les collections nationales, car elle a été acquise par le CNAP. Par ailleurs, très vite, le musée de Lyon en a demandé le prêt, et va organiser un événement autour de l'artiste à cette occasion.

Pour finir, je renvoie aux textes de Harun Farocki, en particulier ceux traduits par le même éditeur que l'ouvrage de Siegfried Kittler, le *Théâtre Typographique*, ainsi que les nombreux textes publiés dans *Trafic*.

17 novembre 2010
Bibliothèque nationale de France
Petit Auditorium

18-19 novembre 2010
Institut national du patrimoine
Auditorium Colbert



ARCHIMAGES 2010

DE LA CRÉATION À L'EXPOSITION : LES IMPERMANENCES DE L'ŒUVRE AUDIOVISUELLE



Institut national
du patrimoine



Collectif 24/25



Collège organisé avec le soutien
de la Direction générale des patrimoines,
Ministère de la culture et de la communication

ETAPES DE TRAITEMENT ET DISPOSITIFS

Modérateur :

Mari Sol Pérez Guevara,

Administrateur en charge du dossier "Patrimoine cinématographique" dans l'Unité "Politiques audiovisuelles et des médias" à la Direction générale "Société de l'information et médias" de la Commission Européenne.

Collecter / Collectionner / Signaler / Exposer

Table ronde animée par :

Samuel Bianchini,

Artiste et théoricien. Université de Valenciennes, École nationale supérieure des Arts Décoratifs.

Participants :

Pip Chodorov,

Cinéaste, compositeur de musiques de film, éditions Re:voir.

Laurent Bismuth,

Chef du service analyse de gestion documentaire des collections, Archives françaises du film du CNC.

Nicola Mazzanti,

Responsable Collections et Numérisation, Cinémathèque royale de Belgique.

Barbara Hess,

Historienne et critique commissaire d'expositions d'art, Cologne.

Samuel Bianchini

Cette table ronde porte un titre assez large : « collecter, collectionner, signaler, exposer ». Nous allons aborder des sujets qui concernent l'archivage, aussi bien du point de vue des techniques mises en jeu que des opérations intellectuelles que ces activités requièrent. Et cela, dans la continuité des précédentes discussions, en allant de la conservation jusqu'à l'exposition, de la collecte jusqu'à la mise en public.

Pip Chodorov

D'abord, je voudrais dire que, dans le programme, je représente les éditions *Re:voir*. En fait, il s'agit d'une collection de rééditions vidéo de films expérimentaux. Il s'agit donc de reproduction, et il est important de faire cette distinction entre l'œuvre et la reproduction.

J'ai ici une œuvre de Stan Brakhage, il s'agit de pellicule 16 mm, la voilà en vrai... Mais comment l'exposer ? On ne peut pas la mettre telle quelle contre un mur, il faut projeter cette pellicule. Dans mon travail d'édition de films, beaucoup de choses concernent cette problématique, réussir à faire comprendre aux gens qu'il s'agit de reproduire. D'où le nom de la collection : *Re:voir*, avec les deux points au milieu, pour le « à propos de ». Comment les cinéastes, les artistes, voient le monde.

Tout cela pour dire que j'ai été confronté tous les jours, depuis maintenant 20 ans, à cette confusion entre l'œuvre elle-même et sa reproduction. Souvent on m'appelle pour me demander si on peut montrer tel film, en boucle, pendant trois mois, sur un DVD. Je réponds que cette requête est assez curieuse, car c'est comme demander de montrer un tableau de Picasso en photocopie, parce que c'est moins cher. Du coup, je me suis équipé en projecteurs 16 mm, car beaucoup de musées et de galeries n'ont pas ce type de projecteurs, alors qu'on les trouve facilement, par exemple, sur le site eBay.

Sur Internet, je gère une liste de discussion qui s'appelle *Frameworks*, qui va bientôt fêter ses 15 ans. Les inscrits y parlent librement, il y a environ 950 abonnés, des étudiants, des cinéastes, des amateurs, des critiques, des programmeurs... La liste est plutôt anglophone. Récemment, un inscrit a signalé qu'un film de Stan Brakhage était justement en vente sur eBay, pour 6 000 \$ au départ des enchères. Mais il s'agit d'une copie rayée, un peu rosie et fade. La veuve de Brakhage a répondu sur la liste qu'elle trouvait ce prix

bien étrange, puisqu'elle même les vend neuves pour 150 \$. Lorsqu'un artiste réalise un DVD en 5 exemplaires pour 50 000 €, c'est toute la question de la valeur entre l'œuvre cinématographique et les nouvelles technologies qui se pose.

Laurent Bismuth

Je suis en charge, aux Archives françaises du film, du service de la gestion documentaire des collections, qui est dévolu au « signalement », qui est quelque chose d'extrêmement important : la nécessité d'unifier les méthodes documentaires, quels que soient les endroits où des collections ou des ensembles de films existent. Mais surtout, je voudrais témoigner du fait que collecter et collectionner, ce sont deux choses différentes. Nous nous sommes vraiment posé la question, dans le cadre du groupe 24/25, de savoir comment des gens qui sauraient que nous participons à cette table ronde, nous positionnaient aujourd'hui : sommes-nous des collecteurs ou des collectionneurs ?

L'ADBS donne pour le terme de « collection » la définition suivante : « *regroupement volontaire de documents, d'objets, d'informations de provenances diverses, rassemblés en raison de la similitude d'un ou de plusieurs de leurs caractères, contrairement au fonds d'archives qui est constitué organiquement.* » La dimension qui présiderait donc à la constitution d'une collection, c'est le choix, basé sur des considérations esthétiques, historiques, chronologiques, voire typologiques. Or, aux Archives, ce choix ne s'exprime pas *a priori*. On collecte, de façon organique et assez contingente. Aux Archives françaises du film, on collecte essentiellement grâce au dépôt, et selon deux modalités, le dépôt légal et le dépôt volontaire. Et pourtant, une grande partie du travail réalisé ces dernières années a été de combler le fossé entre l'action de la collecte et l'action de la collection.

Ce matin, le Pr. Kittler parlait du dépôt légal, en s'arrêtant aux années 1920. En 1977, le cinéma, ou plus exactement, les films exploités sur support photo-chimique, entrent dans le cadre du dépôt légal, qui vise en l'occurrence les producteurs et les diffuseurs. Il sert à constituer un patrimoine. Dès le début, le législateur, et les gens qui l'ont influencé, ont pensé que ce qu'il fallait constituer ici, c'était le patrimoine du cinéma en France, et pas simplement celui du cinéma français. Depuis 1977, nous demandons donc (la BnF d'abord, puis le CNC lui-même depuis 1992) aux producteurs de films français de nous déposer une copie, un élément d'exploitation, aussi bien pour les longs métrages que pour les courts métrages, de fiction ou documentaires. Pour ce qui est du long métrage, il n'y a pas de grosse difficulté. Nécessairement, le nombre de copies est suffisant. Le problème est en train de se compliquer puisque désormais les films sortent dans les salles à la fois en argentique et en numérique. Le CNC travaille à ce que, dans les cinq années à venir, les salles n'exploitent plus que des fichiers numériques. C'est une question que nous n'avons pas encore bien eu l'habitude de traiter, mais nous travaillons à y être prêts. C'est plus compliqué pour les courts-métrages français, car très peu de copies sont produites ; elles tournent dans le circuit des festivals et sont souvent très abîmées quand elles finissent par nous arriver. Et parfois, malgré un gros travail de prospection et de harcèlement, on n'arrive pas à récupérer une copie. Pour les films de long-métrage étrangers distribués en France, nous nous retournons vers le distributeur. Les films étrangers qui sortent sur moins de 6 copies en France bénéficient d'une exception au dépôt légal.

Le dépôt légal est donc un mode de collecte très important, mais ce n'est pas le seul. Historiquement, avant le dépôt légal, on déposait déjà des films chez nous, sur le mode du dépôt volontaire. Les professionnels qui nous sollicitent recherchent notre expertise en matière de préservation et de conservation, parfois aussi en vue de recourir à nos capacités en restauration. Ces films sont déposés par des producteurs, par les cinéastes eux-mêmes et parfois par des collectionneurs de films des premiers temps du cinéma, produits sur support nitrate. Ces dépôts ne se sont pas taris avec le temps. Auparavant les producteurs n'avaient pas d'autre recours pour conserver les matrices, les négatifs, les éléments de tirage, que de les laisser en stock dans les laboratoires. Quand nous avons ouvert nos portes en 1969, il y a eu un transfert énorme de la part des labos, qui ont déversé des tombereaux de bobines que nous sommes toujours en train d'explorer.

Dans ce travail énorme d'identification, et parfois aussi de signalement, se dégage de plus en plus souvent la possibilité de constitution d'ensembles plus raisonnés. C'est ce que nous appelons une « collection ». Elle s'organise forcément *a posteriori*, de façon contingente, de par ce que l'on découvre lors du dépôt. Et si on découvre un ensemble qui se « signale » à nous comme intéressant à constituer, nous démarchons. Lorsqu'un film nous arrive dans le cadre du dépôt légal, et puis un autre, et que nous nous apercevons du

potentiel pour les chercheurs, nous décidons d'aller vers les gens qui ont produit ces films, pour les inciter à déposer leurs films. Le dépôt volontaire, chez nous, est encadré très strictement, d'un point de vue juridique, par des conventions de dépôt qui nous donnent beaucoup de responsabilités mais aussi quelques possibilités de mise en valeur des films, notamment éditoriale, en constituant des ensembles cohérents – thématiques, chronologiques - présentés sur notre site internet. Nous avons ainsi travaillé par exemple avec Pierre Coulibeuf, un cinéaste très intéressant qui a une démarche presque patrimoniale sur l'histoire de l'art. Nous avons pu travailler avec lui pour constituer un corpus complet de ses œuvres, complètement raisonné. Notre site internet propose ainsi un parcours éditorial autour de lui, réalisé avec lui-même et sa productrice, Chantal Delanoë.⁵

Pour nous, il y a une grande attente autour de ce que l'on peut faire dans ce champ du cinéma d'artiste, du cinéma expérimental.

Le « signalement », c'est le fait de pouvoir identifier le film mais aussi le documenter, le décrire, l'indexer, de façon à pouvoir signaler le film à l'extérieur des murs des Archives. Nous travaillons beaucoup avec d'autres lieux comparables, archives et cinémathèques. Nous avons travaillé longtemps chacun dans notre coin, en inventant des méthodes proches mais concurrentes, puis il a fallu travailler ensemble, grâce à des interlocuteurs dont la FIAF, qui existe depuis les années 1930 et réfléchit beaucoup à nos problématiques documentaires. Il y a une volonté chez eux, depuis les années 1970, de réfléchir à une forme d'unification des procédures de « catalogage », selon le terme consacré chez les archivistes et les cinémathécaires. La FIAF propose un corpus de règles de catalogage, peu ou prou respectées par les structures concernées. En outre, chaque instance nationale de normalisation a aussi produit ses règles de catalogage. En ce qui nous concerne, nous essayons de joindre les deux de manière intelligente. Depuis peu, une autre communauté d'experts s'est mise en action, à cause de la nécessité induite par la directive européenne sur le patrimoine cinématographique de 2005, qui demandait que soient produits deux standards européens pour permettre d'unifier le travail réalisé par les différentes structures en Europe. Le premier standard, en cela comparable au Dublin Core, consiste en une quinzaine de champs qui servent à identifier le film, une sorte de fiche signalétique. Une deuxième norme, plus complexe, propose un modèle logique de description des données. Le travail de mise au point a été très compliqué, le modèle dérive du modèle FRBR (*functional requirements for bibliographical records*), il envisage que, pour décrire tout objet audiovisuel, en particulier cinématographique, on puisse mobiliser quatre entités sur lesquelles ventiler l'information, de la plus conceptuelle, « l'œuvre », jusqu'à la plus matérielle, l'objet, dénommé « item », en passant par la manifestation physique de l'œuvre et, éventuellement, ses variantes.

Nicola Mazzanti⁶

« Sur un écran spécial le livre devient un film, le film devient une peinture (l'écran). C'est sur une image (qui résume le film) que toutes les images du film sont projetées. Ceci n'est pas un film. ».

*En effet, ce que vous voyez sur l'écran c'est une bobine de film, mais ce n'est pas un film, comme le dit Marcel Broodthaers, l'un des génies du XX^e siècle. La Cinémathèque royale de Belgique existe depuis bien longtemps. Il n'y a pas de dépôt légal en Belgique, mais la Cinémathèque a toujours eu une tradition d'acquisition, de collecte, de recherche, de choix. Elle possède donc une importante collection de films qu'on peut définir « d'avant-garde », « d'artiste », aussi grâce à l'activité du festival de cinéma expérimental de Knokke, organisé par la Cinémathèque. C'est donc dans ce lieu et ce contexte que les films de Marcel Broodthaers ont été déposés à la Cinémathèque pour les conserver et les sauvegarder. Par exemple, parmi ses films on trouve *Le corbeau et le renard*, œuvre de 1967 tournée sur une pellicule donnée par la Cinémathèque royale qui faisait partie du programme du festival de Knokke. Le film est conçu pour être projeté sur différents types d'écrans : un écran photographique de 95 x 130 qui pouvait être enroulé, et un petit écran de 61x80 dont la forme suggérait un téléviseur. Le film devait donc être projeté sur un écran bien spécifique, sans lui, le film n'est pas complet. Ce qui s'est passé à l'époque c'est que le film a été exceptionnellement accepté « hors compétition » au festival, mais avec la condition qu'il serait projeté sur un écran normal, de couleur blanche. Donc même à ce festival de cinéma « expérimental », il y avait une*

⁵ http://www.cnc-aff.fr/internet_cnc/Internet/ARemplir/parcours/Coulibeuf/accueil.html

⁶ Cette intervention incluait des images d'œuvres de Marcel Broodthaers ; les citations dans l'intervention sont aussi tirées de différents textes de l'artiste.

définition claire du cinéma : le cinéma, c'est un écran blanc. Réponse (indirecte) de Marcel Broodthaers : « *le cinéma, oui, c'est un procédé. Le bleu, c'est un procédé. Le rouge, c'est un procédé. Le cinéma, comme le bleu et le rouge, c'est un procédé.* »

J'aurais pu citer plein d'autres cas de « choses » (je dis 'choses' car il ne s'agit pas de films) qui se situent à des frontières entre le cinéma, l'art, l'objet physique, la projection, le procédé. Travailler avec des films des premières années, des films « primitifs », permet d'étudier cette frontière, les limites du territoire qu'on appelle (trop) facilement « cinéma ». L'œuvre de Marcel Broodthaers est le lieu où quelque chose se termine et quelque chose d'autre commence.

Autre exemple, son film « *L'écran du monde* », qui doit être projeté sur une carte du monde en guise d'écran. Mais quel monde ? Le monde du 1969 n'existe plus, l'écran du monde, aujourd'hui, a changé.

Aussi, il ne faut pas oublier une autre dimension de ce discours, un autre élément intéressant : ce sont les dimensions mêmes de l'écran, c'est-à-dire la relation spatiale entre l'écran, l'œuvre et le spectateur.

Citons donc un autre exemple, la « Section cinéma du Musée d'Art Moderne de Düsseldorf, Département des aigles », inaugurée en janvier 1971 à Düsseldorf en Allemagne. Il s'agit de différentes pièces avec des écrans peints et numérotés, sur lesquels les films sont projetés. Il ne s'agit pas strictement de films conçus pour ces écrans, mais pour des écrans de taille « normale », classique. Évidemment, les images des films changent dans leur rapport avec la taille de l'écran, et surtout en rapport à l'endroit où ils sont diffusés, aux numéros écrits sur les écrans.

Broodthaers estime (voir la citation « ceci n'est pas un film ») que la bobine 16 mm en elle-même n'est pas le film. Il vend son film *Le corbeau et le renard* en tant qu'objet d'art, dans un ensemble qui contient le film, les deux petits écrans qui vont avec, et quelques autres objets. Broodthaers écrit : « *il sera donc exploité comme un objet d'art, dont chaque exemplaire comporte un film, deux écrans et un livre géant. C'est un environnement.* » Il s'agit donc d'un « environnement » et pas d'un « film ».

Cet exemple nous montre quelque chose que nous savions depuis longtemps. Un film n'est pas nécessairement seulement ses images (et ses sons), donc ce n'est pas seulement que de l'audiovisuel. Un film, c'est quelque chose d'autre. Et surtout, les films ne sont pas le cinéma. Le cinéma n'est pas que le film, c'est aussi la salle, les spectateurs, les rapports spatiaux. C'est justement pour cela que le travail d'une cinémathèque est intéressant...

Dans cinémathèque, il y a « thèque », c'est-à-dire l'idée d'un conteneur qui sauvegarde, qui protège, mais qui permet aussi de montrer. Il y a une relation dynamique et complexe entre l'idée de musée, d'archive (du grec, le lieu où l'on crée et où l'on conserve la norme).

D'où, il ne faut jamais oublier certaines vérités. Une cinémathèque n'est pas toujours une cinémathèque, une archive de film n'est pas toujours une archive de film, une archive de film n'est pas toujours une archive de cinéma. Le cinéma n'est pas seulement des images en mouvement. Les images en mouvement ne sont pas toujours du cinéma. Le cinéma n'est pas la vidéo. La vidéo n'est pas le cinéma. La vidéo n'est pas le numérique, etc. je pourrais continuer comme ça. Ce serait bien de commencer par appeler les choses par les noms qu'elles ont toujours eu. Le terme « audiovisuel » est une simplification utile, mais c'est aussi une perte grave. Aujourd'hui, dans la « grande merveille » qu'est le numérique, on nous affirme qu'on rentre dans le « syndrome du saucisson » : toutes choses différentes y entrent d'un côté et tout en ressort de l'autre, mais tout est absolument la même chose. Tout est amalgamé dans le grand « numérique ». Tout devient « audiovisuel », sans distinctions.

Dans la réalité du terrain, ce n'est évidemment pas vrai. Les choses sont différentes. Des objets comme ceux de Broodthaers, et d'autres, nous posent des questions. Bien sûr, il faut sauvegarder le film, mais que faire pour l'écran et pour les conditions de projection ? Broodthaers nous dit : « *À l'origine de mes intentions, il y aurait ce point de vue sur le cinéma, qui écarte la notion de mouvement. La pellicule est un lieu de conservation des idées. Une boîte de conserve d'un modèle particulier.* »

Merveilleuse définition : les cinémathèques sont donc les lieux où l'on garde des boîtes de conserve.

Barbara Hess

I'm glad that Nicolas Mazzanti spoke about the films of Marcel Broodthaers, because I'm going to continue in the same historical context. The theme of my intervention is the experience of co-curating the show « Ready to shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum / videogalerie schum », a touring exhibition that started in Düsseldorf in 2003, and traveled to five further venues in Europe, among them Paris in 2004, where it was shown at the Musée d'art moderne, at a special venue, the Couvent des Cordeliers, co-curated by François Michaud.

This is an installation view from the Couvent des Cordeliers, with a quote from a letter by Gerry Schum to Daniel Buren, which we used for a title for the show. Schum wrote to Buren: « Our machines now are ready to shoot. », meaning that he had his equipment ready.

Here is a monitor with a video piece by Gino De Dominicis, « Tentativo di volo », or « Attempt to fly », from 1969. It could also be seen as a metaphor for the project « Television Gallery » by Gerry Schum and Ursula Wevers. As you can see also from other installation views, we used only monitors, not projection screens, since all the productions by the TV Gallery / video gallery were made for television screens or video monitors, and often they explicitly referred to this medium or apparatus.

This is a picture of a work by Gary Kuehn, from the television exhibition « Identifications » from 1970. Gary Kuehn's contribution to the second television exhibition « Identifications » was broadcast by the German first channel television ARD in November 1970. It's a good example of the self-reflective approach to the medium of television. The film suggests that a black felt pen is being wielded from behind the opaque glass of a television screen. An ever denser structure of horizontal and diagonal lines develops with the spontaneous movement of the drawing, being limited by the edges of the screen. In an interview, Gary Kuehn commented on his work: « You have freedom, like freedom in a prison. You move forward and backward and bang into the wall, which is perhaps the point of the whole thing. You have freedom in this field, but that's where it stops. » And this is also another metaphor for the project of the television gallery, which tried to insert itself in the mainstream of television, successfully, up to a certain point.

“Ready to shoot” was the first comprehensive presentation of the entire productions of the TV gallery and video gallery Gerry Schum, between 1969 and 1972, plus a couple of documentary films on art that Gerry Schum, a German filmmaker and producer, developed for several German TV stations.

You see here the floor plan of the exhibition venue in Paris. Its architecture was conceived by the Paris-based Studio Canal. Basically, we had two wave-like walls which had built-in monitors, in the middle you see a table with free-standing monitors, plus a couple of monitors on pedestals, and the long white strip at the bottom was used for a presentation of archive material. As the curators of the exhibition, a team of three persons, Ursula Wevers, Gerry Schum's partner and co-producer until May 1972, Ulrike Gross, the former director of the Kunsthalle Düsseldorf which initiated the project, and myself, we were dealing with a paradoxical project. We were looking for appropriate forms to present an art project mostly based on audiovisual media, which was aiming at immateriality and the ephemeral. Rooted in the 1960s advanced art forms, conceptual art, land art, process art, we were dealing with art forms which were self-conscious and self-critical regarding their status as material objects, and therefore, possibly, as commercial objects.

The medium of film and video was preferred by Schum and Wevers, and by the artists, exactly for this ephemeral and immaterial quality, which, at that time, seemed apt to overcome the commodity status of the art object. The basic idea of the TV Gallery and its projections was that the art was only present in the moment of its broadcast on public television.

I'm showing you here another prototypical example of this attitude, Keith Arnatt's “TV project Self-burial” from 1969. This television intervention was based upon a series of nine photographs which progressively documented a purported self-burial. The artist stands center frame, upright on a piece of grass, facing the viewers. The following shots, with unchanged picture compositions, show the artist buried ever further in the ground, until the only thing that can be seen in the last picture is the hair on the top of his head, at ground level. Every evening at 8:15 and 9:15, from October 11 to 18, 1969, the scheduled programming abruptly cut on to two pictures from the series. The second image, broadcast at 9:15, was repeated the next evening at 8:15. The broadcast lasted roughly 4 seconds, there was no introduction or commentary. Only on the last day of the project did Arnatt explain his work in a feature in the TV culture magazine Spectrum, during which the ninth picture of the series faded up.

Obviously, Arnatt's piece was an ironic commentary on the idea of the "disappearance of the art object" in conceptual art. If the art object disappeared, it seemed logical that also the artist would disappear. And, of course, you could see this piece as an illustration of Roland Barthes's *Death of the Author*, published in 1968.

This is another installation view from the Couvent des Cordeliers, with the presentation of the "Land Art" film, seen simultaneously on a couple of monitors.

The works on film on the TV Gallery Gerry Schum, especially the two longer films, 40 minutes each, "Land Art" from 1969 and "Identifications" from 1970, were both trying to overcome the art object and the commodity character of art, via the medium of film, and its distribution on German television. At that time, in Germany, there was only public television, no private networks, no cable TV, basically no much alternative than two or three public channels. And, what is important in our context today too, there was no home taping at that time, no private video recording, "Identifications" came to life practically only in the moment of the broadcast, and only few copies of the film were sold after the broadcast to museums. The material that we presented in "Ready to shoot" came mostly from the private archives of Ursula Wevers and the entire film and video material was digitalised for this occasion.

You see here an installation view from the Couvent des Cordeliers with the video editions of the Video Gallery Schum. The production of the Video Gallery Schum started its activities in 1970 because the collaboration with German television became impossible. Schum and Wevers had always insisted that their productions should be broadcast without any live commentary, but TV officials refused to accept this principle after the first two television exhibitions. So due to the rupture with the television system, another "business model", so to speak, had to be put up, and that was the Video Gallery Schum. We have to put "business model" in quotation marks since, at that time, there was no relevant market for video art, since no museum and no private collectors had the professional equipment for showing video art. Nevertheless, the Video Gallery Schum produced video pieces of artists like Gilbert & George, John Baldessari or Daniel Buren. With the purchase of the tape, it was guaranteed that the collector would obtain a new copy, on a new support material, when it was necessary. So the migration to the later support technology was part of the acquisition contract between the gallery and the collector.

The film "Land Art" from 1969 was, according to Schum and Wevers, the most authentic realization of the idea of the television gallery. To make clear what Schum and Wevers had in mind, let's take a look at Jan Dibbets contribution to the "Land Art" film, titled, "12 Hours tide Object with Correction of Perspective". Correction of perspective in this case meant that a wheel loader, which can be seen in the background of the photograph, was used to draw a trapezium on the shore. Only when seen through the lens of the camera, from a certain stand point, the trapezium appears as a perfect square, with its four sides running parallel to the frame of the television screen. A square that, as Schum said, "existed only in photographic terms". But Dibbets was also concerned with something else. He wanted to show a process, the production of the square and its destruction by the sea. In the last of the four film stills, you see the square on the beach being washed away by the incoming flood. In its double sense of camera perspective and transitoriness, Dibbets piece exists only in the medium of film.

This is a photograph from the opening of the TV Gallery before the broadcast of the "Land Art" film. So this is the television studio of the SFB, who financed the first television exhibition. The studio was converted into a simulation of a gallery room, for this occasion, to make clear for the viewers that now they were presented with an exhibition on television. You see a couple of monitors mounted flush with the walls and a series of documentary photographs in the background taken by Ursula Wevers during the shooting of the film. A number of guests had been invited to attend the opening just like any other opening of a gallery room. In his opening speech, Gerry Schum touched on a crucial issue between the Television Gallery and the broadcasting station and declared: "I do not believe that either a filmed studio atmosphere or close-ups of artist's hands can provide a better understanding of the work of art. For the same reason, this exhibition is presented without commentary." This conflict about a spoken commentary underlying the film had started even before the date of the broadcast of the film. The SFP authorities had insisted that an extra-commentary should be added but the TV Gallery refused to make any alterations, since they wanted to leave it to the viewers to make their own observations, before being confronted with external critical judgments. As Ursula Wevers wrote, "in a three dimensional gallery space, with works of art exhibited on the walls, the

works can be observed for as long as the viewer wants, from any desired angle, while he can choose not to listen to any spoken commentary. If a parallel situation is created on the screen, all commentary must therefore either precede or follow the presentation of the exhibit. The television people, however, did not see our point. The film was, in the end, broadcast in unaltered form, but the Television Gallery, as a series, was discontinued.”

This is an installation view from the Kunsthalle of Düsseldorf where we actually had a different type of exhibition architecture that we developed with Rheinflügel, an architectural team from Düsseldorf. We tried to present an adaptation of the studio situation.

So the exhibition tour lasted for a year and a half, it was much less ephemeral or impermanent than any of the exhibitions of the TV Gallery. At the end of the tour the material returned to the archives of Gerry Schum and Ursula Wevers.

Intervenante dans la salle

En Allemagne, il y a un réseau plus local et régional de cinéma expérimental, sans tentative d'organisation nationale qui chapeauterait toute cette dynamique. Ne faudrait-il pas s'inspirer de cet exemple en France ?

Laurent Bismuth

On essaie d'avoir une collection « nationale », mais pas en opposition avec les notions de « local » ou « régional ». Il y a des associations dont le métier est de constituer des ensembles de films expérimentaux et de les diffuser. Notre démarche est beaucoup plus contingente, et demande que l'on soit sollicité pour un dépôt. C'est à partir de là qu'on commence à réfléchir à la possibilité de construire quelque chose avec des artistes. Cela se produit depuis peu, et à la demande des artistes. Souvent, lorsqu'on nous sollicite pour un dépôt, c'est pour sanctuariser les matrices. Nous sommes conçus pour cela, pour conserver matrices et éléments de tirage dans des conditions optimales. Très honnêtement, ce n'est pas aussi fréquent qu'on le voudrait, et nous n'avons pas de démarche délibérée dans ce sens. Mais quand ça arrive, nous faisons le plus possible ce travail de raisonnement des corpus. Pour ce qui est du réseau des cinémathèques régionales, il est très développé aussi en France. Un patrimoine cinématographique s'est construit comme ça, il y a des cinémathèques dites « régionales d'intérêt national », comme la Cinémathèque de Toulouse par exemple.

Marc Vernet

Il faut poser la question de l'équilibre entre les institutions nationales d'un côté, comme le CNC, et les institutions régionales du cinéma français d'autre part. En outre, il y a aussi la question de la migration du film de fiction, qui a été pendant longtemps l'objet des cinémathèques, au titre du 7^e art. Or, la numérisation fait que le film de fiction, qui relevait avant du secteur culturel, est désormais repassé du côté du marché, ce qui pose un problème bien connu de tous les responsables de cinémathèques ou d'archives du film : que fait-on lorsque l'objet culturel qu'on a géré pendant des décennies revient dans la gestion économique du marché et que les gens y ont accès par d'autres voies ? Bref, comment se repositionne-t-on aujourd'hui, toujours sur le créneau du culturel, à propos du cinéma. Il faut définir une nouvelle marge, qui, dans le temps, était le non-commercial, par rapport au commercial. À partir du moment où il y a des cassettes VHS, des DVD et de la VOD, la gestion de ce créneau culturel devient problématique parce que le marché le réclame. Il faut bien que les institutions retrouvent une légitimité et une action. Deux éléments donc : le rapport entre le national et le régional, un débat qui a commencé en France ; et d'autre part la migration de la notion de cinéma, longtemps cantonné aux longs métrages de fiction culturels et non commerciaux, c'est-à-dire des films qui n'étaient plus dans le circuit, vers une autre forme d'art. C'est une question compliquée mais qui est au cœur de nos travaux.

Samuel Bianchini

Le grand écart, qui consiste à collecter en même temps qu'à exposer, a bien été illustré par les différentes interventions de cette table ronde. Les deux dernières interventions concernaient l'exposition de travaux d'artistes portée par un commissariat interrogeant la nature même de ces travaux : s'agit-il d'œuvres ou de documents sur les œuvres ... Finalement, le commissariat, dans ce cas, pourrait être une sorte de « remise à disposition », questionnant et orientant le statut même des œuvres.

Aujourd'hui, nous nous interrogeons sur les œuvres audiovisuelles mais, une nouvelle dimension est en train d'apparaître, peut-être aussi importante que lorsque le temps s'est ajouté à la photographie pour donner naissance au cinéma : l'interactivité. Pour les médias interactifs, la question du dispositif ou du « procédé » devient cruciale. Nous ne sommes plus dans un rapport « support / contenu », mais plutôt dans une situation où les créateurs posent les conditions d'émergence de représentations, en configurant des dispositifs.

Pip Chodorov

Je suis assez ému de constater la place qu'a pris le cinéma expérimental dans ces débats. Quand je suis arrivé en France il y a 20 ans, à l'université, il n'en était jamais question. Même les étudiants étaient contre la diffusion de ce genre de films, il y avait vraiment un rejet total. Par la suite, j'avais remarqué que le service du CNC qui s'occupait du cinéma expérimental parlait du « tiers secteur », un peu comme on parle du tiers-monde. Récemment, avec la création du Collectif 24/25, l'une des raisons d'être du groupe a été que le ministère de la Culture voulait mettre en place un portail pour le cinéma expérimental. J'étais bien étonné de constater qu'institutions, associations, philosophes et universitaires se réunissent désormais tous ensemble pour discuter de cinéma expérimental. Quand j'ai appris la linguistique, j'ai voulu apprendre aussi la langue des signes, parce que ça mettait en doute la question du langage, c'était une forme de langage pur, sans parole et sans audition. Le cinéma expérimental est une sorte de langage pur, qui nous met tous face aux mêmes problématiques.

Nicola Mazzanti

En ma qualité de conservateur, je me dois d'être contre les nouvelles technologies ! Je pense que dans les vraies cinémathèques, celles qui ont produit de la pensée, qui réfléchissent à ce qu'elles font, et pas seulement des endroits pour archiver des films, dans ces cinémathèques les responsables se posent tous les jours les problèmes qui viennent d'être évoqués. Nous parlons de films qui ont été conçus, réalisés, pour des formats qui n'existent plus. Les nouvelles technologies qui permettent d'élargir le cinéma, bien sûr je suis pour. Le problème c'est les compromis que ça demande, et surtout la perte de qualité qui en découle.

Lorsque je vois une copie restaurée d'un film, je constate qu'une bonne partie de la qualité originale a été perdue. Mais je n'ai pas le budget pour sauver mes 60 000 films, donc je sais que chaque jour, sans rien faire, j'en envoie une partie à la mort. Je suis donc énormément préoccupé par l'idée de tout sauver, de tout numériser, et de tout mettre en ligne, bref, par l'idée que l'on puisse étrangler la pensée par l'excès de bruit. Je réclame le droit de détruire 25 copies d'un blockbuster, n'importe quel, ou au moins de ne pas dépenser mon budget de préservation pour ce film-là.

Barbara Hess

I think it was a special kind of team-situation, or curating-situation, because one of the three curators was actually one of the producers of the material that we showed. So we did have a lot of occasions to discuss what would be the most appropriate way to re-invent formats or "dispositifs", to present material which was obviously produced not for the scope of a retrospective. As I said it was a paradoxical situation, because the "Land Art" film and "Identifications" were produced to be seen by a television public, and not by a specialized art public.

Samuel Bianchini

Sur cette question du contexte, à propos des nouvelles technologies, on sait qu'avec les technologies mobiles, la prise en compte de la géolocalisation est de plus en plus importante. On parle aujourd'hui de « médias localisés », par exemple, de films qui sont dépendants - y compris dans leur forme narrative - de la géolocalisation du spectateur, possiblement en mouvement. Ces nouvelles formes de représentation mettent en jeu à la fois le dispositif et le contexte de visualisation de ces « objets » médiatiques variables et individualisés.

Raymond Bellour, *depuis la salle*

Il faut rappeler les conditions dans lesquelles on peut parler de cinéma. La définition du cinéma n'est pas du tout liée au fait que le film soit commercial, expérimental, grand public ou non, analogique ou numérique. Il est simplement lié au fait de rassembler des gens dans une salle, dans le noir, pour un temps donné, sans aucune interaction, pour un spectacle, qu'il soit privé ou public. À partir de là, on peut parler de toutes les prothèses de cinéma qu'on veut, avec la cassette, le téléphone mobile, etc. Mais le cinéma, c'est la salle, c'est cela le dispositif du cinéma, il n'y en a pas d'autre. Il durera ce qu'il durera, et à mon avis plus qu'on ne croit, mais cela dit, au moins, voilà une proposition de définition minimale mais claire. Tout le reste, ce n'est pas du cinéma. C'est éventuellement de l'audiovisuel, si l'on veut.

Intervenante, dans la salle

On n'a pas assez parlé des restaurations extraordinaires que permet le DVD, notamment pour le cinéma italien. Les nouvelles technologies apportent aussi des facilités pour restaurer. D'autre part, les Archives du Film ont restauré des archives extraordinaires qui datent d'avant-guerre. On ne peut pas dire que la Cinémathèque et les Archives du Film ne sont que des étagères poussiéreuses.

Intervenante, dans la salle

En cette période où l'on voit mourir tous les jours, qu'est-ce que nous, qui formons les étudiants en histoire du cinéma et en histoire de l'esthétique, nous pourrions faire pour vous envoyer des gens, pour aider à arrêter ces morts, que ce soit dans le quotidien, dans le leadership, dans les postes universitaires...

Laurent Bismuth

Effectivement, vous pouvez aider, en organisant le même type de chantiers que certains organisent sur des fouilles archéologiques. Nous travaillons comme nous pouvons avec certains chercheurs dans le travail d'identification et de conservation, et parfois nous recevons le concours d'aspirants chercheurs ou de jeunes étudiants, sur des chantiers liés à des dépôts particuliers. Ce qui existe pour l'archéologie physique, matérielle, sur des sites, pourrait tout à fait se mettre en place aussi dans les archives de films.

Pip Chodorov

Henri Langlois a dit que la meilleure manière de préserver un film, c'est encore de le montrer. Aux États-Unis en ce moment, toutes les universités arrêtent de projeter les films et renvoient leurs étudiants sur des sites comme Youtube. Une grande chose à faire serait de projeter des films, avec leurs formats d'origine, et d'éveiller les consciences sur ces formats qui risquent de ne plus exister. Il faut demander des budgets, parler du problème du support des archives.

Présentation du portail 24/25

Antonie Bergmeier,

Chargée des productions audiovisuelles, MAC/VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne.

Emmanuel Lefrant,

Cinéaste, directeur de Light Cone.

Portail 24/25 : moteur de recherche dans les archives et collections audiovisuelles françaises, consacré au cinéma d'avant-garde, expérimental, d'artistes, et aux essais documentaires. Dans ce portail d'images en mouvement, il est possible de consulter plus de 8 500 films et vidéos, répartis en 7 collections.

Antonie Bergmeier

Le Collectif 24/25 et le portail 24/25 sont liés, ils portent la même dénomination pour exprimer leur solidarité en termes de collaboration, mais le groupe n'est pas identique au portail. Le cinéma expérimental a toujours bénéficié d'une reconnaissance théorique en France, il a été traité par des philosophes, par des critiques de cinéma, par des universitaires. Il se trouve peut-être plus en résonance aujourd'hui avec d'autres formes audiovisuelles. Mais ce n'est pas en tant que critiques ou historiens que nous nous préoccupons de ce rapprochement. Plus concrètement nous nous sommes demandés comment faire pour parler des préoccupations très semblables qui se présentent en terme de conservation et de monstration d'œuvres, qui ne partagent pas forcément le même médium, mais se recoupent autour du terme fédérateur « d'art audiovisuel ». Cela permet de ne pas s'engager dans une polémique qui concerne surtout les historiens, mais de s'engager pragmatiquement dans le travail.

Le Collectif 24/25 est d'abord un groupe de travail, qui rassemble les représentants des institutions publiques qui ont la charge de collections audiovisuelles (Archives françaises du film du CNC, Cinémathèque française, BnF, CNAP/FNAC, MAC/VAL, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Musée national d'art moderne, bibliothèque Kandinsky), les représentants d'associations dont l'objet est la distribution et la sauvegarde du cinéma expérimental et de la création vidéo (Cinédoc, Circuit Court, Collectif Jeune Cinéma, Heure Exquise, Instants Vidéo, Light Cone, Videoformes), des chercheurs indépendants et des spécialistes.

Le collectif s'est constitué en mai 2007 sur mon initiative et celle de François Michaud du Musée d'art moderne de la ville de Paris, formant avec Alain Carou (BnF), Pascale Cassagnau (Cnap) et Béatrice de Pastre (Archives françaises du film/CNC) un premier groupe de réflexion qui s'était donné pour but la mise en commun des connaissances en matière de conservation d'œuvres audiovisuelles. La première motivation était la constitution d'un répertoire d'œuvres d'art audiovisuelles disponibles au grand public, mais aussi aux professionnels et aux chercheurs. Chacun de son côté avait déjà participé à des groupes de travail qui avaient déjà entamé la discussion par rapport aux problématiques de la conservation et de la documentation. Mais à l'époque, pour la première fois, un effort concret était mené pour rassembler autour de la même table les institutions publiques et les associations, et en dépassant les clivages habituels entre les différents genres (cinéma, art vidéo, documentaires de création, etc.). À cette même époque, la MRT, Mission pour la Recherche et la Technologie du ministère de la Culture, avait la velléité semblable de rassembler les associations de diffuseurs du cinéma expérimental et de l'art vidéo, pour créer un portail du même genre. Toutes ces volontés ont finalement fusionné, et rétrospectivement, tous ces travaux se sont rencontrés assez vite.

Fin 2008, sur l'impulsion de la MRT, le portail s'est concrétisé, et Light Cone s'est vu confié le rôle de porteur de projet, étant donné son expérience de plus de 25 ans en matière d'archivage et de diffusion de films, et de leur valorisation au moyen de bases de données et de la mise en ligne de fichiers numériques, mais aussi parce que peu d'institutions étaient aussi familières que Light Cone avec à la fois le corpus expérimental et les œuvres audiovisuelles des plasticiens, le fonctionnement du réseau associatif et celui des institutions publiques et du monde de l'art contemporain. Le nom « 24/25 » a été trouvé de manière

assez spontanée. Le portail 24/25 est le dossier le plus important traité par le collectif, mais n'est pas tout le collectif.

Le collectif a vite constaté l'urgence d'un travail sur la conservation : avec la course à la numérisation, tout le travail sur le « hardware », sur les copies physiques des œuvres, avait été progressivement mis de côté... D'autres dossiers en cours concernent les questions de diffusion et de production d'œuvres audiovisuelles et de propriété intellectuelle.

Emmanuel Lefrant

Pip Chodorov disait tout à l'heure que le portail 24/25 était une excellente initiative parce qu'il regroupait toutes les archives et les festivals de cinéma expérimental. Or ce n'est pas tout à fait exact, le ministère de la Culture a fait comme le CNC, en dédiant un portail au « tiers-secteur audiovisuel », c'est-à-dire tous les films qui échappent aux réseaux commerciaux traditionnels. Il y a du cinéma expérimental sur le portail mais aussi de l'art vidéo, des films de plasticiens et peut-être bientôt des essais filmiques relevant du cinéma documentaire ainsi que toutes sortes d'ouvertures à l'image, qui diffèrent de ce qu'on peut voir en salle dans les circuits commerciaux.

En ce qui concerne l'historique, la création du portail comme du collectif 24-25 est une conjonction de plusieurs initiatives croisées. Du côté de Light Cone, nous avons très tôt, en 2005, commencé à numériser les collections, avec le soutien et les fonds du ministère de la Culture. Mais dès 2003, l'association Videofformes et le Centre Pompidou avaient commencé ce travail. Les premières réunions du collectif, entre les associations et les institutions, ont eu lieu fin 2007, pour ouvrir un certain nombre de champs de réflexion et concrétiser l'idée d'une plate-forme pour réunir toutes les collections audiovisuelles.

L'idée du portail, en ce qui concerne les partenaires qui le composent, est de permettre de montrer les films, et d'en faciliter l'accès pour le grand nombre. Il y avait aussi un besoin de créer un outil pour les chercheurs, les historiens, les programmeurs, qui serait en mesure de répertorier l'ensemble des œuvres de toutes les collections. C'est aussi un outil destiné aux spectateurs, aux curieux qui se baladent sur Internet et qui cherchent à découvrir des choses. La règle du jeu était que l'on essaie, autant que possible, de montrer des extraits de films sur Internet. Les structures associatives ont demandé les autorisations préalables aux ayants droit, travail très long comme on peut l'imaginer. Certains ayants droit n'ont pas pu être retrouvés, certains artistes ont refusé que leurs œuvres soient montrées autrement que dans leur format original. Certaines œuvres sont aussi difficilement montrables sur un site Internet, comme l'installation « *Light describing a cone* » d'Anthony McCall. Pour l'instant, on ne verra pas d'installations ou de performances sur le portail, mais nous réfléchissons à une manière de montrer ce type d'œuvres, d'autant qu'il s'agit d'une demande spécifique de certains partenaires dont la collection s'y prête tout particulièrement.

Le portail est ouvert depuis un mois, avec le nom de domaine <http://24-25.fr>, en référence au nombre d'images par secondes dans le cinématographe et dans la vidéo, et comme sous-titre « Le portail des images en mouvement – cinéma expérimental, d'avant-garde, cinéma d'artiste, vidéo ». Il s'agit d'une première version, que nous espérons améliorer dans une deuxième phase, après avoir reçu le *feedback* des visiteurs. En 2009, le portail se compose de 7 collections, qui sont toutes associatives, avec 9 000 films proposés. En réalité, il y a 15 000 films, mais une partie n'est pas accessible à cause de filtres appliqués aux films qui ne sont pas encore bien renseignés (date de production, durée, etc.). Les partenaires actuels sont appelés à compléter leur base de données avec les informations manquantes. De nouvelles collections sont évidemment attendues, avec notamment comme nouveaux partenaires : les Archives Françaises du Film (AFF), la BnF (Bibliothèque nationale de France), les départements « cinéma » et « nouveaux médias » du Centre Pompidou, le Fonds national d'art contemporain, Cinédoc, Point Ligne Plan. L'intégration de ces partenaires a pris du retard, en partie à cause du délai de versements des fonds par le ministère de la Culture. Le coût d'un tel portail est important car il s'agit de développer un moteur de recherche capable de lancer des requêtes dans toutes les bases de données des partenaires, qui sont toutes construites sur des modèles de donnée différents.

En 2011, 18 partenaires sont prévus, avec le MAC/VAL, le Musée d'art moderne de la ville de Paris, la bibliothèque Kandinsky, l'Ina, le Centre audiovisuel Simone De Beauvoir. L'Ina, les AFF et la BnF ont des

collections audiovisuelles très larges, avec des films qui ne se rapportent pas du tout à ce qui intéresse le portail. Il s'agit donc de sélectionner une partie seulement de leurs collections, qui relève de notre spectre.

Sur la page d'accueil, des vidéos sont présentées de manière aléatoire, ce qui permet à l'internaute de se promener dans les collections. Le système de recherche uniterme permet de retrouver l'élément cherché qui s'affiche sous forme de listes, ce qui permet d'affiner la recherche petit à petit avec l'aide des filtres. Des systèmes de filtrage sont proposés, pour afficher par exemple seulement les films en couleur, silencieux, et dont des vidéos en ligne sont déjà accessibles sur le portail. Il est aussi possible de trier les résultats par archives, par type, par date. Une recherche avancée permet enfin d'exécuter une recherche plus précise dès le départ.

Parce que le portail est financé avec de l'argent public, via le ministère de la Culture, il est dans l'impossibilité de proposer des collections audiovisuelles étrangères. Cependant, le portail doit évoluer pour être aux normes européennes OAI, ce qui lui permettra d'être exploitable par le portail Europeana par exemple.

Mari Sol Pérez Guevara

Je vous encourage à développer les liens avec le portail Europeana, car dans ce portail, moins de 2 % du contenu sont d'ordre audiovisuel, alors que c'est justement le type de documents que recherchent le plus volontiers les internautes.

Des dispositifs

Éva Gonzalez Sancho,

Directrice du Fonds régional d'art contemporain Bourgogne.

Bruno Elisabeth,

Maître de conférences en arts plastiques, Université Rennes 2.

Olivier Michelin,

Conservateur au Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart.

Éva Gonzalez Sancho

Je souhaite vous présenter un aperçu de la place de l'audiovisuel, toutes tendances confondues, dans la collection du FRAC Bourgogne, ainsi que le dispositif de présentation retenu pour toute une série d'œuvres.

Avant de vous montrer des films de la collection, je veux vous dire d'où je viens et d'où je parle : nous avons 155 000 € de budget d'acquisition, ce qui est peu, et pour parvenir à acheter des films, nous participons souvent à leur production, comme ce fut le cas pour les films de Knut Asdam. La particularité de ces achats se retrouve notamment dans la question de la reproductibilité : il est demandé à l'artiste de signer un accord pour l'exclusivité en tant que collection publique française.

Films et vidéos sont choisis et soutenus en fonction de leur traitement de certains sujets en rapport avec l'espace public : architecture et urbanisme, espace privé et espace public, législation et liberté individuelle, espace d'exposition. En lien avec cet axe de réflexion, nous nous intéressons aux œuvres qui utilisent le langage, le texte, la narration cinématographique et la sculpture, et qui portent sur la mise en éveil du spectateur et sur la conscience de soi dans un lieu donné, à un moment donné et à une époque donnée : Rita McBride, Marcello Cidade, Steven Parrino, Simon Linke, etc.

La vidéo est entrée dans la collection à partir de 2003, avec une œuvre composée de quatre écrans de couleur rouge et un mannequin qui brandit une maquette, dans un décor assez ludique.

Bruno Elisabeth

Ma communication s'appuie sur un essai que j'ai publié récemment dans la revue de l'Ecole des Beaux-Arts de Rennes, *Pratiques*, et intitulé « les horizons illusoires des illusions immersives ». J'y questionne les modalités des images et les dispositifs techniques qui les permettent.

L'idée d'immersion jalonne l'histoire des images. Bien loin de relever d'une évolution récente liée aux actuels changements de notre perception des images, induite par les technologies numériques, cette idée remonte en réalité à l'Antiquité. Si l'informatique nous invite aujourd'hui à pénétrer toujours plus précisément les images, chaque époque, en adéquation à ses évolutions, a développé son lot de création. Toute une filiation de réalisations tend à développer et à combler un désir de conquête visuelle, course après le don d'ubiquité, nouveau Graal voué à balayer les frontières du temps et de l'espace. Elles s'affirment notamment pour leur valeur spectaculaire dont l'usage s'est notamment répandu dans diverses formes de propagandes, scientifique, politique, économique, industrielle, visant même parfois la maîtrise militaire des territoires.

L'immersion voudrait aboutir à l'abandon des écrans et de la matérialité des surfaces d'inscription qui, tout en accueillant l'image, l'empêche d'advenir pleinement, en lui faisant écran. Sa finalité est de permettre au spectateur de pleinement s'imprégner de l'image, de la vivre dans toutes ses dimensions, voire de la dépasser. Les œuvres qui en relèvent participent d'un mirage, d'un horizon illusoire visant à mettre en place un dispositif de reproduction absolue du réel, ou à plonger le spectateur dans un univers substitutif. Cette aspiration constante détermine un désir d'immensité de l'image, qui précède souvent de bien loin les innovations technologiques à même de produire les effets perceptifs convoités.

C'est avant tout l'effet révélateur de la lumière qui nous arrêtera, la parcellarité et la dépolarisation du point de vue nous permettront ensuite d'envisager la spatialisation de la projection, pour l'amener vers des notions d'ordre sculptural, ce qui conduira à l'éclatement et à la négation du cadre, débouchant sur la disparition de l'écran, et au final, à la remise en cause et au refus de l'image. Nous n'aurons hélas pas le temps de traiter tous ces points, mais cela vous invitera peut-être à lire mon article dans son intégralité.

Le théâtre moderne, puis certaines formes primitives du cinéma, trouvent leur fondement dans l'antiquité grecque, à une époque où la salle de représentation n'est pas encore l'enceinte close et couverte que nous connaissons. Bien au contraire, la scène antique, sous les cieux, participe pleinement d'un ensemble, aucune occultation volontaire du contexte général n'intervient. Une forme d'immersion s'opère par ouverture et inclusion de la représentation dans un tout qui la compose et qui la dépasse. Ces formes, en prise avec le vécu, répondent à un besoin de figurer l'espace à très grande échelle, également présent dans les traditions picturales de la fresque, les formes antiques ornant les villas de Pompéi, les trompe-l'œil de la Renaissance, les plafonds des églises baroques, les panoramas développés par Robert Barker. Une longue généalogie, on le voit, s'impose.

Cette quête, dans sa finalité à pénétrer totalement l'image, à la dépasser, la nier, pourrait nous inciter à envisager l'immersion comme la réalisation pleine et totale de l'image. Certains spectacles liés à l'histoire pré-cinématographique, par divers biais : lumière, espace, cadre, affichaient déjà ces ambitions. Plus proche de nous les techniques cinématographiques, panoramiques, sphériques, ou encore en relief, offrent au spectateur de parfaits substituts au réel. Les motivations à cette course d'ordre esthétique et technique sont aisément identifiables et s'inscrivent comme des constantes. Artistes et techniciens, unis en un même élan, s'appliquent à bouleverser et à désorienter. Ils cherchent à procurer des spectacles de la démesure, toujours plus époustouffants, pendant que les entrepreneurs et les industriels, eux, cherchent à réactiver la curiosité et l'intérêt du public pour de nouveaux produits.

Si dans un grand nombre de dispositifs cinématographiques, le théâtral s'avère rester une notion centrale, c'est dans les catégories de l'environnement, dans l'effacement du cadre, la disparition des limites spatiales par les dispositifs répétitifs « all over » et les démultiplications par réverbération visuelle, que se situent certaines réponses à ces attentes de spatialisation, de temporisation et d'accession à des états perceptifs inhabituels. Dans ce sens, convoquons tout d'abord les conditions d'existence de l'image cinématographique. Dans *La généalogie de la lumière – Du panorama au cinéma*, Patrick Desile nous dit : « On voit que, dès lors qu'il est pensé, l'éclairage d'un cinéma est conçu comme un passage, lent et doux, d'un monde à un autre, du réel au cinématographique. » Ici, c'est la condition de possibilité de l'image projetée, l'obscurité, qui est pointée. Au-delà de l'importance physique et optique fondamentale qui l'impose, elle est le terme clé d'un accord tacite, un pacte sur lequel repose la relation du spectateur au dispositif. Alain Fleischer, dans ce sens, déclare : « *Le noir y est une promesse.* »

On voit ici une coupe du panorama des Champs Élysées, qui illustre bien, notamment si on regarde le couloir dans la partie basse, comment on amène le spectateur du dehors jusqu'à la plate-forme, où il est conduit par des corridors sombres, et durant le trajet, il perd d'une certaine manière la notion de la lumière, et lorsqu'il arrive à la place qu'il doit occuper, il passe, sans transition, de l'obscurité à la vue du tableau, circulaire, qui est exposé à la lumière la plus vive. Il en résulte, d'une certaine manière, une forme de confusion pour le spectateur. A l'effet illusionniste des toiles peintes du panorama et de la projection du cinéma, s'adjoint celui, aussi révélateur et néanmoins déstabilisant, du passage de la lumière à la pénombre puis à l'obscurité. On est dans une sorte de lent fondu-enchaîné qui est un préliminaire à la révélation et au saisissement pour le spectateur.

Dans ce registre, certaines œuvres contemporaines, comme « *Shining field* » de Cécile Babiolle, me semblent reprendre certains attributs des panoramas. Dans l'obscurité, Cécile Babiolle nous donne à percevoir une évocation d'un environnement aéroportuaire, où la pénombre encourage une confusion dans l'appréciation de l'échelle du lieu, et permet ainsi une forme de vide référentiel. Une autre œuvre, très difficilement représentable, « *Cosmodrome* » de Dominique Gonzales Foerster fonctionne sur l'idée de ne pas aller dans la direction de l'œuvre-objet, mais dans la direction de l'œuvre-sensation. Elle nous dit « *quelque chose qui fonctionne plutôt comme une expérience* ». L'obscurité ici s'impose comme une injonction aux autre-sens de relayer la vision, on est dans une combinaison de l'obscurité avec des formes lumineuses aptes à nous perturber. On retrouve cette approche dans quelques œuvres de Yayoi Kusama

comme « Firefly on the water » ou « Ladder to Heaven », où elle invite le visiteur à se couper du monde extérieur en pénétrant dans des espaces sombres, qui sont ponctuellement illuminés. Ici, le travail obsessionnel de Kusama, par la conjonction des miroirs et de l'obscurité environnante, force l'enchantement et l'abandon à des sensations d'infinitude, un peu extatiques, qui sont, à mon sens, aussi concluantes qu'elles s'avèrent déstabilisantes et inconfortables.

Dans ces installations, les conditions de possibilité de l'œuvre cinématographique sont questionnées, quoique ces œuvres franchissent toutes les limites admissibles pour les considérer comme encore cinématographiques. Elles n'en conservent pas moins certains caractères. Bien au-delà du dispositif technique, elles se situent, de par la présence-absence de la lumière, dans un au-delà de la projection, qui tout en ramenant à une enfance du cinéma, en dessine aussi certaines perspectives : la convocation du corps, sorti de sa réserve passive pour une déambulation aux prises avec l'inconfort d'espaces clos, étroits, aux surfaces instables, à l'appréciation volontairement difficile, surprend, indispose, amuse ou effraie. Littéralement, le spectateur est soudain ramené à des considérations primitives, si ce n'est primaires, qui sont endormies dans l'univers policé de nos sociétés contemporaines. Ces œuvres-là nous invitent avant tout au dépassement de l'écran par sa disparition. Du fait qu'il sépare, bloque, protège, obstrue, filtre, l'écran s'impose comme un frein à la pleine réalisation de l'image. En supprimant totalement l'écran, l'image peut advenir.

Dans une époque où les écrans se font toujours plus portables au point de s'hybrider bientôt aux vêtements et gigantesques au point de recouvrir la totalité de certaines architectures ; cette situation invite à réfléchir l'écran au regard de ces deux développements spatiaux opposés. Certaines œuvres tirent pleinement parti d'une réflexion sur l'espace et la temporalité, en élargissant la notion de projection, en nous mettant au cœur d'un dispositif représentationnel qui est non frontal. L'englobement cinématographique confronte ainsi le spectateur à la parcellarité de sa vision. Yann Beauvais expose ainsi cette situation au sujet de son œuvre « Tu, siempre » (2001) : « *Mes recherches tournaient autour de cette notion dans la mesure où elle permet d'instrumentaliser la vision, la mettant en face de l'impossibilité de voir l'intégralité des propositions.* » Il déclare également : « *Cette installation semble élargir la notion de projection, en nous mettant au cœur du dispositif. Le dispositif même de la projection a ceci de paradoxal qu'il fait appel à un écran de grandes dimensions, dont l'une des faces est un miroir, et qui tourne lentement sur lui-même.* »

La projection, ici, bien plus que d'affirmer sa monumentalité, joue le jeu de la mobilité, et pousse le visiteur à suivre son parcours. Cette spatialisation liée à l'immobilité est aussi un parti-pris adopté par un artiste, à mon sens trop peu représenté et assez méconnu, Thomas Bartel, avec son œuvre de 1996, « Äquator ». Le cœur de cette installation rappelle un astrolabe animé d'une lente rotation. Une source dirige un flux lumineux, concentré sur une bande de film 35 mm, impressionnée d'une cartographie de l'Équateur. Le faisceau de lumière projette en un lent balayage cette représentation géographique sur les murs de la pièce : installation d'ordre panoptique, espace représenté et espace de représentation, tout ici coïncide pour mettre le spectateur au cœur d'une projection immersive, disposée à insister la parcellarité du point de vue, qu'il convient de combler par l'attente et le déplacement. La projection ne se constitue plus sur une surface unique mais vient à apparaître et à se moduler sur toute surface à même de l'accueillir. Le centre et la périphérie rendus ainsi interchangeable mettent en place une dépolarisation totale de l'image, tout en relativisant notre place dans l'espace.

J'aurais aimé parler d'une œuvre bien plus connue, « La région centrale », que j'ai pu revoir en partie il y a quelques jours à Rennes, évoquer aussi une citation de László Moholy-Nagy qui nous parle d'un cinéma simultané ou poli-cinéma, un mode de multi-projection qui est comme un écho projectif à « La région centrale ». On peut également penser à la polyvision d'Abel Gance qui fait du spectateur un acteur, qui le mêle à l'action, qui l'emporte dans le rythme des images, cela par un agrandissement du champ visuel. Faute de temps je me contente de les évoquer. Je parlerai tout de même d'un jeune artiste, Guillaume Segur, une œuvre sans titre, légendée « (The Martial Artist - 2006) », qui prolonge les idées introduites par les dispositifs de Moholy-Nagy et Michael Snow. Dans cette installation, la caméra puis le projecteur sont asservis à une lyre, un bras robotisé multidirectionnel. Lors de la diffusion, ce vidéoprojecteur nous présente l'image mobile d'un athlète, un spécialiste de *martial trick*, qui déploie tout son art dans une chorégraphie menaçante. L'immersion passe ici de la veille passive à la scrutation inquiète. Le spectateur est aussi actif qu'attentif aux déplacements de l'athlète, et il se retrouve dans la position de la proie. Il est soumis au caprice volatil d'une forme de chasseur au comportement imprévisible ; fait que l'on retrouve

aussi dans l'installation de Christian Marclay, « Crossfire », présentée à la Cité de la Musique il y a quelques années, où l'installation impose une forme de regard pris d'une mobilité angoissée. Nous sommes dans une situation de captivité menaçante. Le dispositif est un amplificateur de situations, c'est un nœud émotionnel qui est à même ici de se manifester.

Une dernière idée, c'est l'immersion qui invite le regard à la mobilité, et au-delà, le corps entier qui est parfois invité à un mouvement fantasmé. Cette sensation c'est la sensation de « vection ». La définition de ce néologisme va au-delà que celle du mot « immersion », il se définit comme « la sensation illusoire de déplacement de soi ». L'image la plus courante que l'on puisse donner c'est celle du passager d'un train qui regarde par la fenêtre et voyant le train sur la voie d'à côté qui commence à avancer a alors l'impression d'être lui-même en mouvement. Ce sentiment correspond ici à notre présence dans une image unique et désigne le transport physiquement ressenti par le spectateur dans la virtualité de l'image. Il s'agit d'une illusion de mouvement, purement visuelle, dans laquelle l'observateur se perçoit mobile alors que c'est en fait l'environnement ou une partie de celui-ci, qui bouge. Il me semble que l'œuvre de Jeffrey Shaw, « The Legible city », est un très bon exemple de ce genre de sensation.

De telles réalisations offrent une étendue visuelle au regard, elles tendent à un excès de réel. Elles activent la position du spectateur, elles organisent la mobilité physique et oculaire, puis celle de la représentation, ce qui réactive certains instincts primitifs. Le visuel est ici déterminé en tant que perception spatiale et temporelle, tout comme l'appareil visuel l'est en tant que mobile et hautement dynamique. Ces notions s'imposent comme origine même à toutes les formes englobantes, elles étendent et déploient l'observation cinématographique conventionnelle qui n'admet que frontalité et cadrage, et ainsi le spectateur n'est plus face à la représentation mais entouré par une volonté de retrouver un ailleurs en se refermant sur lui-même, en se substituant au réel pour mieux l'occulter. Un double mouvement complémentaire s'opère et conduit à s'évader de la réalité, à se laisser envahir par le film, à s'immerger dans le film, à se laisser submerger par le film, et, peut-être, à oublier le réel.

Olivier Michelon

L'invitation qui m'a été faite ici était de partager mon expérience de commissaire d'exposition et de conservateur d'un musée d'art contemporain sur la question du dispositif. Pour ce faire, je me suis orienté vers les dispositifs qui intégraient le cinéma, des œuvres filmiques.

Réfléchir à cette idée d'un dispositif du cinéma dans l'exposition, c'est quelque chose qui a déjà largement été débattu ces dernières années, citons *Le temps exposé* de Dominique Païni⁷ ou encore le terme de "cinéma d'exposition" porté par Jean-Christophe Royoux dans les années 1990 à partir d'une lecture des textes théoriques de Paul Sharits⁸. Plutôt qu'une synthèse de ces différents éléments, je m'attacherai à des expériences subjectives, liées à mon usage direct des œuvres en tant que commissaire d'exposition, la plupart au Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart, mais aussi nourri par l'expérience du "Mouvement des images", exposition du Centre Pompidou conduite par Philippe-Alain Michaud et dont j'étais le commissaire adjoint.

Pour m'aider dans cette tâche, je m'appuierai sur trois textes des années 1970, décennie de cristallisation de ces rapports entre arts plastiques et cinéma. Ces trois textes, du côté cinématographique, sont *Technique et idéologie*, de Jean-Louis Comolli⁹ de 1971, *Le Dispositif*, de Jean-Louis Baudry de 1975¹⁰, et du côté du musée, *Note sur l'espace de la galerie*, de Brian O'Doherty, 1976.¹¹

En premier lieu, je voudrais revenir sur cette idée de dispositif, non pas le dispositif du cinéma, mais le dispositif du musée. Le musée est un dispositif et je souhaiterais ici définir ce que, idéalement, il nous

⁷ Dominique Païni, *Le temps exposé. Le cinéma, de la salle au musée* (2002), Éditions Cahiers du cinéma, collection *Essais*,

⁸ " *Statement Regarding Multiple Screen/Sound "Locational" Film Environments-Installations* ", *FilmCulture*, numéro spécial Paul Sharits, n°65-66, 1978, p. 79-80, traduit et repris par Jean-Christophe Royoux dans "*Pour un cinéma d'exposition*", Omnibus n°20, avril 1997. Dans cet article, l'auteur replaçait d'ailleurs parfaitement l'usage alors contemporain de la vidéoprojection par les artistes dans le contexte plus vaste du cinéma expérimental.

⁹ Jean-Louis Comolli, 1971-72, republié dernièrement dans "Cinéma contre spectacle", verdier, 2009.

¹⁰ *Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité*, Communication, n°23, 1975, JL Baudry.

¹¹ *Notes sur l'espace de la galerie*, 1976, Brian O'Doherty, traduction française sous la direction de Patricia Falguières, JRP/Maison Rouge.

permettrait d'accomplir. Comme le démontre Comolli dans son texte, évidemment, comme le cinéma, le musée a des techniques, et ces techniques n'ont rien de neutre, elles ne sont pas "un monde à part", mais prises, induites par une idéologie. L'idéologie du musée a été même cadrée par la loi, qui dit ceci : *"Le musée est toute collection permanente composée de biens dont la conservation et la présentation revêtent un intérêt public et organisé en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public."*

Pour ce faire, le musée a un *"appareil de base"* : des espaces favorables à l'exposition des œuvres, des gardiens, des grilles pour stocker des œuvres, une régulation climatique, des murs pour accrocher, des ateliers éducatifs, etc.... Mais malgré cela, au bout de la chaîne, il y a le « dispositif » du musée, qui a ceci de beau, et sans doute de plus intéressant que le cinéma, c'est que ce dispositif change à chaque fois à la fin. Car le dispositif, au final, c'est l'œuvre d'art, donc c'est à chaque fois un objet, une projection, quelque chose d'irréductible, qui réinvente à chaque fois le musée. Évidemment, le musée nivelle certaines choses, mais si on croit un tant soit peu à ce que font les artistes, on espère que l'œuvre, une fois qu'elle est dans le musée, vit encore, qu'elle puisse encore faire bouger les choses. C'est cette idée qui est au cœur de ce que j'attends d'un musée et de ma pratique, que le musée devienne, pour reprendre la phrase de Herbert Marcuse utilisée dans une œuvre de Robert Barry, *Marcuse piece*, de 1972 : *"Some places to which we can come, and for a while, be free to think about what we are going to do"*. Cette œuvre de Robert Barry, artiste conceptuel, est un "statement", posé sur un mur, un dispositif qui nomme le lieu de son exposition, ici le musée comme un espace de liberté, *"un endroit où pour un instant on peut être libre de penser à ce que l'on va faire"*.

L'idée est que le musée s'éloignerait d'une autorité quelconque, une autorité qui échapperait à la fois à la critique du musée comme lieu de discours unique, mais aussi qui échapperait à cette idée de "white cube" cet endroit sans ombre, blanc, propre, artificiel, dédié à la technologie de l'esthétique comme le nomme Doherty dont le texte cité plus haut est dans la même idée de déconstruction du dispositif que celui de Comolli.

Mais revenons au cinéma, car l'un des dispositifs finaux du musée, un des dispositifs possibles importés par les œuvres peut être celui du cinéma. Car ce qui est excitant ici, c'est la friction entre deux lieux, deux espaces, qui sont contraires. Le cinéma se fait dans une salle noire et fermée. Le musée c'est blanc et il y a de la lumière. Le musée est a priori hostile au cinéma, mais au contraire, les films, dans cet endroit, vont venir creuser des niches, des failles temporelles. Mon hypothèse est que c'est dans cette friction entre les deux régimes que l'on peut espérer avoir cet endroit où *"l'on est libre de penser ce que l'on va faire"*.

Par exemple ici un accrochage au Musée départemental d'art contemporain, pendant l'exposition *Nouvelles du mont Analogue*, en 2008. On y voit trois œuvres, au premier plan *Bibliothèque horizontale* de Tobias Rehberger, composée de la bibliothèque du musée, mais posée à plat, un endroit où l'on vient s'allonger pour lire, comme une mer de livres, puis une œuvre cinématographique, filmique, de Nam Jun Paik de 1962, *Zen for film*, et enfin un "Stack "de Felix Gonzales-Torres, *Sans titre (Somewhere better than this place, nowhere better than this place)*. Le principe de l'œuvre est que le visiteur du musée va pouvoir se servir, en prendre comme souvenir. On a compris l'idée de l'accrochage ici, qui se développe en îlots. Ce n'est pas un accrochage continental, un accrochage de certitudes, c'est plutôt une sorte d'archipel, qui prend sa forme à partir de la pièce de Tobias Rehberger, chaque œuvre renvoyant à une autre, et le tas de feuilles de Gonzales-Torres renvoyant à la question du temps.

Ce qui m'intéressait aussi dans cet accrochage c'était de montrer cette œuvre de Nam-Jun Paik, dont le principe est une amorce blanche, juste une amorce, passée dans le projecteur, et qui au fur et à mesure des passages va se rayer. L'idée est que le film passe en boucle, sans début ni fin, mais qu'il enregistre tout de même le passage du temps puisqu'il va se rayer, et les rayures vont engendrer des ombres sur l'écran. Ce film date de 1962, il a été énormément montré ces dernières années, au fur et à mesure que venaient se multiplier, dans les espaces d'exposition, des artistes plus jeunes qui utilisaient aussi le support 16 mm. Il y a tout de même quelque chose de paradoxal à voir qu'avec le "boucleur", cet instrument utilisé par les commerciaux dans les dispositifs de vitrines par exemple, et le projecteur 16 mm, lui utilisé depuis les années 1960 par les artistes, tout était prêt très tôt pour montrer de l'image en mouvement dans le musée. Mais il aura fallu attendre les années 1980 et 1990, avec les images en mouvement sur moniteur puis la vidéoprojection, pour qu'enfin le musée accepte de montrer des images en mouvement.

Qu'est-ce qui s'est passé à cette époque ? On trouve une piste dans un texte de Rosalind Krauss, *A voyage on the north sea*¹², texte consacré par l'historienne à Marcel Broodthaers mais dans lequel elle revient sur le dépassement, par les artistes, d'un modernisme rigide, dans les années 1960, à partir du cinéma. Elle y insiste, en suivant la pensée de Benjamin, sur le caractère positif de l'obsolescence. Pour elle, quand un médium devient obsolète, c'est la période où la technique va finalement redéployer les promesses qui étaient présentes lors de son invention : "*le portapack télévisuel qui a tué le cinéma indépendant américain était la déclaration d'obsolescence du film.*". L'usage du portapack par Paik date de 1965, donc cette déclaration de supposée obsolescence du film date d'il y a quasiment un demi-siècle. Aujourd'hui, je pense que nous avons dépassé cette obsolescence, nous l'avons magnifiée, nous agissons dans une extra-temporalité qui nous permet de continuer la partie, d'approcher d'un dialogue enfin accepté, mais pourtant encore étrange, entre le musée et le film. Deux exemples : *Rheinmetall / Victoria 8* de Rodney Graham (2003), un projecteur 35 mm qui projette l'image d'une machine à écrire, qui est montrée comme une sculpture, et le film *Human Treasure* de Tacita Dean (2006), où l'artiste filme un acteur de Kyogen, forme traditionnelle de théâtre comique japonais, un octogénaire qui est un trésor national dans son pays. C'est cette idée de "*trésor vivant*" qui pourrait nous être utile pour approcher de ce que fait le film dans l'espace du musée. La même année, en 2006, Tacita Dean a réalisé *Kodak*, dans lequel elle filme la fermeture de l'usine de 16 mm de Chalon-sur-Saône, c'est-à-dire le chant du cygne du médium cinématographique. Une usine qui ferme, on peut le "gérer" assez bien, ça devient du "patrimoine industriel", ou de manière plus dynamique un "éco-musée", mais avec un "trésor vivant", ça devient plus complexe. C'est cette complexité qui nous est utile pour approcher la manière voir comment le cinéma vient creuser dans le musée une étrangeté temporelle, une sorte d'exotisme familier, quelque chose qui est accepté mais toujours distant. Les images qui bougent sont légion autour de nous, quotidiennement, mais dans les musées, elles sont toujours étranges.

Pourtant, le musée, l'espace de la galerie, le "*white cube*", et le cinéma, ne sont pas si éloignés l'un de l'autre. Je cite le texte de Baudry : "*Le dispositif cinématographique, si l'on tient compte de l'obscurité de la salle, de la situation de passivité relative, de l'immobilité du ciné-sujet, comme sans doute des effets inhérents à la projection d'images douées de mouvement, déterminerait un état régressif artificiel.*" Quant à la galerie, dans son acception moderniste, selon Brian O'Doherty, elle est cet espace où le corps est un meuble bizarre : "*Votre corps apparaît superflu, c'est une intrusion. Si dans cet espace, les yeux et les esprits sont les bienvenus, on se prend à penser que les corps ne le sont pas, ou ne sont tolérés que comme mannequins synesthésiques pour complément d'enquête*" O'Doherty fait débiter cette idée d'expérience purement optique dans les années 1920 avec *Les Nymphéas* de Monet, donc contemporaine avec la fixation du dispositif théâtral classique du cinéma, c'est-à-dire la salle obscure. L'étape avant cela, avant l'idée d'un corps immergé dans le tableau, c'est le salon, l'accrochage "à l'ancienne", qui montre une confiance dans la perspective classique, cette idée que le spectateur peut se concentrer sur une seule image sans être gêné par les autres. Il peut porter son attention sur une des fenêtres ouvertes sur le monde, sans que les autres ne viennent le déranger. Cette expérience de l'accrochage à "touche touche" son double cinématographique, sa symétrie, ce n'est pas une salle immersive accueillante pour les corps, mais l'expérience parfaite du cinéma, conçue en 1970 par Peter Kubelka pour *l'Anthology film archive new-yorkaise*, c'est-à-dire le cinéma invisible, avec ses fauteuils dessinés pour couper toute vision périphérique, afin que toute l'attention soit portée sur le film lui-même.

Pour les artistes alors présents dans cette salle, Serra, Carl André... dont parle Krauss dans son texte, le cinéma ouvrait un espace d'opticalité pure, comme avec un tableau, mais dans le même temps, il était un espace impur, puisqu'il y avait un espace horizontal qui se développait dans la durée, la profondeur, le temps, l'impureté. Le cinéma, finalement, porte cette espèce d'entre-deux dans l'espace du musée. Il continue de se développer, mais il développe aussi des contradictions. Dans l'intemporalité du musée, il creuse un temps. Dans l'acception, qu'il a souvent, de perspective classique, il a un rendu de surface, il est projeté, mais en même temps il acquiert une dimension sculpturale. Ou alors même par ce qu'il montre, comme dans cette œuvre de Paul Sietsema *Empire* où l'artiste a reconstitué le salon de Clément Greenberg dans les années 1960 et réalise un zoom à l'intérieur.

Toutes ces contradictions placent le cinéma dans le musée dans une libération conditionnelle, elle-même aussi contraignante que pertinente vis à vis du dispositif muséal. Le cinéma, quand il est mis dans l'espace

¹² Rosalind Krauss, *A voyage on the North Sea*, Thames & Hudson, 1999. Plus particulièrement, les pages 24 et 44-45.

d'exposition est libéré de l'espace théâtral classique, mais seulement partiellement. Il va en rejouer une autre théâtralité, celle débattue par Robert Morris dans ses *Notes sur la sculpture* et qui prend en compte les corps des spectateurs, la non-autonomie de l'espace pictural et sculptural. Dans le même temps, le cinéma, dans l'espace du musée, quand il est montré "accroché" sur une cimaise, est partiellement libéré du récit, même si l'auteur essaie de l'imposer. Mais il va se frotter à d'autres scénarios, d'autres récits, ceux des œuvres environnantes. Le cinéma dans le musée est dans un dialogue permanent dans lequel musée et cinéma déconstruisent leurs certitudes là où celles-ci semblent s'affirmer dans la confrontation.

Je voudrais finir sur une œuvre que l'on pourrait qualifier de "muséale", dans son rapport à l'espace, mais qui est considérée par l'artiste comme un film. C'est une œuvre d'Anthony McCall, sans doute la plus radicale et la plus définitive, montrée un première fois en 1975, exposée à Rochechouart en 2007 et depuis dans les collections du Musée. C'est l'œuvre *Long Film for Ambient Light* de 1975. McCall expliquait alors qu'il souhaitait se concentrer moins sur le processus physique de production, et davantage sur les présuppositions derrière l'idée de film comme activité artistique. Il a réduit le film, il l'a déconstruit à son maximum, c'est juste de la lumière et du temps, mais avec une interaction supplémentaire car il y a deux sources de lumière : la lumière du jour qui rentre à travers des papiers tendus, et la lumière artificielle de l'ampoule. Selon un certain cycle, la lumière artificielle est continue et la lumière du jour évolue en fonction du jour et de la nuit. La nuit, les écrans s'inversent, éclairés par l'ampoule. L'œuvre dure le temps de l'exposition. Il y a autant de cycles que de jours d'exposition. Le film est repoussé dans ses retranchements, dans ses fondamentaux, et va adopter l'espace-temps que lui a confié l'artiste, c'est-à-dire l'espace d'une salle de musée. Finalement le film mute et devient une exposition, quelque chose, un espace, où l'on pourrait venir et être libre de penser ce que l'on veut y faire.

Intervenant dans la salle

Quand la photo est arrivée, la peinture est devenue plus picturale et abstraite. Crois-tu que le cinéma change en fonction de l'arrivée d'une nouvelle technologie ?

Olivier Michelin

Je ne pense pas qu'il y ait de déterminisme technologique, la photographie a d'abord réalisé du picturalisme, elle a voulu ressembler à la peinture, et ce n'est pas la photographie qui a inventé l'abstraction. La peinture n'est pas devenue abstraite parce que la photographie existait.

Intervenant dans la salle

Cette question du rapport photographie-peinture n'est pas hors de propos. Quand Picabia expose en 1915 à New York, c'est précisément à ce moment-là que son passage à l'abstraction se fait. Je trouve très intéressante cette question du passage d'un *medium* à un autre, de la coexistence temporelle de deux formes dont on pense que l'une pourrait disparaître, alors qu'en réalité elle persiste. Le format Super 8 est toujours produit parce qu'il y a des artistes et des cinéastes qui l'utilisent. La logique de l'offre et de la demande, qui en général paraît plutôt contraignante, peut aussi s'inverser. C'est dans cette relation économique très particulière, qui fait que les utilisateurs que nous sommes, autant créateurs que personnes qui montrons, ont une action sur ce qu'il est possible de montrer.

Olivier Michelin

C'est encore plus complexe que ça, une personne comme Mark Lewis, qui travaille en 35 mm, pour des raisons de souhait, choisit ensuite de projeter en HD... La question du dispositif de diffusion finale peut être déconnectée du processus de captation. De même avec le Super 8, transféré sur 16 mm pour des raisons utiles. De même dans la musique, énormément de groupes publient soit en MP3 soit en vinyle, en se passant du CD. Ce n'est pas parce qu'une technologie est disponible qu'elle va changer le travail. C'est le travail qui prépare le changement technologique et pas l'inverse. Le musée d'art contemporain a son rôle, c'est à lui d'imposer que le film soit projeté en 16 mm, si possible, de même qu'on n'exposera pas un

Picasso en photographie. La logique du musée est de permettre l'existence de formes qui sont non commerciales, en quelque sorte. L'idée même de *sampling* et de boucles est arrivée avant l'invention du sampleur. Les usages vont donner des idées de technique, ce n'est pas la technique qui va ouvrir des possibilités artistiques.

Intervenant dans la salle

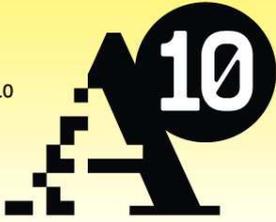
À propos de l'œuvre que vous aviez montrée, qui se présentait comme une amorce qui va prendre les traces de ses passages successifs : s'agit-il toujours de la même amorce, ou d'une nouvelle à chaque nouvelle exposition ? Nous parlions de films peints ce matin, à Montpellier des étudiants avaient tenté de projeter des films peints, mais ils avaient fini par détériorer le matériel à cause des types de peinture utilisés ! À force de montrer, on peut donc finir par abîmer l'œuvre.

Olivier Michelin

Concernant le film de Paik, au début il s'agissait d'amorces blanches dans des boîtes. Dans notre cas c'est une amorce vierge du commerce, utilisée puis jetée. Il y a énormément d'artistes qui mettent en œuvre des protocoles d'installation qui permettent de renouveler la pièce. Mais si un artiste travaille, très clairement, contre le musée, on n'est pas obligé de lui courir après... !

17 novembre 2010
Bibliothèque nationale de France
Petit Auditorium

18-19 novembre 2010
Institut national du patrimoine
Auditorium Colbert



ARCHIMAGES 2010

DE LA CRÉATION À L'EXPOSITION : LES IMPERMANENCES DE L'ŒUVRE AUDIOVISUELLE



Institut national
du patrimoine



Collectif 24/25



Collège organisé avec le soutien
de la Direction générale des patrimoines,
Ministère de la culture et de la communication

STUDIO, MUSÉE, EXPOSITION

Modérateur :

Marc Vernet,

Conseiller pour le patrimoine cinématographique, Inp ; Professeur d'études cinématographiques, Université Paris 7.

Politiques publiques et privées de production

Participants :

Pascale Cassagnau,

Responsable des fonds audiovisuels et nouveaux médias, Centre national des arts plastiques.

Corinne Castel,

Productrice indépendante.

Yann Beauvais,

Professeur, École supérieure d'art de Mulhouse.

Antonie Bergmeier,

Chargée des productions audiovisuelles, MAC/VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne.

Pascale Cassagnau

Nous avons conçu cette table ronde comme une sorte de circulation en boucle de nos paroles. Nous allons donc chacun nous présenter avant de revenir sur nos propres propos. Je souhaiterais commencer cette discussion par une synthèse de ce qui a été dit hier, car il me semble intéressant de nourrir nos échanges avec une telle matière. Il a été question, de façon récurrente, des objets audiovisuels, cinématographiques ou vidéographiques comme étant des objets non stables. Ensuite, la question de la reproduction a été souvent abordée, tout comme celle des nouveaux espaces de diffusion, avec les courts-circuits que cela implique, de la production à la diffusion. Aujourd'hui, ces objets non stables peuvent être diffusés en salles, être affichés sur un téléphone ou circuler sur Internet.

Il sera question aujourd'hui de la restauration. C'est un sujet que nous avons déjà évoqué hier, et c'est un moment qui se rapproche de la postproduction, car il faut produire ou reproduire certaines pièces quand on doit les conserver. Dans la même dimension, la numérisation multiplie les supports entre les originaux et les supports produits numérisés devenant à leur tour des originaux à conserver.

Nous avons aussi parlé d'objets audiovisuels, et plus particulièrement sonores. Il a été question de la place de ces objets dans des espaces, qu'ils soient muséaux ou autres. Nous reprendrons ces questions cet après-midi, mais il est important de signaler que ces objets provoquent des crises.

Du point de vue des porteurs de projets, des agents, des créateurs ou des commissaires, il m'a également semblé intéressant de constater que chacun parle selon un lieu, un budget et une activité. Je crois que ce sera le fil conducteur de cette matinée. La scène de l'audiovisuel me semble, à tous points de vue, très diversifiée et très hétérogène. Finalement, ces objets dits audiovisuels réactivent, par exemple sous la forme de films performatifs, certains protocoles et dispositifs de l'art conceptuel. Je pense qu'il serait intéressant d'observer que la diversité des supports nous amène à réinscrire une création présente dans une histoire passionnante.

Corinne Castel

Je suis productrice indépendante. Je travaille régulièrement avec le Centre Pompidou depuis 1993 et avec Anna Sanders Films depuis 1999. J'ai commencé à travailler dans le cinéma et le film documentaire. C'est une exposition du Centre Pompidou en 1990, *Passages de l'image*, qui m'a amené à découvrir des installations vidéos, nouvelle pratique de l'art contemporain. C'était extrêmement intéressant d'observer un déploiement de l'image autre part que dans une salle de cinéma. J'ai finalement travaillé pour le Centre Pompidou sur un projet de commande à Stan Douglas en 1993 et je n'ai jamais plus quitté ce champ d'expression, étant considéré les libertés artistiques et formelles à explorer. L'intérêt de mon travail est

effectivement d'accompagner des singularités de processus de création et de travailler sur tous les supports. Ce n'est pas le support qui fait l'œuvre, mais plutôt l'œuvre qui utilise, à un moment donné, un processus technique spécifique. Cela m'a donc permis de produire des œuvres tournées en mini-DV aussi bien qu'en film 70 mm.

Quelquefois même, j'ai rencontré certains artistes qui n'utilisent pas le médium audiovisuel. C'était le cas notamment de Ugo Rondinone dans le cadre d'une commande du Centre Pompidou en 2003. Il n'avait jamais réalisé de vidéo avant et voulait monter une installation complexe avec six écrans de projection. Il a donc été très intéressant de l'accompagner dans la réalisation de son projet.

Pour faire le prolongement avec les présentations d'hier, j'ai travaillé sur une commande du Musée de Rochechouart en 1994 avec l'artiste Thierry Kuntzel, qui a souvent pensé ses œuvres en fonction de leurs lieux d'exposition. Cette commande avait été conçue pour la tour du Musée, œuvre présentée en cercle, composée d'une série de huit photographies d'identité, agrandies démesurément et d'une neuvième vue en mouvement, un morphing des huit photos précédentes. Daniel Buren avait d'ailleurs remarqué cette spécificité du travail de Thierry et lui avait également proposé, en qualité de commissaire, deux commandes en lien avec l'espace d'exposition: la première, en 1993, au Witte de With à Rotterdam, lors d'une exposition ayant pour enjeu *L'espace doit-il avoir lieu ?* Et la seconde pour l'espace si singulier des Caves Pommery.

Marc Vernet

Je vous propose de parler davantage de votre rôle entre le commanditaire et l'artiste.

Corinne Castel

Tout cela reste finalement très empirique, aussi bien dans les processus de production que dans les opportunités d'accompagner une œuvre artistique. En vingt ans de pratique, j'ai beaucoup travaillé sur des commandes publiques d'institutions, de musées ou de manifestations. Nous avons souvent eu l'occasion d'obtenir des budgets en nous associant à des projets d'exposition comme la Biennale de Venise ou la Documenta. J'ai travaillé avec beaucoup d'artistes internationaux reconnus, et je m'intéresse aussi à la scène émergente, où les fonds sont beaucoup plus compliqués à obtenir. Ce sont donc, soit des commandes, soit des artistes souhaitant travailler avec moi, soit des projets que j'initie.

Yann Beauvais

Je vous prie de m'excuser par avance car je ne vais pas m'exprimer en tant que producteur ou en tant qu'artiste ayant effectué des commandes de la part du Centre Pompidou. J'ai décidé de déplacer le propos et de m'intéresser à la reconstitution, lors d'une exposition de Paul Sharits que j'ai organisée en 2008 à l'Espace multimédia Gantner, d'un certain nombre de ses travaux, dont la première installation qu'il avait faite en 1972, appelée *Sound Strip /Film Strip*.

Les questions de reproduction et de duplication sont importantes pour les cinéastes, surtout lorsqu'ils travaillent avec des supports argentiques. Ces questions me préoccupent, non seulement en ma qualité de cinéaste, mais aussi en tant que commissaire travaillant à rendre accessibles des œuvres. Ces œuvres, qui ne sont pas facilement visibles, le sont pour de multiples raisons allant de l'absence de supports de diffusion à la perte des originaux, en passant par leur appropriation par une institution ou une personne privée. Je vous renvoie par exemple à la galerie Barbara Gladstone pour l'*estate* de Jack Smith, les films d'Andy Warhol au MOMA, et tout ce que cela entraîne pour la privatisation de ces films.

Il y a plus de trois ans, j'ai organisé, au sein de l'espace multimédia Gantner, une exposition Paul Sharits intitulée *Figment*. Pour celle-ci, je voulais montrer des films, des peintures, des partitions ainsi que des installations. Je souhaitais pouvoir en montrer au moins deux : *Sound Strip /Film Strip*, et peut-être *Shutter interface* ou *Third Degree*. Il a fallu rapidement se rendre à l'évidence que, d'une part, les coûts d'une telle entreprise dépassaient nos moyens – l'espace multimédia Gantner n'est pas une institution très dotée financièrement – et, d'autre part, le temps qui nous était imparti pour la réalisation de ces restaurations était un peu court. De plus, lorsque j'ai planifié cette exposition, j'ai réalisé que le ZKM avait décidé, dans le cadre

d'une exposition autour de *Buffalo Heads : Media study, media practice, media pioneers*, de montrer un certain nombre d'installations parmi lesquelles figurait *Third Degree*. Il n'était donc pas très utile de refaire cette installation. Quant à *Shutter interface*, cette installation avait été montrée par le Whitney Museum en 2001 dans le cadre de l'exposition *Into the light* qui remettait en scène les pratiques élargies du cinéma. J'ai donc choisi *Sound Strip /Film Strip*, avec pour condition essentielle de parvenir à remonter cette installation.

Je pris contact avec Bill Brand, qui avait écrit un article sur les problèmes surgissant quant à la restauration de cette œuvre. Précisons que Bill Brand avait été l'assistant de Paul Sharits pour la création et la production de cette pièce. Il était donc la personne à laquelle on pouvait demander de refaire le travail. Il avait installé en 1972 cette pièce au musée d'art contemporain de Houston et à la Bykert Gallery à New York. Il est généralement admis que cette installation est un des fondements du film installé. Ce n'est cependant pas la première, car des travaux avaient déjà été faits par Robert Maurice en 1969, appelés *Finch College Project*, avec des projecteurs tournants, ainsi que deux installations de Bruce Nauman en 1970 : *Rotating Glass Walls* ou *Spinning Spheres*, dans lesquelles était envisagé le cinéma installé.

Mais, dans le champ du cinéma expérimental, et par rapport à une certaine ontologie de ce que pouvait être le cinéma, la proposition de Paul Sharits était fondamentale. En outre, cette pièce a été désignée comme une « *locational piece* », c'est-à-dire une pièce en situation. C'est un terme que Sharits a façonné afin de désigner des projections en-dehors du cadre de la salle de cinéma. En effet, selon lui, le cinéma ne se réduit pas à la seule projection en salle d'un film qui aurait un début et une fin. Il se définit aussi comme une pratique pouvant s'ouvrir à d'autres champs, par exemple le film inerte ou le *frozen film frame* et les *locational pieces*. Avec ces propositions, Paul Sharits questionne le statut de l'œuvre cinématographique en remettant en cause sa dimension narrative. Autrement dit, il questionne le fonctionnement discursif du cinéma en jouant avec la linéarité ou la dislinéarité du dispositif. Les travaux sont alors dits « *in situ* » ; au lieu de représenter d'autres lieux, ils se montrent pour ce qu'ils sont et, dans ce sens, leur taille façonne le rapport que les spectateurs entretiennent avec l'espace et la chose représentée. La particularité des installations est que l'on peut contrôler l'échelle, le rapport entre la taille de l'image et celle du spectateur. En effet, dans les premières installations de Paul Sharits, tout est immédiatement donné. Il n'y aura pas de changement, ou si peu, à moins que l'on ne prenne le temps d'éprouver la proposition elle-même à travers les modifications, les variations et les permutations des éléments mis en jeu. Pour l'artiste, la cohérence, ou le sens de la totalité de l'œuvre, est immédiatement perceptible par le spectateur. Il souhaite que le spectateur soit en mesure, quand il entre dans la pièce, de reconnaître tout de suite l'ensemble de la situation.

L'installation consistait en quatre boucles de films super 8. Je l'ai volontairement choisie, car elle représentait l'enfer de la reconstitution, à tous les niveaux. Tant qu'à le faire, il valait mieux se lancer dans quelque chose de problématique. Ces boucles de films super 8 étaient projetées les unes à côté des autres afin de former un ruban de films en mouvement. La bande-son est composée de quatre boucles d'un mot divisé en quatre syllabes, prononcées par un locuteur. Leur durée est approximativement de dix minutes, et elles ne sont pas synchronisées les unes avec les autres, ce qui fait que le film ne se répète jamais vraiment. La particularité de l'installation, comme c'est toujours le cas pour Paul Sharits, est de faire appel à une scénographie particulière dans laquelle les éléments de projection ne sont pas occultés et font partie intégrante du dispositif de monstration. L'image de *Sound Strip/Film Strip* fut d'abord filmée en 16 mm inversible couleur. Il n'utilisa qu'une teinte de rose et varia le temps d'exposition de manière à ce que la couleur passe en fondu du blanc au noir par tous les niveaux de saturation intermédiaires. Il gratta ensuite sur la moitié de la longueur de la bobine 16 mm une rayure et dessina une diagonale, puis il répéta l'opération à l'envers sur l'autre moitié du film. Bill Brand créa des machines qui lui permirent de tracer de telles rayures, puis Sharits filma à nouveau ce ruban au moyen d'un projecteur analytique dont il avait retiré l'obturateur, de sorte que le film puisse glisser à travers la fenêtre de projection, tout cela sans intermittence. Il filma ce film rayé, puis il en fit faire des réductions super 8 magnétiques et raya à nouveau chaque copie. Lors de la projection, l'illusion de la rayure accélère et ralentit, avec l'utilisation de la pellicule en mouvement, tandis que la rayure réelle de la copie super 8 est régulière car elle est apposée sur la pellicule qui est projetée. Les syllabes du mot furent enregistrées sur la piste magnétique de chaque film. Les enceintes sont placées au fond de la pièce à des intervalles réguliers, face à la salle et au socle contenant les projecteurs

placés à mi-distance de l'écran. Tous les mécanismes desquels procède l'illusion cinématographique sont en fait le sujet de *Sound Strip /Film Strip*.

La question pouvait se résumer au fait de savoir comment restaurer une telle œuvre et selon quelles modalités, étant entendu qu'en 2005 et 2007, lorsque nous conçûmes l'exposition, il n'était pas envisageable de reproduire cette installation à l'identique. De fait, il n'était plus possible de faire des copies super 8, ni d'utiliser des projecteurs Fairchild. Il s'agit de projecteurs se trouvant dans une mallette qui, une fois ouverte devient un écran, et permettant de projeter sur le mur. Ils sont maintenant introuvables. Par ailleurs, Bill Brand avait déjà dû modifier les projecteurs. Sachant que l'œuvre portait sur la réalité physique et matérielle du cinéma, n'était-ce pas une hérésie de vouloir en faire une restauration ?

Antonie Bergmeier

Je suis chargée - à côté de mon activité au sein de l'équipe de la conservation du MAC/VAL - de la production de films documentaires sur les artistes de notre collection et sur la programmation artistique et culturelle du musée : les expositions, les performances etc... La problématique que nous rencontrons, nous la partageons avec la plupart des institutions publiques, c'est à dire que nous n'avons pas un statut nous permettant de maîtriser l'ensemble de la chaîne de production jusqu'à sa diffusion. A partir du moment où nous ne sommes pas un établissement public industriel ou commercial (EPIC), nous ne pouvons pas être producteur et nous devons passer par le système de la coproduction. Ceci dit, ce n'est pas forcément une mauvaise chose puisque la coproduction non seulement permet qu'un producteur « délégué » se charge de la gestion de production – en engageant les équipes, en établissant les contrats de travail, en réunissant les moyens techniques etc. – mais également que ce dernier puisse par la suite diffuser le film. Encore faut-il que cette volonté existe car, en particulier dans le cas des films sur l'art, les films achevés sont essentiellement diffusés dans des réseaux non commerciaux - des librairies de musée, des médiathèques... - via des organismes tels que le CNC/Images de la Culture ou des diffuseurs spécialisés, rarement vendus en DVD et plus rarement encore montrés en salle. La plupart du temps ils restent confinés à une très petite diffusion dans un cadre purement institutionnel, quand quelqu'un – un musée, un chercheur, un étudiant... - les réclame. Il n'y a pas vraiment de structures spécialisées dans la diffusion voire la distribution du film sur l'art qui pourraient faire circuler ces documents de façon plus adaptée. Il s'ajoute à cela que depuis un certain temps, même à la télé, il reste très peu de créneaux pour diffuser ce type de films. Bien qu'il demande un certain investissement, le film sur l'art ne connaît pas de « retour », ce qui simplifierait pourtant son existence.

Quant au rôle de la télévision dans la co-production et la diffusion de ces documents qui ont aussi une valeur pédagogique importante, il se pose à mon avis pour le film sur l'art le même problème que pour d'autres productions audiovisuelles, à savoir qu'on croit toujours que le film doit correspondre à une certaine attente du public qui, comme on le pense à tort, veut des choses simples et digestes. Du coup, on se trouve souvent à la fin avec des objets pas très intéressants en termes esthétiques, diffusés quelques rares fois et puis relégués aux oubliettes, qui mettent en danger la survivance même du sujet dont ils traitent. Bien sûr il y a des exceptions, puisqu'il y a aussi quelques très bons réalisateurs travaillant pour la télévision comme il y a des producteurs courageux, capables de mettre en avant des projets plus insolites, mais les places sont rares et les canaux de diffusion trop peu nombreux pour faire coexister une pluralité de styles et pour permettre un renouvellement du genre. Donc je pense ne pas avoir tort en disant qu'on assiste à une standardisation du film sur l'art, qu'il est donc très difficile d'inventer un langage intéressant sur le plan esthétique par crainte de ne pas correspondre aux attentes de la télévision. Il n'est pas rare que les réalisateurs eux-mêmes réduisent leur savoir-faire pour aboutir à un objet plus communément acceptable. Je pense qu'un réel travail devrait être effectué à ce sujet. Il me semble que, dans le cadre du film sur l'art, il faudrait aller vers de nouveaux champs esthétiques et pour cela être audacieux en partant, non pas de l'attente supposée du public ou de la télévision, mais de nos propres aspirations intellectuelles et esthétiques et de nos savoirs et savoir-faire. J'insisterai donc davantage sur un déploiement de la créativité et aussi sur la nécessité d'un cadre de recherches permettant des expérimentations dans ce domaine. A part cette créativité retrouvée en terme de langage cinématographique, je pense que nous devrions aussi davantage composer avec les nouveaux médias numériques qui se présentent à nous - le web, les hyper média, etc. - tout en essayant de leur rendre une qualité esthétique.

Pour en revenir au sujet qui est au centre de ce colloque, c'est à dire les films d'artistes, force est de constater que quand le réalisateur de films sur l'art adopte la posture du cinéaste, cela donne des résultats bien plus étonnants. Et les films que l'histoire a retenus sont souvent ceux-là. J'ai eu l'occasion de travailler avec des cinéastes comme il m'est arrivé aussi de travailler avec des artistes-plasticiens sur nos documentaires. Lorsque ces derniers étaient directement impliqués dans la construction du film, ils apportaient des solutions et avaient d'autres idées sur la façon de représenter un sujet donné. Ceci n'est pas une idée nouvelle, mais il s'agirait plutôt de renouer avec ces pratiques et redonner davantage d'importance à un genre qui se situe au croisement entre film sur l'art et film d'artiste. Par ailleurs, j'ai commencé depuis peu à travailler avec des étudiants d'école d'art, donc des professionnels en devenir, afin de chercher un nouvel état d'esprit pour ce type de productions et je dois dire que les résultats sont plus que probants...

Marc Vernet

Pascale Cassagnau, vous serait-il possible de faire un point sur la situation française dans l'équilibre entre politiques privées et politiques publiques et nous éclairer sur la relation entre le film documentaire, sur l'art, et le film d'artiste ?

Pascale Cassagnau

C'est une question très dense. Dans mon introduction, je n'ai pas précisé l'activité du ministère de la Culture. En termes de politiques publiques, au ministère de la Culture ou, plus particulièrement, au Centre national des arts plastiques (CNAP), deux outils accompagnent les projets. Comme le MAC/VAL, le CNAP n'a pas la carte de producteur et ne peut donc pas prétendre à faire de la production ; il se limite alors à la coproduction avec des producteurs privés délégués devenant producteurs principaux.

Le premier outil est une commission de coproduction de projets pouvant être des films d'artistes, sur l'art, des documentaires, des fictions, des courts ou longs métrages. Le second outil est la commande publique. C'est une autre façon de produire des films et des projets, avec ou sans producteurs, qui m'intéresse davantage car elle manifeste la nécessité de prendre en compte un contexte, et accompagne un projet à partir de ce contexte de production et de diffusion. Je ne parle pas de la distribution ; je crois d'ailleurs que c'est une question que nous pourrions penser à part et même envisager en clôture du colloque, tant elle représente un vrai problème. La commande publique concerne par exemple le cas du film de Walid Raad montré actuellement au 104 dans le cadre de son exposition. Nous sommes partis de son œuvre, de ce qu'il souhaitait faire au 104 et de la question de la performance. Le travail est vraiment effectué lors de chacune des étapes et consiste à être présent dès le début du projet dans un dialogue permanent avec l'artiste ou le réalisateur. Il faut suivre l'économie du projet ainsi que son économie artistique, trouver des solutions précises et aider l'artiste à trouver d'autres budgets par la suite, tant dans le privé que dans le public. Cela peut se faire à toutes les étapes, dans l'aide à l'écriture, au développement, à la production, à la postproduction, à la diffusion et à la distribution.

Le CNAP se préoccupe de la diffusion ; il a donc passé un mandat de diffusion au CNC, en particulier à « Images de la culture ». Nous partageons les frais et nous rachetons, de manière complémentaire, les droits de diffusion. Nous nous partageons les titres pour multiplier les rachats de droits, afin que ces films soient ensuite disponibles. Ce n'est valable que pour le territoire français, mais c'est déjà une bonne chose.

Pour ce qui est de la situation en France et à l'étranger, il faut toujours prendre en compte la structure politique et culturelle des pays. Bien évidemment, la situation française est très particulière, avec un ministère de la Culture centralisé, ce qui n'est pas le cas par ailleurs. Dans certains cas de figure, le secteur privé se préoccupe de ces questions. Dans d'autres zones, comme la Belgique et les Pays-Bas, la participation de l'État est bien plus importante qu'en France. Il a toujours, malgré tout, ce maillage entre privé et public. Des situations de production spécifiques existent également, par le biais d'agences ou de structures semi-privées. Si l'on prend l'exemple d'Artangel à Londres, c'est une structure privée faisant un travail quasiment institutionnel, avec qui nous avons d'ailleurs pu travailler en France lors de la coproduction de trois films.

Corinne Castel

La spécificité d'Artangel ou d'autres sociétés de production spécialisées dans le cinéma et l'art en Angleterre réside dans le fait qu'elles sont partiellement financées par le service public, ce qui n'existe pas en France. La conjonction entre public et privé en Angleterre est admirable, elle a permis à James Lingwood chez Artangel d'effectuer un travail ambitieux de production. En France, tout est souvent très bricolé, en tout cas dans le champ des arts plastiques, relativement peu soutenu par celui de l'audiovisuel. J'ai eu la chance de ne jamais travailler pour la télévision, mais a contrario, nous n'aurions jamais pu y être admis. Il faut revenir à la spécificité d'une œuvre d'art : c'est avant tout un objet rare. Dans le cas d'une commande publique, c'est admirable de savoir a priori qu'une collection permanente va conserver l'œuvre, et la production de cette œuvre devient une vraie mission à accomplir. La singularité d'une œuvre d'art est par définition de n'être pas formaté, de se trouver dans un espace d'exposition sur un ou plusieurs écrans et d'être souvent conçue en boucle, ce qui n'est pas le cas de la plupart des œuvres audiovisuelles. Depuis bien longtemps, j'ai le sentiment de produire des objets filmiques non identifiés (OFNI). Pierre Huyghe parle toujours "d'objet filmique" pour qualifier ses œuvres.

J'ai assisté à l'évolution du champ des arts plastiques entre les années 1990 et 2000, avec des artistes se tournant vers le cinéma ou en tout cas l'œuvre audiovisuelle. En parallèle, de nombreux cinéastes ont voulu faire de l'art. Une certaine porosité s'est donc opérée entre les deux champs avec de nombreuses et nouvelles propositions. Par ailleurs, les outils audiovisuels se démocratisant, chacun peut faire l'expérience du film. Je trouve qu'il est quelquefois difficile de s'y retrouver aujourd'hui devant cette profusion, quand on est producteur. "Image Mouvement", l'un des rares guichets CNC existant en France spécifiquement pour les arts plastiques, reçoit pléthore de projets.

Pascale Cassagnau

La Commission « Image Mouvement » n'est pas un dispositif du CNC, ce qui est malheureux car nous aurions des budgets plus confortables ! Nous travaillons en complémentarité avec le CNC, en faisant circuler des dossiers entre les services.

Corinne Castel

Le CNC a plus d'argent pour les films de réalisateurs, qui font des documentaires ou des fictions selon une certaine conformité. Chaque fois que je me suis adressée directement au CNC pour soutenir la production d'œuvres d'art, je n'ai jamais obtenu d'argent. Les projets ont été refusés, même si malgré tout, certains films ont été finalement diffusés à la télévision par Arte ou Canal +.

Je trouve, dans le paysage économique et artistique actuel, que la commande publique est un merveilleux ressort de production d'œuvres audiovisuelles. Malheureusement, il en existe de moins en moins car les budgets publics se réduisent. Il faut donc aller chercher l'argent où il se trouve et l'orienter à nouveau vers la production artistique. Je suis actuellement impliquée dans le montage d'une structure, un fonds de dotation, dédié au soutien à la création contemporaine.

Les propositions surviennent pourtant de toutes parts. Je produis ainsi de très jeunes artistes se retrouvant très rapidement dans le champ du cinéma et qui y resteront sans doute.

Pascale Cassagnau

Je viens d'ailleurs de recevoir *Les Cahiers du cinéma* avec pour titre « Demain ils feront le cinéma français ». On y trouve de nombreux artistes et ce numéro leur est consacré. Mais je redis à nouveau qu'il n'y a pas assez d'argent pour pouvoir accompagner des projets de manière significative, en tout cas de manière publique. Nous sommes bien d'accord, néanmoins, sur le fait qu'il y en a énormément par ailleurs.

Marc Vernet

Yann Beauvais, comment votre projet de restauration des œuvres de Paul Sharits a-t-il été financé ?

Yann Beauvais

Il a été financé par l'Espace Gantner, c'est-à-dire par le Territoire de Belfort, dont le Conseil général a alloué la somme correspondant au coût de la restauration générale afin d'avoir 4 DVD en haute définition, pour un montant de 5 000 euros. La construction de l'installation elle-même a coûté 5 000 euros de plus. Ce n'était pas très cher quand on pense que *Declarative Mode* a coûté 11 000 euros. C'est néanmoins la seule somme que nous ayons obtenue.

Antonie Bergmeier

On nous dit toujours qu'il n'y a pas d'argent et je finis par le croire. En tout cas, sur le plan institutionnel, les budgets ont beaucoup baissé et les productions audiovisuelles en ont souffert. Je ne crois pas que cela soit purement imaginaire. L'argent circule peut-être autrement dans le secteur privé, mais je n'ai pas de regard sur ce point. En ce qui concerne le CNC et le CNAP, on a vu que les films expérimentaux ou les productions de plasticiens, en terme de facture et par conséquent en terme de budget, n'étaient pas si éloignés les uns des autres. Ils s'adressent pourtant à deux guichets différents. L'héritage n'est pas le même au CNC ou au CNAP. Au CNC, les personnes qui annotent et jugent les projets sont plus familières avec l'histoire du cinéma qu'avec celle des arts plastiques, alors qu'au CNAP les compétences se situent davantage du côté des arts plastiques. Sachant que les budgets des deux commissions diffèrent beaucoup, tout en accueillant des projets semblables, peut-être pourrions-nous envisager de réunir ces subventions dans une caisse commune, avec un jury commun composé de spécialistes venant des domaines du cinéma et des arts plastiques, pour compléter les compétences et pour confronter les idées. Cela permettrait d'opérer un décloisonnement et en même temps de financer de manière plus égalitaire des projets à partir de ce fonds commun. D'ailleurs je ne comprends pas pourquoi certains films de plasticiens - notamment quand ceux-ci s'accaparent du médium cinéma - devraient s'adresser uniquement au CNAP et ne seraient pas reconnus par le jury du CNC.

J'ai connu une expérience très positive avec le CNC en faisant partie de deux commissions où circulaient des films d'artistes de tout genre. Pour autant, il est vrai que certains projets sont difficilement admissibles, et ce d'un côté comme de l'autre. Tout cela dépend en fait de la connaissance générale des commissaires, qui doivent disposer d'un large spectre. L'œuvre audiovisuelle recouvre énormément de genres et il est rare que les mêmes personnes apprécient aussi bien le cinéma expérimental ou le documentaire de recherche que la vidéo de plasticien etc.

Un intervenant de la salle (1)

De 2004 à 2008, une catégorie a été appelée « Cinéma expérimental, essai, autres » au sein du CNC. Des films y ont été produits, provenant tout autant du champ des arts plastiques ou du cinéma expérimental. C'était une revendication du milieu expérimental. Depuis deux ans, cette catégorie a presque disparu.

À l'heure actuelle, cette catégorie ne concerne même plus les courts-métrages, mais des documentaires ou des essais ne relevant absolument pas des arts plastiques.

Pascale Cassagnau

La question des formats est tout de même problématique, par exemple dans le cas où l'on ne retient que des courts-métrages.

Marc Vernet

Corinne Castel pourrait maintenant nous parler de ce qu'elle a produit, pourquoi elle l'a produit, et dans quel cadre.

Corinne Castel

Je vais vous présenter deux œuvres de commandes: l'installation *Tu* de Thierry Kuntzel, produite par le Musée de Rochechouart en pièce unique en 1993, et l'installation d'Ugo Rondinone *Roundelay* produite par le service Nouveaux Médias du Musée national d'art moderne du Centre Pompidou, en 2003.

Au Musée de Rochechouart, l'installation consistait en la présentation de huit tirages agrandis de photographies d'identité et d'une neuvième et dernière vue représentant un morphing des huit photographies précédentes, sur une durée de 1 min 24 s. Hier, Olivier Michelin disait que les artistes ne travaillent pas forcément par rapport à un médium donné. Il se trouve que Thierry Kuntzel travaillait très souvent aussi sur l'apparition d'un médium, en l'occurrence ici le morphing. À l'époque, l'usage de ce nouvel outil coûtait extrêmement cher et les temps de calculs étaient très longs ; il était donc impossible de le refaire et les imperfections sont "historiques". Aujourd'hui, chacun peut tester et faire un morphing en deux minutes sur son propre ordinateur.

Je vais maintenant vous montrer l'installation de Ugo Rondinone, sur six écrans. Le talent de Christine Van Assche, responsable du Dept Nouveaux Médias, a été de passer des commandes à des artistes à des moments charnières de leur carrière et de leur laisser le temps de produire, c'est-à-dire sur un an minimum. Il était audacieux de proposer à Ugo Rondinone, qui n'était pas du tout vidéaste, de créer une installation vidéo. Quelquefois, les propositions artistiques sont écrites en quelques lignes, ou en quelques croquis. Ce sont des projets avec lesquels on ne pourrait pas se rendre devant le CNC.

Pascale Cassagnau

Il faut être un peu précis, en évoquant le terme de scénario, sans quoi on risque de stigmatiser des modalités d'écriture, aux dépens d'autres catégories. Effectivement, l'exercice du scénario au sens du cinéma et des commissions du CNC est un exercice en tant que tel, un exercice d'écriture académique et formaté, lié à une certaine vision de la fiction. Il existe cependant d'autres types d'écriture et il ne faut pas dire qu'il n'y a pas d'autre type d'écriture, face à l'exercice du scénario. Il y a là un malentendu : le scénario engendre un espace-temps spécifique, ainsi que d'autres types d'écriture technique, dont la continuité narrative, les dialogues et le synopsis, dans le cadre très précis de l'économie de la fiction. Certains artistes ont d'autres modes d'écriture, mais sont tout aussi respectables.

Corinne Castel

Ce n'était pas du tout péjoratif.

Pascale Cassagnau

Il y a peut-être plus d'informations sur le projet à venir dans le travail d'écriture que fournissent les artistes, mais c'est un autre type d'écriture. Par la suite, ce type d'écriture, s'accompagnant d'images, de dessins, peut poser un problème lorsqu'on se présente devant une commission attendant une autre forme de présentation.

Corinne Castel

Il s'agissait surtout d'expliquer que, la plupart du temps, nous n'entrons pas dans les formats classiques de dossier de présentation pour solliciter des financements.

Pascale Cassagnau

En fait, il manque un traducteur, un passeur, qui effectuerait la traduction entre un type de dossier et un autre.

Antonie Bergmeier

J'ai travaillé au CNC, et il n'y a pas une écriture scénaristique qui serait spécifiquement attendue. Pendant les deux années au cours desquelles j'y ai siégé, l'essentiel était que l'écriture puisse transmettre l'idée et expliquer - par des mots, des esquisses, des photographies... - comment elle était traitée. L'objectif était de communiquer cette idée à celui qui devait se prononcer en faveur ou non de ce projet. Les commissaires ne sont pas bornés, mais sont au contraire très ouverts à de nombreuses formes d'écriture. D'expérience, on sait que dans le cadre de cette commission des projets présentés sous des formes très libres ont été retenus, mais que par contre certains se sont vu refuser la subvention, parce que l'artiste n'avait pas pris la peine de mettre en forme ses idées.

Corinne Castel

Ce n'est pas ce que j'ai dit. Je crois que nous sommes sur un faux débat.

Antonie Bergmeier

Ce n'est pas un faux débat. C'est important dans le sens où l'on nous parle toujours des disparités socioculturelles, de l'incommunicabilité, voire du « choc des cultures »... Oui en effet, nous vivons dans un monde très complexe et nous devons trouver des moyens de transmettre nos idées à autrui tout en partant de contextes, de savoirs et de vécus très différents. Et cela s'applique à tous les domaines. Cela dit, nous avons assisté au cours des dernières années à l'amélioration de la qualité des dossiers déposés par les cinéastes expérimentaux. Dès lors, les commissaires du jury – y compris les représentants de la télévision - pouvaient mieux comprendre. D'ailleurs les commissaires au CNC jouent aussi un rôle d'accompagnateurs des projets, notamment dans le cas de l'aide à la réécriture, en aidant les cinéastes et les producteurs à pointer les difficultés au niveau du sujet ou au niveau du traitement formel.

Pascale Cassagnau

Je trouve qu'il est également passionnant de se demander ensuite, dans le cadre d'une commande publique ou d'une production, comment récupérer et conserver la documentation accompagnant la fin des projets afin d'en rendre compte et peut-être entourer une publication.

Corinne Castel

Pour terminer, ce qu'a dit Pascale Cassagnau rejoint la spécificité de ma pratique, consistant à traduire les projets en termes audiovisuels et à être passeur de projets pour solliciter des financements. C'est là où j'interviens avec ma connaissance de la production audiovisuelle.

Yann Beauvais

Il faut aussi penser aux cinéastes. Parfois, ils ne souhaitent travailler ni avec une institution privée, ni avec l'argent de l'État. Personnellement, la plupart de mes travaux sont autofinancés et je ne veux surtout pas entrer dans cette dynamique de l'argent d'État ou de l'assistanat. C'est une revendication importante. Les cinéastes ont aussi besoin d'être en marge ou en résistance, en particulier aujourd'hui avec les moyens dont nous disposons. Nous n'avons rien à faire de ces fonctionnements étatiques assez lourds, où l'on produit plus de l'académisme qu'une pratique artistique.

Un intervenant de la salle (2)

Pour revenir à la discussion sur le dossier présenté en commission, il me semble effectivement, comme Corinne Castel l'a rappelé, que le passeur est le producteur. Cela étant, un producteur de films d'artistes reçoit des projets moins adaptés à un dossier en commission que lorsqu'il se trouve face à des réalisateurs issus d'écoles de cinéma. En revanche, le rôle du producteur est passionnant car il a une vraie présence et guide l'artiste vers une écriture pouvant être présentée à une institution ou un financeur privé. Le bon côté des producteurs tient aussi au fait que ce sont eux qui s'occupent des questions financières et que l'artiste peut se consacrer à son travail.

Le CNAP et le CNC ne suffisent pas aujourd'hui. Il n'est pas possible de produire un film uniquement avec la somme allouée par la commission « Image Mouvement ». Nous sommes obligés de compléter par d'autres sources de financement, sauf s'il s'agit d'un film sans argent.

Pascale Cassagnau

Heureusement. Comme l'indique la thématique du jour, il est souhaitable que les secteurs public et privé se partagent le financement, ou en tout cas que le secteur public ne soit pas le seul financeur. Il existe toujours des objets singuliers et il n'est pas possible de généraliser. Une installation telle que celle d'Ugo Rondinone doit être vue dans des conditions particulières alors qu'un film en salle de Valérie Mréjen se regarde autrement. Les projets n'ont rien à voir, que ce soit en termes de production, d'écriture, de diffusion et de distribution. La galerie, dans le cas de Valérie Mréjen, n'est pas le lieu de diffusion idéal. Il faut donc faire attention à ne pas tout mélanger.

Un intervenant de la salle (3)

J'aimerais revenir sur la question de la commande. Il aurait été intéressant d'observer, plutôt que le mélange de points de vue auquel nous avons assisté, deux exemples portant sur une commande et son déroulement malgré les multiples contraintes. Nous n'avons pas de résultats par rapport à vos différents échanges au cours de la table ronde.

Pascale Cassagnau

Il existe différents cadres institutionnels de commande. Pour ma part, j'ai évoqué le point de vue du CNAP et de la commande publique, qui concerne d'abord la question des œuvres, quelles qu'elles soient dans l'espace public. Ce peut être aussi bien l'espace urbain que l'espace audiovisuel, ou encore Internet.

Yann Beauvais

La question se pose aussi en termes de création. Lorsqu'un cinéaste comme Jacques Tourneur se voit commander un court-métrage, il existe aussi des contraintes, une obligation de résultat, un budget.

Pascale Cassagnau

Ce dont je parle n'est pas forcément le cas de Jacques Tourneur et du cinéma, et ce pour des raisons simples. Un film est ensuite diffusé et distribué, alors qu'une commande du CNAP ne s'appuie pas obligatoirement sur un objet filmique. Pour toute commande publique d'un film, nous en acquérons les droits non exclusifs dans un contexte non commercial, ce qui diffère du cinéma, avec la possibilité de diffuser l'œuvre dans un contexte uniquement culturel, non commercial et sans billetterie. Cela induit une diffusion spécifique qui n'est pas celle du film normal.

Je crois que, pour toute commande, il y a un appel d'offres et une thématique définis ainsi que la prise en compte, avec le réalisateur et l'artiste, d'un contexte. Il s'agit de savoir dans quelle mesure le film peut s'inscrire dans un contexte public. Une étude, consistant en une aide à l'écriture, est ensuite remise. Lors de ce premier stade, la production n'est pas nécessaire. C'est simplement la remise d'une maquette-image ou

d'un texte relativement développé avec photographie ou croquis. En tout cas, ce n'est pas formaté et nous sommes intéressés par toute forme se présentant à nous. Un budget de réalisation et de suivi de réalisation est alors accordé, soit à l'artiste, soit à la production déléguée. Le projet final est ensuite remis sous la forme d'un master qui est versé à l'Inventaire des collections publiques et peut être diffusé dans les musées, en France comme à l'étranger. Pour l'objet filmique, cela correspond plus à la vie d'une œuvre qu'à celle d'un film, au sens économique et traditionnel du cinéma commercial.

Cinémathèque et musée : l'exemple de Lyon

Thierry Raspail,

Directeur du MAC/ Lyon

Marc Vernet

Comme je vous l'indiquais, Thierry Frémaux ne peut pas venir, en tant que directeur de l'Institut Louis Lumière, car il se trouve en Italie en tant que directeur du Festival de Cannes. Thierry Raspail, du MAC de Lyon, a donc accepté de le remplacer. Je ne le connais pas, mais je sais qu'il fait à Lyon des choses tout à fait intéressantes. Ma première question porte sur un rappel historique. Quelles sont les raisons d'un rapprochement entre l'Institut Lumière et votre institution ?

Thierry Raspail

Il s'agit simplement d'une question de proximité. Nous aurions pu travailler avec la Cinémathèque de Rome ou avec nos amis de Singapour, mais il se trouve que nous n'étions seulement éloignés que de deux stations de métro. La numérisation n'existait pas encore à l'époque et cela simplifiait donc beaucoup les choses. Mais une autre proximité nous rapprochait naturellement : la question de l'image et de ses différentes modalités de construction. Cinéma et arts plastiques, rappelons-le, appartiennent au domaine commun des arts visuels. Nous nous sommes retrouvés avec Thierry Frémaux à l'occasion de la Biennale de Lyon de 1993, pour interroger la *continuité* (convergence /divergence) et les *évidences* de nos deux spécialités : l'art qui serait définitivement du côté de l'image fixe, et le cinéma et la vidéo qui n'appartiendraient qu'au mouvement, la nature des images, leur reproductibilité, la narration, la mise en scène, le rôle de l'espace, etc.

Marc Vernet

Quels ont été les éléments de ce partenariat ?

Thierry Raspail

Plusieurs aspects extrêmement simples et pragmatiques consistaient à imaginer des programmations avec du 35 mm, du 16 mm, voire du Super 8. Mais plus largement la question de l'image et du mouvement étaient au cœur du débat comme je l'ai dit : ainsi des artistes tels que Kowalski réalisaient pour la Biennale la première liaison images, via Internet à haut débit, entre Lyon et Boston. Piotr Kowalski avait inauguré ce travail trente ans auparavant avec des techniques rudimentaires et il pouvait enfin réaliser son projet d'inverser le temps grâce au « temps réel ». Je voudrais d'ailleurs signaler que parmi les 200 000 visiteurs de la Biennale, seule une infime partie a réalisé qu'ils communiquaient véritablement avec Boston. C'est dire à quel point Internet a fait un bond considérable depuis lors.

D'autres artistes, Sommerer et Mignonneau (image), alors en résidence au Japon, auprès d'une firme fabriquant du matériel informatique sophistiqué travaillaient eux aussi sur l'effet de simultanéité. On peut aujourd'hui réaliser pour 5 000 euros ce qu'ils faisaient alors pour 1 million de francs. La miniaturisation a rendu accessible à tous la magie technologique et a contribué, à l'inverse, à la perte d'aura de leur œuvre. Celle-ci se « déroule » comme « un film » en direct face à un mur/écran sur lequel notre propre image apparaît en pied à l'échelle un et en temps réel. Le moindre de nos mouvements crée simultanément sur l'image des éléments floraux étranges qui l'envahissent au point de nous faire disparaître, avant de s'estomper peu à peu. Mais on ne peut jamais recréer ces mêmes formes, car jamais 2 de nos gestes ne sont semblables. Par conséquent, la conscience de créer des instants uniques, non réitérables et aussitôt disparus (ce qu'est ni plus ni moins la vie), donnait à l'œuvre, à première vue décorative et superficielle, un

caractère absolument tragique. L'image fugitive créée dans l'instant qu'on ne revivra pas, est l'exact contraire de ce qu'est un film, à savoir la reconduction à l'identique du début à la fin de la même histoire. L'instant contre la répétition.

Marc Vernet

Pouvez-vous nous donner des exemples de votre politique actuelle ?

Thierry Raspail

Je crois qu'elle est en phase avec vos journées d'études puisqu'elle repose sur l'impermanence. Cela semble un paradoxe quand on dirige un musée. Mais constituer une collection d'*aujourd'hui*, cela signifie supposer connaître ce que signifiera *aujourd'hui* pour les gens de *demain*. C'est un temps différé et c'est précisément ce que l'on ignore. L'impermanence pose aussi la question de l'histoire (rétrospective), de l'intangible, de la création permanente, du fugitif, de la disparition, de la limite, autant de questions posées par les artistes eux-mêmes au cours du XXe siècle. C'est d'une certaine manière pour nous, traiter en temps réel dans le flux de l'histoire (qui n'est pas encore l'histoire à l'instant où elle se déroule), d'une impermanence dont on ignore le futur (c'est le syndrome du conservateur d'art actuel). Je vais vous donner 3 exemples appartenant aux collections de Lyon.

Avec l'œuvre de Maria Nordman (image), nous avons « acheté » un reflet uniquement visible en septembre entre 12 heures et 12 heures 05, à condition que le soleil soit là, et que le public réalise que ce qui se produit simultanément sur les trois étages du musée (un reflet) relève bien de « l'œuvre d'art ». Bien sûr, ce reflet est permanent (sauf la nuit) mais il est invisible car il est projeté dans l'espace en dehors de ces heures et dates.

Le second exemple est celui de Claudio Parmiggiani, dont l'œuvre intitulée *Terra* se présente comme une sphère en terre (image). L'œuvre avait pour objet d'être vue trois semaines (dans le cadre très conventionnel d'une exposition), afin que des « témoins oculaires » précisément témoignent de son existence avant de disparaître. Puis cette sphère a été enfouie et il ne reste aujourd'hui visible qu'une plaque posée au Musée signalant son emplacement souterrain, avec la possibilité pour le « visiteur » de consulter des dessins préparatoires accompagnés du film de l'enfouissement.

Enfin, la troisième œuvre est celle de Robert Filliou, intitulée le « Poïpoïdrome » (image). Elle existe sous forme de prototype et a vocation d'être modifiée par le public à chacune de ses expositions, car elle revendique, entre autres, le statut de *création permanente*. Je rappelle que le musée, lui, a pour mission de conserver les œuvres à l'identique (ce qu'on nomme le patrimoine). Cette notion d'impermanence, par conséquent dépasse très largement la seule question de l'audiovisuel. Pour nous, l'audiovisuel dans le musée n'est pas une question, c'est pourquoi il n'y a pas de réponse.

Je vais vous faire une rapide description de notre collection actuelle. Elle a été élaborée à partir des années 1980, à l'issue d'une décision administrative : celle de créer de toute pièce un musée. Il n'y avait ni collection préalable, ni édifice existant. Créer un musée a consisté à évaluer les limites de la structure « Musée » à venir, à la mettre en difficulté avec les artistes eux-mêmes, en travaillant l'*impermanence*, la *limite* et l'*intangible*...

Cette impermanence généralisée nous a conduit à réfléchir sur la notion de *moment* (qu'est-ce qu'un moment, quand une œuvre peut-elle être un *moment* ?) et celle d'*œuvre générique*. J'ai choisi de vous présenter quelques images et parmi celles-ci, tout d'abord l'œuvre *Nightsea Crossing*. C'est en fait une seule performance de 90 jours qui est déroulée sur plusieurs années, de Marina Abramovic & Ulay. Elle a consisté pour les artistes à se tenir immobiles et muets, assis de part et d'autre d'une table entre 7 et 9 heures par jour pendant 90 jours. Elle s'est déroulée sur 3 continents et nous avons réalisé à Lyon les deux « dernières ». Chaque fois, pendant 9 heures, il ne se passe *rien*. Seul le temps *passé*, tandis que la « scène » elle, est arrêtée. La question posée était celle de l'appréhension du temps, et par conséquent du vivant, sachant que la performance, à la différence du film ou du spectacle vivant ne se *rejoue* pas (en tout cas pas pour Abramovic & Ulay). Pour les artistes, la solution, imparfaite, passait par la photographie sous la forme de trace, d'un ensemble scénarisé et conçu dès l'origine du projet. A l'époque, le *vivant* ne semblait

pouvoir s'intégrer que sous la forme photographique de *mémoire*. Nous avons acheté l'ensemble des photos. Deuxième épisode : en 1995, Abramovic & Ulay sont revenus vers nous avec le projet de donner une forme définitive à toutes leurs performances, dont ils n'avaient alors conservé que des rushes incomplets de Super 8 mm, sans montage, sans jeux de caméra. De ces bribes, jamais « rejouées », non rejouables et donc vouées à l'oubli, ils voulaient faire des œuvres. Traduire *l'original* sous forme de *projection* à l'échelle un, ou d'installations à plusieurs moniteurs, pour en faire un *autre original*, telle était désormais la « performance ». La coproduction s'est faite à trois : les artistes, le musée d'Eindhoven, le Musée de Lyon, chacun en conservant une copie. Vous voyez ici les deux artistes nus se tenir de part et d'autre d'une étroite entrée. Le public doit passer entre l'un et l'autre et choisir de faire face à l'homme ou à la femme, les touchant inévitablement. L'expérience est troublante. Ici, une autre image : *Rest Energy*. Marina fait face à un arc tendu par Ulay avec la flèche pointée sur le cœur. La performance dure une heure. S'il lâche la corde c'est le drame.

L'erreur que j'ai commise, je l'ai constatée au MoMA en mars 2010. Marina Abramovic y organisait à l'époque sa première rétrospective : nous avons prêté quelques œuvres, mais l'essentiel était constitué d'un casting de jeunes hommes et femmes, *vivant* évidemment, « jouant » toutes les performances dans les salles du musée. L'œuvre s'inscrivait désormais non seulement dans la photo, dans l'installation, dans le film, mais aussi et surtout dans le *casting*. Nous avons, vingt-cinq ans auparavant, interrogé avec Marina toutes les formes imaginables pour résoudre cette question du *vivant*, sans penser au vivant lui-même. Il y a vingt-cinq ans en effet, il était inconcevable pour les artistes de *refaire* leurs performances. Mais ayant d'abord accepté la « réplique » (limitée) de la photo, puis celle (améliorée) du film/installation, pourquoi ne pas accepter finalement celle (presque) identique du « rejouer » ? C'est, après tout, une forme de mémoire (une trace) comme une autre. C'est d'ailleurs un lieu commun au théâtre et c'est une mécanique naturelle au ciné, mais c'est inédit en « art ». Le musée de Lyon est propriétaire de toutes les performances de Marina, sauf celles « vivantes » qui étaient pourtant l'objet de nos réflexions communes à l'origine. Combien désormais de version « live » seront-elles lâchées sur le marché ? Après l'image fixe, puis mobile, voici le réel (au-delà de la 3D) : les arts visuels empiètent désormais sur les domaines cinéma/audiovisuel et spectacle vivant.

Dans cette relation au vivant, nous avons évidemment également travaillé avec Jan Fabre, connu pour ses chorégraphies extrêmes et ses sculptures d'insectes. Beaucoup de ses performances ont été faites pour le film, séquences répétées, courtes, remontées, multi écran, etc. Nous lui avons demandé de porter un regard rétrospectif sur son œuvre et de nous faire une proposition pour une *exposition* : 1 000 m² recomposés en 16 espaces (images). Là encore, l'œuvre acquise est à l'arrivée très éloignée des pièces conçues isolément à l'origine. C'est une autre histoire, une autre temporalité, quelque chose qui n'a rien à voir ni avec le cinéma, ni avec la scène et pas tout à fait avec l'expo. Le jour où *Intermix* (entreprise newyorkaise qui diffuse des vidéos d'artistes en tirage illimité et à bas prix) convainc Jan Fabre d'y aller, il ne restera de différences entre les projections privées et la projection publique du musée que le *format* des images, *l'ampleur* de l'espace et le *multi écran*.

La première apparition de l'audiovisuel dans l'art est le fait de Nam June Paik, artiste américain d'origine coréenne. Il a en effet réalisé en 1963 à Wuppertal la première exposition exclusivement composée de téléviseurs sur lesquels il était intervenu. Lors de notre collaboration avec Thierry Frémaux pour la Biennale de Lyon 1995, rendant indirectement hommage aux Frères Lumière, nous avons invité Nam June Paik à refaire l'expo de 1963. Mais les œuvres/télé avaient entretemps été détruites. Parce qu'elles sont d'une importance capitale, étant à l'origine même de la « forme » *installation* et le point de départ de l'utilisation de la vidéo dans l'art, l'artiste a accepté. Il n'a cependant pas souhaité faire de reconstitution (image). Il s'est servi de la technologie disponible en 1995 pour refaire *aujourd'hui* les œuvres d'hier qui avaient, entretemps, pris une importance « historique » considérable. Il n'a pu en réaliser que 8 sur les 13 initiales, la 9^e est une synthèse des absentes. Ici (image) : *Zen for TV* est très connu. Une autre (image) est absolument formidable : anti filmique au possible, puisqu'elle s'éteint lorsqu'on l'allume. Le problème pour nous, après le décès de Nam June, consiste à assurer la fiabilité d'une pièce destinée précisément à ne pas être fiable. Nous ignorons si le *futur* sera en mesure d'assurer le même effet avec la même technologie, et surtout si cet effet (allumer ce qui est éteint) aura encore un sens.

Bill Viola est certainement le premier artiste de sa génération maîtrisant la vidéo dans le domaine de l'art. Son œuvre *Tiny death*, petite mort, a été acquise en 1994 (image). A l'époque, les images projetées sur trois

murs apparaissaient de façon aléatoire car elles étaient stockées sur trois vidéodisques de durées différentes, et de ce fait n'étaient jamais vues simultanément. L'œuvre est assez simple : dans un espace sombre, une figure apparaît lentement sur l'un ou l'autre des murs, puis explose dans un flash de lumière ; retour au noir jusqu'à ce que une, deux ou trois images apparaissent de nouveau. Aujourd'hui cette technologie est obsolète. La question qui se pose à nous est la suivante : la numérisation en vue de la création d'un système aléatoire véritable est très coûteuse et les commissions nationales chargées de l'expertise en matière de restauration ne reconnaissent pas l'adaptation technologique. Jugeant qu'il ne s'agit en rien de l'œuvre mais de son *support*. Comme si tel Monet par exemple était indépendant de la toile sur laquelle il est peint. Conclusion : l'œuvre de Viola n'est plus exposée (jusqu'à ce que nous trouvions une solution financière).

Je souhaite évoquer rapidement maintenant (image) l'œuvre de Bruce Naumann. Nous avons 17 pièces dans la collection : une sculpture et des œuvres filmiques (Super 8 ou transfert) datant pour la plupart des années 1960. Certaines sont à tirage unique, d'autres sont des tirages illimités. La différence entre les unes et les autres tient, là aussi, aux valeurs d'assurance et aux coûts de restauration : pour certaines, il s'agit simplement d'en racheter une copie en cas de problème, pour les autres, afin de les préserver, il faudrait en projeter des tirages (des faux ?, des « copies d'exposition ») pour en assurer la survie dans le temps.

Ici (image), il s'agit d'une œuvre de George Brecht. Il est l'« inventeur » de l'*Event* (1959). C'est un genre de performance qui peut se jouer par tous, à tout moment, à condition de suivre une partition, souvent très simple, exemple : « two directions, green, red ». Vous en faites ce que vous voulez. Dans l'image que vous voyez, il s'agit d'un *Chair Event*. Cette œuvre a été refaite par l'artiste à l'occasion de la rétrospective que nous lui avons consacrée en 1986. A cette date, l'artiste ayant décidé de se retirer de l'actualité artistique, revendiquant que l'art devait appartenir à chacun, il s'est contenté d'agréer nos propositions par téléphone ou par courrier. Il n'a pas vu sa rétrospective, mais il a accepté toutes les reconstitutions (mêlées aux originaux encore existant) que nous avons exposées. A l'issue de l'exposition, une galerie a souhaité acquérir les « reconstitutions ». Brecht, refusant de voir ses œuvres regagner le marché, mais refusant aussi de les détruire, nous a simplement dit : « Conservez-les ! »

Ce sont donc des fausses répliques/vraies œuvres, signées par l'artiste de leur date d'origine couplée à celle de la date de reconstitution. Ici, la « restauration » est synonyme de « remake » ou de « réédition ». Mais elle est *vraie* car elle est signée. Elle est vraie aussi parce que Brecht dans l'explication très fluxus qu'il donne du *Chair Event*, dit que *Event* est plus important que *Chair*. Pour l'artiste en effet, l'évènement l'emporte sur l'objet (mais paradoxalement pour le musée, sans l'*objet*, il n'y a pas de *collection*...).

Ici, vous avez l'image d'un *chair event* composé d'un téléviseur allumé mais sans image, posé sur une chaise. Une bataille juridique de plusieurs années nous a opposé aux finances publiques qui voulaient nous imposer la taxe télé. Or, le « poste » doit être allumé mais sans *image*. De plus ce n'est pas un *téléviseur*, mais une *œuvre*. Nous avons finalement perdu : puisque juridiquement, l'objet l'emporte sur l'œuvre, et chaque année nous payons une redevance pour ne pas voir les images.

Dans le cas de Tony Oursler (image), nous retrouvons un cas semblable à celui de Jan Fabre (cela vaut pour toutes les installations vidéos dans tous les musées du monde) : c'est l'espace qui d'une certaine manière *fait* l'œuvre : deux murs opposés reçoivent sur toute leur surface deux images, au bas de chacune d'elles des poupées – sacs sur lesquels sont également projetés des visages sarcastiques – échangent des insultes.

Quelques mots rapides sur une œuvre de Robert Morris : l'œuvre occupe 1 000 m². Des projections d'images se diffractent sur des miroirs (eux-mêmes appartenant à une de ses œuvres). Il s'agit de scènes photographiées à Lyon en 43/44, sous Vichy, puis après la libération de la ville. L'œuvre s'intitule *White Night* (2000). R. Morris a exposé trois années consécutives au Musée aux mêmes dates exactement. *White Night* est la reprise, de mémoire, d'une œuvre de 1999, intitulée *Labyrinth*, également créée à Lyon et dans laquelle il intégrait des chorégraphies réalisées avec Simone Forti (rejouées et filmées à l'occasion de sa rétrospective au Guggenheim New York). *White Night* interroge autant la notion de parcours que celle d'histoire, appliquée à la fois à l'histoire d'une époque, à celle de l'art des années 70/80, et à celle de l'artiste. Ici, nous sommes pleinement dans l'« audiovisuel », jouable à l'identique, mais sur *scène*, au centre d'un faisceau d'images et de filiations complexes. Un film à 360 ° en quelque sorte, dépourvu d'écran, sans point de vue fixe et sans situation privilégiée.

Dumb Type est un collectif japonais. Il œuvre entre la chorégraphie, la performance, la musique, l'art. Ici (image), il s'agit d'une pièce interactive : les gisants, au sol, sont activés par des palpeurs invisibles que le public déclenche en se déplaçant. C'est une œuvre à technologie lourde, mais le cadre juridique qui la porte est précis. Les modalités de présentation sont définies, et l'aléatoire très maîtrisé. Par conséquent, cette œuvre audiovisuelle, qui se déroule au sol, ne pose aucun problème particulier. En revanche, l'œuvre de la Monte Young et Marian Zazeela - inventeur de la musique éternelle – est fonction de l'ampleur de l'espace, de ses qualités acoustiques et de la lumière zénithale. Il s'agit bien d'une œuvre audiovisuelle, car il y a du son et de la couleur (lumière colorée). Le son est composé d'une seule fréquence (sophistiquée) qui semble varier dès que l'auditeur bouge – dès le plus infime mouvement d'oreille. Il s'agit de percevoir simultanément le son et l'espace à travers notre propre corps. Il nous arrive de faire circuler l'œuvre. La Monte ne se déplace plus pour la régler. Il envoie des assistants qui adaptent le son à l'espace, bidouillent les fréquences. C'est le cas de sa dernière sortie, revenant de Linz, l'œuvre était toute différente !

Pour poursuivre dans le même domaine, nous avons coproduit avec Lille une pièce sonore de Terry Riley de 1960 (le créateur de la musique répétitive). C'est la première installation sonore, inventée avant même que le terme n'existe. Dans les années 60, elle était composée d'un micro, d'un magneto UHER à bande et d'un delay. Aujourd'hui, tout est numérisé. Il s'agit de diffuser un son dans 8 petites salles successives avec chacune une porte, l'ensemble inscrit dans un octogone. C'est le visiteur qui, passant de l'une à l'autre, produit le son (voix, déplacement, etc.), lequel est diffusé avec un retard dans la pièce opposée, puis diffusé par superposition dans les autres salles avec les mêmes retards. Avec la numérisation Terry Riley peut soit conserver toutes les « mémoires » sonores de l'œuvre, soit tout effacer. Cette question ne se posait évidemment pas à la création de l'œuvre. Mais, l'artiste n'a pas décidé : effacement ou mémoire. Choisir l'un ou l'autre, c'est évidemment donner un sens tout différent à l'œuvre. C'est pourquoi nous stockons tout par prudence. Une œuvre : deux sens possibles. La question reste posée.

L'exemple de Mathieu Briand (image) est également intéressant. L'œuvre se présente comme une salle circulaire avec au centre un trampoline, et sur les murs : 75 caméras placées en ellipse de haut en bas. Le visiteur est invité à utiliser le trampoline. Les caméras captent en direct les figures qu'il exécute, mais un système aléatoire ne retient que certaines séquences directes (ou opère des arrêts sur images très courts) qui sont indifféremment des vues de face, arrière, dessus ou dessous... Ainsi deux formes de direct se superposent : celle de *l'action continue* de l'exécutant, et celle *discontinue* et *aléatoire* des deux écrans. La plupart du temps, les images sur écrans (toutes deux différentes) ne sont pas celles qu'espèrent voir l'exécutant (car ce ne sont que très rarement les « meilleures » figures). Par conséquent, deux directs simultanés se superposent et se contredisent. Cette opération inédite de « double live » est troublante. Le direct, et le double direct : voici ce que ne peuvent réaliser ni la peinture, ni le cinéma ou la vidéo. Diffuser deux directs simultanés ou un « live continu » sont, me semble-t-il, deux aspects *spécifiques* des arts visuels dans leur relation au présent, au vivant et à la temporalité. C'est ce qui est irrémédiablement perdu, qui se consume, une perte. Ce sont deux aspects, aujourd'hui *visualisables* grâce aux technologies informatiques qui distinguent l'art contemporain du cinéma/vidéo et plus largement de l'« audio-visuel » dans le sens où on le comprend généralement.

Pour finir, Stephen Vitiello (image), c'est l'exemple d'une œuvre dont le sens est intégralement transformé par l'irruption du tragique. L'artiste a travaillé plusieurs mois en résidence au World Trade Center à New York bien avant le 11 septembre. Musicien, il enregistre grâce à des capteurs ultrasensibles le son de la structure de l'édifice, notamment au cours de violents orages. Le son amplifié nous donne l'impression que la structure, mobile, est sur le point de se rompre. Quelques mois après l'acquisition de l'œuvre, c'est le drame. L'œuvre sonore, par la force des choses, se transforme en mausolée tragique après le 11 septembre. La « prémonition » l'emporte désormais sur le sonore, seul témoignage interne d'un gigantesque séisme.

Eko Nugroho a travaillé avec des jeunes de Vaulx-en-Velin à la réalisation d'une pièce de théâtre (+ rap, break dance, etc.). Elle interroge la condition de la « banlieue, périphérie, zone sensible » à travers ceux qui y vivent. *L'Arc-en-ciel sous la pierre* existe sous deux formes : la pièce vidéo (en deux versions) et l'œuvre en direct : sur scène.

Pour conclure : la question de l'audiovisuel dans les musées ne répond à aucune question générique. Il n'y a pas de problème « audiovisuel », il n'y a que des œuvres à préserver ou à « modifier » pour les faire vivre.

Cette forme audiovisuelle est d'évidence très éloignée de celle, majoritaire, qui est « exposée » au cinéma ou sur les petits écrans. Rien n'est figé. C'est ce qu'on appelle l'impermanence. A mon avis, elle concerne tout le monde.

Un intervenant de la salle (1)

Merci pour cette intervention très stimulante, même si, parfois, elle a pu rendre perplexe et nous interroger. Quand vous dites que vous conservez des expositions, où les conservez-vous et de quelle manière ? Vous travaillez surtout avec des grands formats et des grandes superficies.

Thierry Raspail

Nous avons des réserves ressemblant à des stockages de magasins de grande distribution, pour tout ce qui concerne le matériel non fragile. Plusieurs de nos œuvres sont des véhicules. L'une d'elles nous permet de reconstituer la scène mouvementée de l'arrestation de Mesrine qui fut celle de sa mort. Ce genre d'œuvre ne pose pas de problème particulier, puisque ce n'est qu'une affaire de volume disponible.

Nous avons néanmoins une œuvre qui est un véritable grand huit, fabriquée en Chine, et complexe à stocker. Cela pose la question générale du stockage infini des matériaux, mais cela n'a tout de même rien à voir avec les réserves du Louvre.

En ce qui concerne les expositions acquises dans leur intégralité, elles exigent entre 300 m² et 1 200 m², mais tout dépend de la nature des œuvres. Ainsi, *O et non* de Joseph Kosuth, se présente sous forme de papiers peints. Nous rééditons donc les papiers sérigraphiés et nous ne stockons rien, sinon le certificat qui précisément nous autorise ce tirage.

Les questions se posent surtout pour des œuvres comme celle de John Baldessari. Ce sont des photographies ayant acquis une valeur énorme depuis leur création. Leur prix est maintenant de plusieurs millions de dollars pour 52 photographies mesurant de 2,20 mètres à 9 mètres de long. Sur un support donné, la photographie est, en cas de sinistre, retirable. Nous devons voir avec l'artiste, avant son décès, des suites à donner de l'exploitation des œuvres, dont les négatifs se trouvent à Los Angeles. La question est simple : il s'agit du contrôle de l'*original*, à l'ère de la reproduction mécanique. Une variante de la prophétie de Walter Benjamin.

Qu'est-ce qu'un film, hors du cinéma ?

Marc Vernet,

Conseiller pour le patrimoine cinématographique, Inp ; Professeur d'études cinématographiques, Université Paris 7.

Il s'agit pour moi de poursuivre un questionnement entamé au fil d'Archimages sur ce qu'il advient du cinéma et du patrimoine cinématographique à l'heure du numérique, dont les causes et les effets sont multiples : reprise par le marché des joyaux de la cinéphilie, démultiplication des possibilités d'accès en ligne, possibilité pour chacun de filmer et de diffuser dans l'instant. Ce qu'il advient au cinéma dans les secteurs de la culture et de l'éducation ou de la recherche. Je ne suis pas seul à mener cette réflexion, et du côté de la recherche le livre de Luc Vancheri, *Cinéma contemporains*, tout en creusant son sillon, souligne son parallélisme avec d'autres travaux, notamment ceux de Pascale Cassagnau et son troisième cinéma, de Philippe-Alain Michaud et son mouvement des images, de Philippe Dubois et son « effet-cinéma », ou encore de Raymond Bellour avec l'attention portée à l'entre-images et Dominique Païni pour les relations entre cinémathèques et musées. Je reviendrai aussi sur ce qu'a dit Jacques Aumont au début de ce colloque : il rappelait que le cinéma est « une exaltation d'un regard sur une certaine durée pour une rencontre ». Hier après-midi, Raymond Bellour a resserré le propos en disant que le cinéma se déroulait dans une salle du même nom, pour une certaine durée et sans interaction. Dans un cas, il s'agit donc d'une rencontre, et de l'absence d'interférence dans l'autre cas. Dans le cinéma, la durée est imperturbée et répétable à l'identique du début à la fin.

En fait, j'aimerais surtout rebondir sur qu'a dit Nicola Mazzanti dans sa présentation : le cinéma ne se réduit pas à un film, et un film ne relève pas forcément du cinéma. Pour comprendre cela, il faut passer à nouveau par les trois notions de narration, de représentation et d'industrie mises en avant par Noël Burch dans les années 1960-1970, sur lesquelles avait été défini le cinéma expérimental. Il me semble donc qu'il y a là un groupe de réflexion centré autour de ces trois mots : narratif, représentatif, industriel. Ce sont des éléments repoussoirs et définitoires par rapport à d'autres types de cinémas ou de dispositifs.

Je ferai trois types de provocation. En premier lieu, je dirai qu'il n'y pas d'art cinématographique sans industrie. J'ajouterai ensuite qu'un film récent rencontrant beaucoup de succès n'est que très partiellement du cinéma et enfin qu'il y a à la BnF une exposition de photographies qui est en partie du cinéma. Je jouerai donc sur trois paradoxes.

J'y ajouterai aussi, pour faire bonne mesure tout en sachant que d'autres noms pourraient être ajoutés, celui de Noël Burch et sa notion, peut-être un peu vite oubliée, de NRI, narratif représentatif industriel, soit le long métrage de fiction. Le travail de Burch, lié au cinéma expérimental et au cinéma engagé, a aujourd'hui encore plusieurs mérites : il montre le poids d'une idéologie dominante qui tend à rabattre doublement la notion de cinéma sur celle de long métrage de fiction et sur celle de salle de cinéma, en faisant comme si cette relation (qui existe réellement) était ontologique et donc essentielle.

Ce que montre à nouveau le numérique, c'est que le cinéma ne se laisse pas confondre avec ces deux clichés : le long métrage de fiction et la salle de cinéma, même si les deux ont participé à l'appréhension de la notion de cinéma et s'ils ont constitué une pratique et une mémoire culturelles. On voit revenir sur le devant de la scène le cinéma d'animation, le court métrage, le documentaire, la série télé, la vidéo, l'installation... De sorte que ma question initiale n'est pas forcément bien posée et qu'elle pourrait aussi prendre la forme de : « Que reste-t-il du cinéma, hors du long métrage de fiction ? ».

Et bien, comme nous y invite Luc Vancheri, à la suite de Noël Burch et d'André Gaudreault, il reste à revisiter l'histoire du cinéma, de ce fameux 7^{ème} art, qui n'a pas toujours disposé de salle au sens où nous l'entendions hier (le cinéma des frères Lumière n'était pas un cinéma de salle mais un cinéma de salon, bourgeois, en famille), ou qui n'a pas toujours pris la forme d'un film de fiction de 90 mn (cette forme ne s'est imposée qu'aux environs de 1920, située à mi-chemin du court-métrage d'une ou deux bobines et du très long métrage opératique comme *Intolérance* ou *Métropolis*, pour ne prendre que ces deux exemples). Et il n'a pas non plus toujours pris la forme de la fiction, puisque pendant longtemps le spectacle

cinématographique, la séance en salle, étaient composés d'un pot-pourri d'actualités, de films d'éducation plus ou moins religieuse, de chansons, de burlesque, de scientifique ou technique et de drame. Ce qu'on appelle « le dispositif » (un spectateur, parmi d'autres, assis dans une salle obscure pour regarder sur grand écran un long métrage de fiction) est une des formes sous laquelle le cinéma s'est stabilisé pendant quelques décennies et sous laquelle il nous apparaît majoritairement, alors qu'il n'est que l'une d'entre elles, majoritaire peut-être mais pas unique. Mais dans ce dispositif, il faut aussi mesurer le rapport entre l'investissement financier, technique et humain (par exemple, la quantité de compétences spécialisées requises pour produire et fabriquer, distribuer et projeter un film, dont la seule matérialité pour le spectateur est un jeu de lumière, de couleurs et de son qui s'évanouit complètement une fois la projection terminée. C'est ce que Christian Metz désignait sous le nom de signifiant imaginaire, et c'est aussi sans doute en partie ce que nous appelons le 7^{ème} art : une somme considérable de compétences et d'investissements pour faire venir dans une salle pendant 90 minutes des spectateurs.

Dans ce dispositif canonique, le spectateur ne maîtrise rien sinon son regard : il ne maîtrise ni la production ni la projection. Il ne maîtrise pas non plus la distribution et la programmation, pour lesquelles il s'en remet aux professionnels, distributeurs et programmeurs. La salle de cinéma est donc le lieu d'une double territorialisation : elle donne un territoire au cinéma (sa salle spécialisée, équipée), mais elle donne aussi un territoire aux films en les inscrivant dans une programmation à laquelle l'image de la salle est attachée et inversement. De ce point de vue, la salle qualifie le cinéma et qualifie les films, selon la qualité de la salle et son emplacement (exclusivité de centre-ville, salle de quartier ou de reprise, salle d'art et essai...), et selon la date et l'heure de projection (pour des publics plus ou moins identifiables). C'est d'ailleurs pour cela que la salle de cinéma a de beaux jours devant elle : c'est une instance de qualification, une création de plus-value financière et symbolique. La salle, par la programmation, dessine des territoires, des genres, des familles, des suites, comme aussi des rapprochements, des enchaînements, des successions. La télévision l'avait bien compris avec ses programmes, ses jours et ses horaires pour le film familial du dimanche soir, depuis remplacé par le film pornographique du dimanche soir ou pour telle ou telle forme de ciné-club et autres dossiers de l'écran.

Mais ce dispositif canonique (la salle de cinéma et sa programmation de longs métrages de fiction), qui a mis du temps à être imposé (en grande partie par l'industrie qui avait besoin d'un programme unique à changer une fois par semaine), a certes été relativisé par la télévision (petit écran domestique, balayage électronique plus ou moins dense, pénombre, public familial restreint), puis par l'ordinateur et maintenant le téléphone, mais symétriquement, le vidéoprojecteur, qui permet d'avoir une image de grande taille et de grande qualité, s'installe à la fois dans les salles de cinéma (où il remplace le projecteur 35mm), mais aussi dans les salles d'enseignement voire les domiciles particuliers, rétablissant ainsi, avec le concours du numérique et de la haute définition, quelques-unes des dimensions du dispositif canonique (y compris la dématérialisation du support de l'image) : il est possible aujourd'hui de voir dans une salle banalisée, de cours par exemple, un long métrage de fiction sur écran large dans une excellente copie et une définition très supérieure à celle d'une télévision de papa. Il manque toutefois à ce renouveau du dispositif canonique la constance de la programmation et donc de l'offre et de son public : les séances y sont souvent uniques et n'ont pas la vision pour visée, mais l'étude et la prise de connaissance.

C'est un autre aspect peu souligné dans les études sur la déterritorialisation du cinéma. Si Luc Vancheri, pour s'en tenir à lui, marque explicitement les deux voies de l'évolution (d'une part relativisation historique et structurelle du dispositif canonique et d'autre part migration de l'effet-cinéma hors salle et hors film), il marque peu le passage du long métrage de fiction identifié par la cinéphilie (ce qu'on appelle les classiques et les auteurs), délivré au goutte-à-goutte semaine par semaine, à des masses d'œuvres et de documents pour lesquels les repères de la cinéphilie sont inefficients. Ce n'est pas simplement que la technique est maintenant entre les mains de qui veut s'en emparer en termes de réalisation et de diffusion (un smartphone suffit), c'est que le DVD et la VOD ont remis dans la sphère du marché ce qui longtemps a été laissé à la sphère culturelle : le film de fiction classique, que le ciné-club, la cinémathèque, puis la télévision et la VHS avaient jusque-là recyclé et donc valorisé. La numérisation facilite l'accès, mais elle ne facilite pas l'accès aux mêmes choses qu'avant. Les cinémathèques ont de plus en plus de mal à montrer les classiques en raison d'une part de l'élévation des droits et d'autre part de la décroissance de l'attrait de ces films pour le public qui pourrait y accéder autrement. De sorte que l'offre s'est trouvée radicalement changée pour les instances culturelles et éducatives : on accède maintenant à des masses de films dont la cinéphilie n'a

jamais rien dit parce que la programmation ne les a jamais pris réellement en compte. On peut certes accéder à beaucoup plus de documents cinématographiques et télévisuels, mais ceux-ci ont perdu leurs marqueurs qualitatifs et donc leur capacité d'attraction et de commentaire (pour faire de l'influence, il faut de l'attractivité et de la discursivité).

A la question : « qu'est-ce qu'un film, hors du cinéma ? », il faut aujourd'hui répondre : un documentaire, un court métrage, un film de famille ou d'amateur, c'est-à-dire justement ce que l'expertise cinéphilique n'a jamais privilégié, ce qui laisse l'utilisateur très désorienté. Cette désorientation est redoublée du fait qu'en dehors de la salle de cinéma, le film est souvent un court métrage ou un extrait pour pouvoir s'insérer dans le nouveau dispositif qui l'accueille (cours, présentation, exposition, musée), et la difficulté de rendre attrayant et lisible ce court métrage ou cet extrait en est elle aussi redoublée : non seulement le document n'est pas marqué culturellement (voici un chef d'œuvre), mais en plus il ne porte pas en lui les marques de l'objet initial, le cinéma de fiction. Tout le monde a fait l'expérience de la déception causée par l'arrêt d'un extrait en cours par exemple, dès lors que les conditions de projection ressemblent un tout petit peu à celle du dispositif canonique.

Il en découle pour les responsables de catalogues, de fonds ou d'archives une double nécessité : tout d'abord montrer des bouts de collections, des ensembles restreints qui permettent de se faire une idée de ce que contient le catalogue ou l'archive. C'est ainsi par exemple que l'ADAV reconstitue des présentations de genres, de classes ou de thèmes de films afin de permettre à ses clients potentiels (des bibliothécaires notamment) de se faire une idée générale d'un groupe de films, c'est-à-dire d'une sorte de programmation. Ainsi l'Ina ou le BFI ouvrent des vitrines sur leurs fonds pour que le public puisse prendre connaissance de ce qu'ils conservent. Cela a conduit (deuxième conséquence ou corrélation) à une reterritorialisation des documents. Le BFI a fait le choix des médiathèques régionales qui présentent, à partir des collections nationales, des ensembles de films traitant en priorité de la région où se trouve la médiathèque. Cela correspond par exemple à l'effort engagé par la Cinémathèque de Bretagne de régionaliser son offre. L'Ina a dû regrouper dans ses archives des documents qui sont appréhendables par l'histoire vécue par son public potentiel. Ici, c'est moins une notion d'art qui guide que celle de mémoire visuelle, de mémoire par l'image, comme si l'image animée devenait une fenêtre ouverte non plus sur le monde, comme aimait à le faire croire André Bazin, mais sur le XXème siècle défunt. Pour faire accéder à une masse de documents audiovisuels non marqués culturellement, il faut reterritorialiser les images en les ramenant à un temps et à un lieu, sinon connus du moins familier, du spectateur : de ce point de vue, le numérique ne rapproche pas du village global de Mac Luhan !

Voilà une première façon de dire qu'avec le numérique (et donc la vidéo dans la légèreté de sa technique) que le cinéma (en tant qu'art populaire) n'est plus dans le cinéma (ni dans la salle, ni dans le document filmé). On peut en apercevoir une autre à partir des travaux par exemple de Philippe- Alain Michaud ou de Raymond Bellour sur la présence d'éléments proprement cinématographiques dans des images qui ne sont pas « de cinéma ». Je prendrai comme premier exemple l'exposition à la BnF La France de Raymond Depardon. 36 photographies dans une seule salle d'exposition dont elles couvrent les quatre murs. C'est on ne peut plus de la photographie, et c'est on ne peut plus du Depardon : des paysages qui, bien qu'urbanisés, sont vides de personnages la plupart du temps, dans une grande immobilité et même parfois une certaine laideur. Pour bien marquer le propos, le photographe a laissé dans le cadre les bords même de l'image sur pellicule, puisqu'il s'agit de photographie analogique, à la grande chambre sur pieds, comme au bon vieux temps. La surprise pour le spectateur non prévenu est double : les photos sont en couleur et les tirages, carrés comme la chambre, sont de très grand format. Le registre colorique est aussi étonnant, dans des tons à la fois doux et saturés. Toutes les photos sont différentes et donc chacune est seule de son espèce (à quelques exceptions près pour une ou deux paires dans le catalogue). Un élément revient souvent : des façades de maisons ou d'immeubles plutôt modestes et souvent mal insérés dans leur paysage, soit par l'architecture, soit par la couleur, soit les deux. Le premier rapprochement qui vient est plutôt la peinture et la peinture impressionniste pour l'attention portée à la lumière, à une intensité douce de la couleur, même si parfois le parti est pris de la vulgarité et de la saturation. J'ai d'abord pensé à Utrillo pour le plâtreux obstiné des façades, leur masque quasi mortuaire, leur fréquente tristesse. Mais comme il est question de lieu, on ne peut pas ne pas penser que la disposition de l'exposition (36 photos sur quatre murs, serrées les unes contre les autres, sans aucune légende) doit aussi quelque chose aux *Nymphéas* de Monet, comme milieu ambiant, comme espace contenu entre des frontières. Les quatre murs de la salle

d'exposition nous insèrent dans l'espace France, du nord au sud et de l'est à l'ouest. Reterritorialisation si l'on veut, mais à coup sûr dispositif dans le sens « installation » : les photos se regardent à la fois une à une et les unes par rapport aux autres, soit par ressemblance, soit par opposition, soit par séries et l'espace est construit pour que d'un coup de regard on puisse aller de l'une à l'autre, les confronter, les comparer, les maintenir dans l'unité France.

Autre élément repérable dans cette série La France : ce qui jure. Presque toutes les photos comportent un élément « qui jure », incrusté : c'est souvent une couleur ou un bariolage agressif (les maisons trop rose frais, trop vert écolo), c'est parfois une architecture d'une grande laideur en pleine nature (les hôtels de montagne), mais c'est aussi souvent le raccordement raté entre un lieu de vie et un lieu de passage, ou une architecture et un paysage, dans des périphéries mal fagotées. C'est un pavillon amputé de tout jardin par une nationale passant au ras de la porte, un immeuble perdu au milieu des dunes, une vitrine d'un autre âge dans un village endormi. Bref, le cadre raccorde deux éléments antagonistes qui se jouxtent mais qui ne raccordent pas et jurent ensemble (mais c'est parfois le contraire : les façades de ces maisons corses qui imitent l'écorce des platanes de la place, par exemple) : il y a là comme un effet de montage cinématographique, de conflit presque eisensteinien entre éléments présentés dans un calme qui n'est jamais reposé. Du coup, ce montage visible, ces faux raccords pourrait-on dire, met en évidence les traces du temps dans un conflit entre l'immobile (la maison, ce qui n'a pas changé) et le mobile (la route, l'urbanisation) : un des thèmes (la voiture de pompiers) dit bien ce rapport tendu dans l'image fixe entre immobilité et urgence, dans un temps qui pour être suspendu n'en est pas moins rapide et potentiellement dévastateur. Il me semble qu'on est bien là dans le mouvement des images de Philippe-Alain Michaud ou dans l'entre-images de Raymond Bellour, puisque manifestement, Raymond Depardon étant à la fois photographe et cinéaste, ces photos de la France ne peuvent s'appréhender qu'en tant que photos et qu'en tant que parcourues par le temps et par le mouvement de l'image mouvante, là encore dans des rapports de différence (le piqué indéfectible des tirages, que leur format souligne encore, tourne le dos à la vidéo du XX^{ème} siècle) et de ressemblance (le montage, le mouvement, le passage du temps). Enfin, en regardant ces photographies, on ne peut pas ne pas penser à la notion de décor, au sens théâtral et cinématographique du terme. Ces immeubles déserts, ces maisons à la fois voyantes et sans vie rappellent des éléments de décor abandonnés en pleine nature une fois le tournage terminé.

Autre exemple de migration, dont on aura un aperçu avec la projection de ce soir : les rapports aujourd'hui entre le cinéma et le foot. On se souvient des déclarations de Godard qui aurait aimé mettre en images un match de foot. Il ne s'agit pas simplement de choquer ou de provoquer, mais de tenter de voir ce qui, ontologiquement, rapproche le film de fiction du match de foot et ce que les dispositifs ont fait de ce rapprochement. Premier élément : on pourrait dire que depuis quelques années en France, à la télévision, les matches de foot se sont substitués au cinéma, ont remplacé les films de fiction. Deuxième élément : on peut repérer des points de ressemblance structurels. Deux équipes antagonistes, lancées dans une compétition sur une heure et demie, avec de multiples scénarios imaginables dans chaque camp et entre les deux camps, de l'action et des coups de théâtre toujours possibles. Troisième élément : des stars magnifiques et fragiles, et des comédiens tentant d'influencer l'arbitre (les raffinements obtenus ont depuis longtemps relégué le catch au rayon du kitsch) et permettant de gloser à l'infini sur les rapports entre le vrai et le faux, l'admissible et l'inadmissible, le juste et l'injuste. Quatrième élément : des commentateurs et des occasions de commenter innombrables, pendant, avant et après, les coupes du monde et autres compétitions étant l'équivalent d'un festival de Cannes. Cinquième élément : le foot est l'objet d'un savoir particulier, avec des dates et des noms, des distinguos et une mémoire, des navets et des moments sublimes. Bref, le foot fait l'objet d'un savoir spécialisé qui n'est pas sans rappeler la passion cinéphile, les deux ne s'excluant pas. Certes, ce ne sont pas seulement des ressemblances premières : le foot, en tant que spectacle, est un produit très construit, dont l'élaboration s'est faite au fil des ans dans une dialectique entre le sport, la télévision et l'argent, mais justement de ce point de vue, sa constitution en spectacle audiovisuel n'est pas sans ressemblance avec la constitution du film de fiction en spectacle populaire. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles le match de foot a remplacé à la télévision le long métrage de fiction.

Pip Chodorov

Hier, nous avons eu un débat sur la question du cinéma comme nouvelle technologie. J'avais pour propos que l'industrie créait de nouvelles possibilités pour les artistes et on m'a répondu que l'industrie créait des procédés en fonction des idées des artistes. Je pense qu'il est intéressant d'observer le va-et-vient permanent entre l'art et l'industrie. Si Kodak enlevait le Plus-X, les artistes bénéficieraient d'une palette moins étendue de noir et blanc. De même, le Blu-ray a offert de nouvelles possibilités de création pour les artistes. Ces derniers peuvent aussi aller à l'encontre des technologies et les détourner. Aujourd'hui, avec Final Cut Pro, des possibilités de fondu enchaîné sont préprogrammées. Si nous ne savons pas comment les déprogrammer, nous aurons bientôt tous les mêmes fondus enchaînés avec les mêmes durées. Il existe donc des problèmes technologiques pour les artistes, mais les détournements sont possibles.

Marc Vernet

Vous avez tout à fait raison, mais je pense qu'il ne faut pas confondre l'industrie au sens général, la technologie et l'industrie cinématographique. Quand je parle de l'industrie cinématographique, je fais référence à un système passant par la salle de cinéma comme lieu permanent de projection des films et dont la forme, qui s'impose entre 1910 et 1930, permet de faire monter le seuil de compétences des gens qu'il emploie par la mobilisation de capitaux. Les produits sont alors différenciés et attirent plus de public. Ce n'est qu'une portion et qu'une forme de ce que nous qualifions de cinéma. Par ailleurs, des recherches et des inventions ont eu lieu dans ce cadre. Nous le savons, tout en en connaissant les limites, car la permanence appelle de la répétition pour ne pas risquer des investissements financiers trop risqués.

Il est cependant évident que les personnes qui se sont investies dans ces projets ont effectué un réel apport. Par exemple, je travaille actuellement sur 1 370 photographies numérisées par la Cinémathèque française relevant de la Triangle. Parmi elles, quatre relèvent de films dirigés par Tod Browning. Même s'il ne les a pas prises lui-même, il a eu la capacité de demander à son photographe de plateau de bien vouloir faire des photographies conformes à sa vision du film.

Un intervenant de la salle

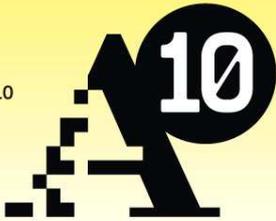
Pourriez-vous citer le titre d'un film pendant lequel on serait aux anges à 95 % ?

Marc Vernet

Je peux donner un exemple, mais c'est très personnel et ça fait rire tout le monde. J'adore *le Ciel est à vous* de Jean Grémillon, parce qu'il parle de mon histoire, de mon enfance, de mes parents. Ce sont des raisons non cinématographiques. *Two lane blacktop* est également un film tout à fait exceptionnel. J'aime aussi beaucoup certains films d'Ozu, comme *le Voyage à Tokyo*.

17 novembre 2010
Bibliothèque nationale de France
Petit Auditorium

18-19 novembre 2010
Institut national du patrimoine
Auditorium Colbert



ARCHIMAGES 2010

DE LA CRÉATION À L'EXPOSITION : LES IMPERMANENCES DE L'ŒUVRE AUDIOVISUELLE



Institut national
du patrimoine



Collectif 24/25



Collège organisé avec le soutien
de la Direction générale des patrimoines,
Ministère de la culture et de la communication

ACQUÉRIR, VALORISER, EMPLOYER

Modérateur :

Pascale Cassagnau,

Responsable des fonds audiovisuels et nouveaux médias, Centre national des arts plastiques.

Les politiques muséales

Participants :

Marja Sakari,

Directrice de l'Institut finlandais de Paris.

François Quintin,

Directeur de la Galerie Xippas.

Philippe-Alain Michaud

Chef du service du cinéma expérimental, MNAM-CCI.

Pascale Cassagnau

Cette table ronde portera sur les politiques muséales, institutionnelles ou privées. Philippe-Alain Michaud nous parlera du Musée national d'art moderne. François Quintin abordera son actualité récente, puisqu'il a dirigé le FRAC Champagnes-Ardennes et se trouve maintenant à la tête de la galerie Xippas. Enfin, Marja Sakari dirige l'Institut finlandais et a connu d'autres responsabilités par le passé, notamment au Musée Kiasma en Finlande.

J'aimerais commencer par lancer quelques pistes, en faisant remarquer la diversité des personnes et des structures représentées autour de cette table. Nous serons amenés à parler de collections ou de fonds. Nous avons déjà évoqué la différence entre ces deux notions hier, et j'aimerais que nous nous arrêtions un moment sur ce point. Une collection est un ensemble d'objets rassemblés selon une logique chronologique, historique, ou artistique, alors qu'un fonds, comme peut l'être le FRAC de Champagnes-Ardennes, ne connaît pas forcément la nécessité d'une cohérence mais peut au contraire collectionner des objets en fonction d'un choix subjectif. Les logiques ne sont donc pas les mêmes, même si les œuvres finissent par se retrouver dans des lieux tels que les musées, les centres d'art ou les galeries.

Si l'on parle de politique muséale, il faudra aussi évoquer les politiques d'acquisition, de valorisation, de diffusion, voire de conservation. Tous ces niveaux sont d'ailleurs totalement poreux et constituent une seule et même question. Je souhaite également poser la question de l'existence d'une acquisition politique.

Quand on observe les lieux à moyen terme, on se rend compte qu'on trouve toujours de la subjectivité et des anachronismes. Toute collection et tout fonds sont le résultat de l'inscription de deux données, anachronisme et subjectivité, qui finiront par s'inscrire dans le collectif et dans l'Histoire. Je rappelle ici que l'architecte Rem Koolhaas avait même lancé l'idée d'un manifeste rétroactif.

Enfin, étant donné que cette table ronde sera suivie d'une autre table ronde sur la question de la valeur, du droit d'auteur et du copyright, nous pourrions commencer à nous interroger sur le droit d'une politique muséale au repentir, à la reprise ou à la répétition. Nous pourrions aussi nous demander en quoi les œuvres audiovisuelles modélisent des questions pouvant se poser à d'autres types d'œuvres que sont les tableaux, les installations et les performances. Qu'ont à apprendre le cinéma et l'art contemporain des œuvres audiovisuelles ?

Marja Sakari

Je suis depuis deux ans à Paris en tant que directrice de l'Institut finlandais, mais j'ai travaillé auparavant comme conservatrice en chef à Kiasma, qui est le Musée d'art contemporain d'Helsinki. J'ai également occupé un poste aux Archives nationales de l'art visuel à la galerie nationale. J'ai réalisé ma thèse de doctorat sur l'art conceptuel, où j'ai essayé de démontrer le phénomène de l'art conceptuel sous l'angle de la phénoménologie. J'ai conservé mon poste de conservatrice auquel je retournerai à la fin de mon mandat à Paris.

Le musée d'art contemporain a été fondé en 1990 et le bâtiment en lui-même n'a vu le jour qu'en 1998, ce qui signifie que la création d'un musée d'art contemporain est assez jeune en Finlande. Pour autant, l'art expérimental existait depuis les années 1960, mais les musées ne le collectaient pas. Le musée d'art contemporain Kiasma est la première structure finlandaise à se porter acquéreuse d'une base régulière d'œuvres audiovisuelles depuis 1990.

Il est de tradition de réaliser pourtant une exposition majeure sur l'art contemporain international à peu près tous les cinq ans à Helsinki depuis 1960. En 1983, une exposition internationale organisée à Ateneum, à la Galerie nationale, a marqué l'arrivée de l'art contemporain en Finlande. C'était la première fois que nous pouvions voir dans notre pays des vidéos ou des performances d'une telle ampleur et pour un large public. C'est à partir de ce moment que nous avons commencé à acheter quelques œuvres audiovisuelles. Aujourd'hui, les collections de Kiasma comptent à peu près 9 000 œuvres parmi lesquelles figurent environ 400 œuvres multimédia, ce qui est peu pour un musée d'art contemporain. Nous essayons bien entendu de compléter quelques lacunes dans cette collection.

J'ai décidé de vous montrer quatre exemples différents d'œuvres multimédia des collections de Kiasma avec lesquelles je peux montrer différents aspects de politiques muséales.

La première œuvre est *Je pense à la peinture* de Marjatta Oja. Avec cette œuvre je voudrais accentuer l'importance de l'information concernant l'installation par l'artiste. Nous conservons la vidéo qui est la base de cette œuvre, mais il faut disposer de l'information et des exigences de l'artiste pour pouvoir la montrer correctement. Quand l'artiste est encore en vie, ce n'est pas un problème, mais qu'en sera-t-il dans cent ans ? Le Musée Kiasma possède donc des dossiers écrits expliquant comment montrer les œuvres. Cette œuvre montre quelqu'un en train de peindre dans une première projection. Une autre image est projetée à un mètre de cette première projection, sur laquelle il se répète la même chose. Si l'on pense à l'histoire de l'art, avec la peinture comme fenêtre sur l'extérieur, on peut interpréter l'œuvre comme une allégorie de la peinture. Avec cette œuvre l'artiste joue avec l'idée fondamentale de représentation et il est très important de savoir comment les différentes projections sont superposées. Évidemment l'œuvre reste une énigme, comme d'ailleurs la naissance de la peinture pour le spectateur, et contient plusieurs significations.

La seconde œuvre, de Lisa Roberts, s'appelle *Trap Door*. L'artiste est née à Paris. Elle a habité plusieurs années aux États-Unis, et enseigne aujourd'hui à l'Académie des beaux-arts d'Helsinki. Avec cette œuvre je veux aborder le problème du matériel technique car, plus que les films qui sont projetés, les projecteurs eux-mêmes appartiennent à l'œuvre. On peut voir quatre écrans, sur lesquels sont projetées des images. Au centre de cette installation figurent trois projecteurs de Super 8 qui diffusent des images sur trois écrans qui forment un triangle. L'artiste n'a pas utilisé des bobines, et le film tourne en boucle. Comment conserver les vieilles machines ? Que faire lorsque celles-ci sont usées ? Si l'on transfère cette œuvre dans un autre format, on perdra le son des projecteurs et aussi le caractère un peu vieillot qui fait partie de la présentation de l'œuvre. Sur un des quatre écrans de l'installation est diffusé un film sur la statue des Trois Grâces aux Central Park de New York sur les trois autres écrans on peut voir des images de mains sur les genoux de trois femmes. Le mouvement ralenti des mains est interrompu par des séquences d'un train qui passe. Ces séquences sont à peine perceptibles et apparaissent comme une nuisance entre les images plus lentes. Les mots qui paraissent sur les images et les images elles-mêmes construisent un espace virtuel où la position du spectateur joue un rôle intégrant. Cette œuvre pose des questions sur l'histoire du cinéma et l'impact de l'image en mouvement sur notre perception. Elle pose par ailleurs un vrai problème d'archivage avec sa technique démodée

Une autre fois à Kiasma nous avons transféré en vidéo une œuvre qui racontait une histoire d'une expédition imaginaire au début du XX siècle en Sibérie et qui originellement aurait dû être une projection Super 8. Pour garder le son du projecteur nous avons inclus un enregistrement du son à la vidéo. Peut-on toujours considérer que l'œuvre a gardé son authenticité ? Cette transformation était possible avec une seule projection mais pourra-t-elle être possible dans le cas d'une installation complexe comme dans le cas du *Trap Door* de Liisa Roberts ?

La troisième installation est de Mika Taanila, jeune cinéaste intéressé par les vieux films d'archive. *Physical ring* s'appuie sur un film qu'il a trouvé dans les archives de la Cinémathèque finlandaise. Le vieux film montre apparemment une expérimentation scientifique, mais personne ne pourra plus savoir de quelle expérimentation il s'agit, faute d'information sur la bobine trouvée. Taanila a utilisé ce bout de film qui ne

de quelques minutes pour en faire une installation. Cela pose, là encore, la question de l'originalité et des droits de l'auteur. Bien sûr il s'agit d'une création nouvelle à la base d'un film qui a été réalisé par quelqu'un autre. Pour créer sa propre œuvre l'artiste a multiplié la projection de cette séquence filmée autrefois sur quatre murs et pour accompagner l'image, il a ajouté une musique électronique. Le sens de la séquence originale est totalement transformé.

La dernière œuvre, *White square* est une pièce de Hanna Haaslahti, qui travaille habituellement à partir de programmes informatiques. Elle n'existe qu'en tant que programme, mais cela pose tout de même la question de son installation et de la possibilité de la déployer à nouveau dans le futur, selon les compétences et les moyens technologiques qui seront à disposition. Là c'est en fin de compte le spectateur qui crée l'image car sans son interaction, il n'y aura pas d'image.

François Quintin

J'aimerais réfléchir à plusieurs aspects de la vidéo. Pendant longtemps, j'ai suivi beaucoup d'artistes s'intéressant à la musique. Ils ont été amenés à travailler avec la vidéo, en suivant parfois des principes de mise en forme proches de ceux de la composition musicale.

J'ai passé la matinée à la Foire Paris-Photo et je me suis amusé à imaginer une foire telle que celle-ci dans laquelle on enlèverait les images en conservant les cadres. Il y aurait ainsi toujours la forme récurrente de l'image dans un cadre. Il est certain que cette foire serait beaucoup moins intéressante, mais cela signifie que la photographie suppose une certaine réalité physique par rapport à l'objet du regard. Il y a heureusement des personnes qui pensent la photographie autrement que dans une succession de cadres.

J'ai toujours cherché à éviter de penser l'art en tant que médium. Pour autant, si l'on devait s'y résoudre, comme c'est le cas aujourd'hui, j'ai le sentiment que la vidéo reste une notion très large pouvant embrasser de grandes diversités, en termes d'installation ou de présence physique. Que signifie la vidéo sur le plan de la présence physique ou du dispositif technique ? Ces questions sont intéressantes et ouvrent davantage la problématique de la vidéo comme étant, à mon sens, un non-médium. On ne peut pas définir une chose en particulier quand on parle de vidéo.

Enfin, j'aurais aimé aborder la notion d'autorité et, plus généralement, ce qui fait objet dans la vidéo. Pour cela, j'ai choisi trois exemples parmi les artistes que je représente à la galerie. Ce sont des gens pour lesquels je suis amené à défendre le travail sur le plan commercial. Or, parvenir à vendre des vidéos n'est pas forcément un exercice facile. La réalité de ce que nous vendons ou proposons à l'acquisition, à des institutions comme à des collectionneurs privés, est inséparable de la notion d'objet et d'auteur. De plus en plus, les collectionneurs privés commencent à imaginer que l'on peut avoir envie d'acheter ou de montrer des objets vidéo. Les trois exemples que j'ai choisis flirtent avec les limites de ces questions sur la vidéo comme étant le produit d'une personne et d'une pensée singulière.

Le premier exemple est une pièce de Dominique Blais, qui est un jeune artiste français travaillant beaucoup avec la musique. Le registre de travail dans lequel il se situe permet souvent des passages de l'un à l'autre. Certaines œuvres vidéo de Dominique Blais sont silencieuses, mais avec un silence plein d'une vraie conscience de la présence physique de l'espace. Au fond, ce genre de silence est la marque d'un imaginaire assez sonore. L'œuvre dont je vous parle n'a jamais été montrée, même si elle existe virtuellement. Elle a pour titre *Psycho Remake* et tourne autour du film *Psychose*. Il a travaillé à partir de la version originale d'Hitchcock et du remake de Gus Van Sant. Van Sant a repris quasiment le même découpage qu'Hitchcock, et Blais s'est demandé ce qu'il pourrait faire à partir de l'idée de rencontre entre les deux films. Il a donc créé un programme informatique et placé les deux films dans un ordinateur. Par l'intermédiaire d'algorithmes assez complexes, l'ordinateur choisit la succession des scènes les unes après les autres, ce qui donne lieu à 6 000 films possibles. On peut donc parvenir à produire un seul objet générant une infinité de possibilités. Cette œuvre s'inscrit dans une histoire visant à donner une lecture nouvelle du cinéma. Cela renvoie à des questions de copyright et de droits d'auteur absolument passionnantes, et parfois problématiques. Je me souviens ainsi que la version de *Psychose* de Douglas Gordon, allongée sur une durée de 24 heures, avait été très compliquée pour le Centre Pompidou et pour la possible acquisition de la pièce, qui finalement ne s'est pas faite. Quel est alors l'objet ? Pour moi qui suis un marchand, il est essentiel de savoir ce que je

vends. Le sujet véritable d'un tel travail est la possibilité qu'offre la technique de générer des films, à la fois toujours les mêmes et toujours nouveaux.

L'autre pièce que j'aimerais évoquer touche également profondément à la notion d'autorité. C'est un travail de Céleste Boursier-Mougenot, qui n'utilise pas beaucoup la vidéo, ou en tout cas d'une façon assez particulière. En l'occurrence, il est et il n'est pas l'auteur de ce que vous allez voir. Je vous propose d'en regarder la vidéo.

(Projection de la vidéo)

Pascale Cassagnau

J'aimerais simplement signaler que cet objet vidéo a été réalisé par Ariane Michel, vidéaste et artiste.

François Quintin

C'est exactement la question que je voulais aborder. Qui est l'auteur de cette vidéo ? Ariane Michel est une artiste remarquable que je suis depuis assez longtemps et avec qui j'avais travaillé au FRAC Champagne-Ardenne. Elle possède un talent exceptionnel, non seulement pour la prise de vue, mais également pour le montage. Elle travaille à partir d'objets ou de situations qui ne sont pas forcément narratifs, notamment les animaux, et possède une vraie qualité de montage, en réalisant des mises en tensions de ses sujets.

J'ai donc demandé à Ariane Michel de venir filmer l'installation de Céleste Boursier-Mougenot dans notre galerie, qui avait été transformée en volière pour l'occasion. Lorsque je lui ai proposé d'intégrer ce film à son œuvre, elle s'est montrée assez réticente en prétextant que l'installation ne relevait pas de son travail. Pourtant, ce film, au-delà de l'œuvre en soi, s'est présenté à moi comme un objet artistique à part entière. Il s'agit clairement du vocabulaire d'Ariane Michel et de sa position d'artiste. Par conséquent, j'ai déjà vendu plusieurs exemplaires de cette œuvre vidéo et elle est signée par les deux artistes, aussi bien Céleste Boursier-Mougenot qu'Ariane Michel. C'est en effet cette dernière qui a remarqué que deux oiseaux avaient élu domicile sur une guitare et y refaisaient un nid chaque jour. Elle a pu en tirer un point de vue dramatique qui s'apparente au théâtre. De même, le fait de se servir du sol comme d'une route nous donne un autre regard sur l'installation, en référence au *road movies* du cinéma. Tout cela a donc constitué une œuvre comprenant deux auteurs alors que l'intention première était de pouvoir documenter une installation à un moment précis.

La troisième œuvre dont je voulais parler est le fruit du travail de Denis Savary, un artiste suisse qui ouvre une exposition la semaine prochaine à la Ferme du Buisson. Il a une vraie position d'auteur de vidéos, puisqu'il réalise des vidéos mises en boucle, à partir d'images bougeant très peu, donnant un certain état du monde, dans une durée sans fin et avec une relation à la peinture.

Je vous propose de regarder un extrait de la pièce intitulée *le Frau*.

Cette image est l'expression d'une affirmation, d'une présence silencieuse semblant prendre sur elle-même les bruits environnants. Il s'agit d'une femme amenant un groupe de gens à écouter les chants d'oiseaux au milieu des bois. Je ne suis jamais parvenu à savoir si les personnages qu'il filme ont été mis en scène ou s'il s'est juste trouvé au bon endroit au bon moment. Cette forme d'autorité vidéo repose beaucoup sur quelque chose qui n'a pas forcément à voir avec la seule présence ou affirmation de l'image. D'autres domaines comme la peinture ou la musique et le son interviennent beaucoup. Cette pièce a été installée en Suisse sous la forme d'une quinzaine de moniteurs de cette vidéo avec le bruit des oiseaux occupant tout l'espace et devant une véritable matière dont le visiteur se sentait imprégné. C'est une autre façon de parler de la vidéo, en évoquant une pratique déposant à l'intérieur de l'image des éléments de pensée incluant la photographie, la peinture et la musique. Ce sont énormément de choses qui dépassent le cadre de l'image mais finalement la constituent tout de même.

Philippe-Alain Michaud

Il faudrait commencer par clarifier les relations entre la vidéo, l'argentique, et le numérique. On appelle souvent vidéo les formats numériques entièrement dématérialisés puisqu'il n'y a plus de bande. Si la différence entre vidéo et argentique a fait l'objet de grands débats pendant les années 1970 et 1980, on est à présent dans une logique de convergence : le numérique est maintenant le destin de toutes les images en mouvement, et pas seulement des images contemporaines : les images anciennes sont aussi promises à une diffusion numérique. Il serait important de faire un jour le point sur la différence entre les supports et sur le lieu commun, la plate-forme ou le topo que constitue le numérique, pour la diffusion des images, et pas seulement pour leur production.

Il me semble que les conservateurs chargés des collections d'images en mouvement dans les musées sont toujours ramenés à une forme de credo marxiste : ils savent que leurs choix esthétiques sont toujours soumis, en dernière instance, à des déterminations économiques. Aujourd'hui, les budgets d'acquisition dans les collections publiques sont en proportion inverse de la démultiplication des prix sur le marché. Par conséquent nous n'avons plus les moyens, ni d'être prescripteurs sur le marché, ni de suivre ce marché. Nous pouvons encore faire quelquefois des acquisitions prestigieuses mais, la plupart du temps, nous sommes obligés d'emprunter des chemins de traverse, en découvrant de très jeunes artistes, ou en explorant les périphéries du cinéma, les « zones », un terme que j'emploie à dessein. Notre activité ressemble donc à ce que Baudelaire décrivait comme le métier des chiffonniers. Nous sommes amenés à chercher les vieux chiffons et à inventer ou découvrir de nouveaux objets en les requalifiant du point de vue de l'histoire de l'art moderne et contemporain. J'aimerais parler d'un cas particulier d'acquisition de film pour les collections publiques.

Lors de la dernière commission d'acquisition, nous avons proposé un ensemble de films d'un astronome appelé Audouin Dollfus, décédé il y a quelques mois. Les films ont été produits et sont conservés par l'Observatoire de Paris. Le destin de Dollfus est resté assez confidentiel, hors du monde de l'astronomie : il s'est spécialisé dans les prises de vue dans la stratosphère et dans la haute atmosphère. Il a réalisé une série de films en 16 mm à la fin des années 50 à partir de ballons-sondes lâchés dans la stratosphère. J'ai appris en lisant sa nécrologie dans le Monde qu'il se trouvait même parfois dans ces ballons, à 14 000 mètres d'altitude. Il est stupéfiant de voir dans ses films se décliner tout l'idiome du cinéma expérimental. Sur le modèle de la philosophie spontanée des savants décrite par Althusser, il existe aussi une esthétique spontanée des savants. Dans ces images défile tout le répertoire rhétorique du cinéma expérimental, du *flicker* au cadrage aléatoire en passant par les surexpositions et le flou...

Je vous en montre quelques images, puisque ces films vont entrer dans la collection du Musée et seront présentés lors d'une exposition à Moscou au mois de décembre, exposition intitulée « Nuits électriques » qui partira ensuite en Espagne.

Pascale Cassagnau

Benjamin Weill pourra peut-être nous en reparler demain, puisqu'il accueille cette exposition.

Philippe-Alain Michaud

Cet exemple est emprunté au cinéma scientifique, mais on aurait pu en choisir d'autres dans le cinéma ethnographique, le cinéma publicitaire, les films amateurs, et toutes les images produites depuis l'origine du cinéma resté marginalisées par l'industrialisation du spectacle filmique. Il faut ensuite essayer de les requalifier. Dans l'intitulé de la table ronde figurait le terme « remployer », qui est spécifiquement le geste du chiffonnier : je pense qu'on aurait pu y ajouter le terme « déplacer ».

François Quintin

Je serais curieux de savoir comment vous avez pu présenter une telle acquisition devant le comité.

Philippe-Alain Michaud

Les gens ont immédiatement été stupéfaits par la beauté de ces images. Si l'on est averti en art moderne ou contemporain, on voit défiler des éléments qui rappellent assez précisément des dispositifs artistiques (on pense spontanément, et dans le désordre, à Duchamp, à Bellmer, à Dan Graham, à Jordan Belson...). Ces images posent d'ailleurs la question de l'intentionnalité dans la production des œuvres et à la question de l'auteur, ce qui nous ramène au film numérique sur les oiseaux. Quel est le statut des oiseaux que nous avons vus plus tôt ? S'ils savent jouer de la guitare, ils doivent aussi pouvoir signer des contrats.

Pascale Cassagnau

Nous reposerons ces questions plus tard pendant les autres tables rondes sur les thèmes de la valeur et du copyright. Nous allons poursuivre dans l'après-midi ces réflexions sur l'autorité de la signature.

Philippe-Alain Michaud

Il serait bon de revenir sur les relations entre le film et le numérique.

Un intervenant de la salle (1)

Vous avez mentionné l'utilisation des films amateur et des films de famille au sein des musées. Je pense que cela suppose des implications éthiques, notamment au sein d'un mouvement qui se veut opposé à l'art, revendiquant des pratiques totalement amateurs. Quelles sont les questions que vous posez pour parvenir à une recontextualisation dans une galerie ou dans un musée ?

Philippe-Alain Michaud

Les films ont une provenance, une appartenance, des ayants droit et des héritiers. Il s'agit donc surtout de questions de négociation. Mais il n'y a que des cas particuliers qu'il faut traiter quand ils se présentent. Il existe des archives entièrement dédiées à la conservation de ce genre cinématographique, et il y a une longue histoire du *home movie* dans l'histoire de l'Art du XX^e siècle, dans laquelle par exemple s'inscrit *La Garoupe* de Man Ray.

Un intervenant de la salle (1)

Il y a parfois des façons très intéressantes de les montrer, mais certains artistes les réutilisent aussi en prenant appui sur le kitsch des années 1950 et 1960, ce qui n'est pas forcément passionnant.

Philippe-Alain Michaud

La question que vous posez est celle du statut du commissaire ou du programmeur. Son intervention est beaucoup plus importante que lorsqu'une œuvre est déjà conçue avec les paramètres de sa présentation. Il est vrai que ce geste met en avant la position du commissaire et pose des problèmes déontologiques assez précis.

Pascale Cassagnau

Dans le cas que vous venez de montrer, il s'agit d'un film scientifique, qu'on ne peut pas non plus mettre sur le même plan que le film de famille.

Philippe-Alain Michaud

Il existe aussi des archives scientifiques refusant absolument que l'on montre leurs films dans des contextes artistiques.

Pascale Cassagnau

Il existe aussi des sous-typologies ; il ne faut pas non plus tout mélanger.

Philippe-Alain Michaud

La déontologie basique des commissaires et programmeurs est qu'ils peuvent faire ce qu'ils veulent à condition de dire ce qu'ils font. À partir du moment où l'on rend l'information transparente, on peut se permettre des déplacements et détournements.

Valeur et marché de l'art : le no man's land et la territorialisation de la valeur

Participants :

Pip Chodorov,

Cinéaste, compositeur de musiques de film, éditions Re:voir.

François Michaud,

Conservateur, Musée d'art moderne de la ville de Paris.

Pascale Cassagnau

J'aimerais introduire ce dialogue en signalant que nous ne pourrions pas nous emparer de l'intitulé de la table ronde de manière frontale car il est tellement vaste qu'il faudrait y passer au moins une journée. La notion de valeur sous-entend en effet aussi bien la valeur artistique que la valeur économique. Nous pourrions y consacrer une journée d'étude, ce qui nous permettrait de revenir sur la question des politiques muséales, puisque nous savons très bien que les questions d'acquisition sont très indexées sur des questions de valeur artistique et économique. Pour autant, la notion de valeur implique toujours une forme de circularité car, par définition, elle suppose des notions d'estimation, de production, de comparaison entre entités. Nous n'aborderons pas ces définitions par manque de temps. En revanche, la notion d'auteur me semble assez intéressante pour que l'on s'y arrête. J'ai cherché les définitions données par Flaubert dans son *Dictionnaire des idées reçues* ; voici celle du mot « auteur » : « *On doit connaître des auteurs ; inutile de savoir leur nom* ». Dans le même sens, il y a notamment le livre de Pierre Bayard qui a pour titre *Et si les œuvres changeaient d'auteur* ? paru récemment aux Éditions de Minuit, ainsi que ses autres ouvrages portant, entre autres, sur l'idée de « plagiat par anticipation ». Sa perspective est intéressante car, au-delà de la question juridique du droit d'auteur, c'est aussi un manifeste optimiste revendiquant le renouvellement de la perception des œuvres et plaçant au centre du propos l'activité de lecture, qui devient la plus créatrice. Si l'on change les auteurs des œuvres, on fait effectivement, en tant que lecteur, un travail d'interprétation et de renouvellement de celles-ci.

La question de la valeur est également liée à celle de la multiplicité et de la reproduction. Depuis deux jours, nous réfléchissons à des œuvres pour lesquelles la question de l'originalité et de la reproduction se pose. Nous pourrions aussi nous demander ce qui produit la valeur et, inversement, ce que la valeur esthétique peut apporter à l'économie. Si la relation entre la valeur et le marché de l'art renvoie indéfiniment à une structure bouclée et répétitive, comment alors sortir de cette circularité ? Quels sont les territoires de la valeur ?

Pour finir, nous pourrions nous demander en quoi le emploi, la reproductibilité, le repentir, la reprise, voire le déplacement font travailler la notion de valeur.

Pip Chodorov

En tenant compte de mon expérience de cinéaste, j'aimerais parler de l'évolution de la notion de valeur ou d'œuvre dans le cinéma expérimental, car c'est assez illustratif de ce qui nous occupe aujourd'hui. Dans les années 1920 sont apparus les films abstraits qui survivent encore à l'heure actuelle. L'un des premiers réalisateurs en la matière, Walter Ruttmann, a écrit que son désir de faire du cinéma venait de la vitesse croissante de la vie, avec la télégraphie ou les trains express. Dans l'art créatif, l'observation est forcée de plus en plus vers la contemplation d'un événement en mouvement et ne sait pas par où commencer, notamment avec les règles de la peinture, trop rigides, abstraites et hors du temps. Ruttmann estimait que « *peindre avec le temps, c'est l'art du futur* ».

J'aimerais aussi parler des dadaïstes, parmi lesquels se trouvait Hans Richter, qui ont commencé à peindre des rouleaux plutôt que des cadres car, dans un premier temps, ils voulaient dépasser la forme du cadre et

élargir les horizons du cadre et de la peinture fixe. Ils ont commencé à réaliser de très longs rouleaux sur lesquels ils composaient des formes en variation. Ce changement de forme amenait les artistes à penser au mouvement et au temps. Ils sont donc venus automatiquement vers le cinéma comme vers une nouvelle technologie, comme un cinéaste se tournerait aujourd'hui vers Internet. Dans les galeries et les musées, il était très difficile d'accrocher et de vendre ces œuvres. Hans Richter a d'ailleurs longtemps déploré le manque de reconnaissance dont bénéficiait le cinéma. Dans les années 1960, Cecile Starr a voulu montrer les films de Richter et celui-ci s'est montré très étonné que quelqu'un puisse être intéressé par le cinéma d'art.

Robert Breer m'a aussi raconté que, lorsqu'il était connu en tant que peintre dans les années 1960, il avait tenté de réaliser des films d'animation mais que les galeries n'en voulaient pas car elles estimaient qu'il s'agissait de *show business* et non d'art. Ces artistes ayant effectué une transition de la peinture vers le cinéma se sont retrouvés dans les années 1940 avec un corps d'œuvres qu'ils ne pouvaient montrer ni dans le cadre de l'art, ni dans le cadre du cinéma industriel hollywoodien. Il existait tout de même quelques projections dans les musées, mais sans cadre suffisant pour que ces artistes puissent en vivre ou trouver des distributeurs. À partir de 1961, on a vu à New York la création de coopératives dans lesquelles les cinéastes organisaient eux-mêmes des réseaux de diffusion, de distribution ou même d'édition.

Quand ce débat a eu dans son intitulé la notion de « no man's land », je faisais référence au no man's land dans lequel les cinéastes expérimentaux se trouvaient lorsqu'ils ne pouvaient se tourner ni vers Hollywood, ni vers les musées. C'est aussi une des raisons pour lesquelles cette forme de cinéma est restée si pure car elle impliquait une très grande liberté. Aujourd'hui encore, les films artistiques à destination du cinéma éprouvent les plus grandes difficultés à être projetés en salles. Au contraire, notamment avec des artistes tels que Bill Viola, la vidéo a su entrer dans le système des musées et trouver sa valeur. D'autres, comme Stan Brakhage, l'un des plus prolifiques, ont dû enseigner pour gagner leur vie sans jamais réussir à vendre leurs films à un bon prix.

François Michaud

Tu fais référence à une situation correspondant, à un moment donné, à l'apparition de deux techniques concurrentes. On a parlé plus tôt du passage du film à la vidéo analogique, puis du passage au numérique. Toutes ces questions de médium doivent donc être entièrement posées à nouveau. En 1969, le cameraman Gerry Schum produit et réalise des films qui sont la concrétisation d'une proposition artistique : lorsque le film *Land Art* est diffusé à la télévision allemande, il s'agit de réaliser huit propositions artistiques qui deviennent ainsi une « exposition télévisuelle » (*Fernsehaustellung*). Certaines propositions ont été conçues uniquement pour la télévision, en menant une réflexion, non pas sur le support d'enregistrement, mais sur l'effet produit par l'image dans l'écran de télévision. Pour Gerry Schum, il s'agit d'exprimer l'idée que l'art peut sortir du circuit entre le studio (l'atelier), la galerie et les collectionneurs. Cela signifie que la technique est apparue comme un moyen utilisé par l'artiste pour produire un objet d'un nouveau type. En 1970, Gerry Schum collabore à nouveau avec la télévision dans le projet *Identification*, mais sa trop grande radicalité et la volonté de sortir du marché de l'art ne sont plus suffisamment adaptées au contexte télévisuel. Il créera donc, paradoxalement, une galerie audiovisuelle l'année suivante à Düsseldorf.

Pip Chodorov

Il faut bien comprendre cette distinction : le film est un objet d'art, mais pas la pellicule. Il y a six ans, je me suis rendu à la FIAC et j'ai vu de très nombreuses vidéos mais pas un seul film, ce qui m'a paru dommage. De là est venue l'idée d'organiser un événement pour la FIAC. J'ai fondé une galerie à l'usage des cinéastes, condition essentielle pour figurer à la FIAC, afin de montrer que le cinéma était un art. C'était très naïf car je ne pensais pas du tout à la suite et à la commercialisation des œuvres, mais je voulais simplement faire passer un message.

J'aimerais maintenant vous montrer quelques extraits de films exposés dans notre galerie. Par exemple, l'un d'entre eux est un film de Peter Kubelka de 1957, exposé à la FIAC en 2007. Il a refusé que ses films soient montrés autrement que sur leur support original, mais il a décidé de les exposer en tant que sculpture en

montrant des pellicules 35 mm. Nous avons en outre éprouvé de nombreuses difficultés à faire comprendre aux visiteurs que nous projetions des films sans volonté de montrer des installations vidéo.

Notre idée était d'exposer le film en même temps que le cinéma en exposant aussi les pellicules. Il n'était pas évident de montrer des œuvres dans un espace dans lequel les gens ne font que passer. La statistique dans un musée est de six secondes par œuvre pour un visiteur. Nous avons ainsi posé la question de la valeur. En vidéo, on reproduit quelques DVD et on leur donne une valeur. En revanche, pour ce qui est de la photographie, ce n'est pas le négatif qui a de la valeur, mais bien le tirage. C'est assez ironique, car seul le négatif est unique. Aujourd'hui, la copie de films est devenue unique car le passage au numérique en a fait un travail de plus en plus artisanal. Le marché de l'art tend actuellement à rendre des objets rares de manière artificielle afin d'augmenter leur valeur.

François Michaud

En fait, nous avons commencé cette discussion dès 2001 avec Pascale Cassagnau. Nous étions confrontés au genre de problème auquel on ne peut être confronté que dans une institution : des œuvres que nous étions susceptibles d'acquérir se trouvaient dans une situation d'inflation rapide. Cela signifiait concrètement que la vidéo, qui s'était longtemps mal vendue et de façon marginale, avait pris beaucoup de valeur avec l'essor que lui avaient donné les galeries. D'un artiste à un autre, on pouvait alors avoir un DVD pour une somme allant de 600 euros (4000 francs) à plus de 15 000 euros (100 000 francs). À l'heure actuelle, la somme de 15 000 euros est une valeur très courante, voire même basse, pour un nombre de tirages souvent plus important qu'au début de la décennie. Pour parler de la situation de la vidéo, il faut pouvoir revenir à des éléments de comparaison antérieurs, relatifs au développement du film dans les années 1960.

Lorsque Gerry Schum a ouvert sa galerie vidéo, il a proposé ses films, soit en 16 mm, soit en vidéo, soit en édition illimitée, soit en édition limitée. Il avait bien conscience, déjà, de toutes les différences entre ces deux mondes, en termes d'acteurs et de spectateurs.

Je me souviens d'une conférence d'ébat auquel participait Emmanuel Perrotin donnée à la FIAC en 2002, dans laquelle il expliquait qu'il comment il avait été confronté au problème de la vente de tirages de vidéos. Quelle valeur donner à une bande vidéo, à un DVD, pourtant qui sont reproductibles à l'infini ? Il avait donc réinventé une solution déjà pratiquée par Gerry Schum ou Ileana Sonnabend à New York en 1970, en vendant en même temps une édition réelle et matérielle de ce tirage, une œuvre physique.

Pip Chodorov

Tout dépend de la cote accordée à l'artiste. Si Stan Brakhage n'a pas de cote, bien que certains de ses films aient été projetés au Louvre, le collectionneur n'y trouvera pas de valeur, et n'y verra pas un investissement intéressant. Dans l'autre sens, un artiste dont l'œuvre a déjà été acquise pour une grande valeur prendra de plus en plus de valeur. C'est un phénomène accentué par le fait que certains artistes limitent beaucoup le nombre d'exemplaires de leurs œuvres, alors que les cinéastes expérimentaux ont distribué des copies de leurs films dans toutes les coopératives.

Pascale Cassagnau

Pour revenir à l'histoire de Gerry Schum, elle a commencé de manière assez révolutionnaire avant de prendre fin sous la pression du marché, et avant qu'il ne se suicide. Sa première tentative, absolument géniale, de produire des œuvres en direct pour la télévision, avait aussi pour objectif d'utiliser la télévision en tant qu'espace, en tant que réseau. Cela avait déjà commencé à entacher les œuvres d'une non-valeur.

Je précise pour l'auditoire que l'achat d'une œuvre vidéo à 15 000 euros donne aussi accès aux droits qui y sont attachés, contrairement à la logique cinématographique de diffusion/distribution.

Pip Chodorov

Si l'on achète un tableau, a-t-on le droit, ensuite, d'imprimer des cartes postales ?

Pascale Cassagnau

Tout dépend du type de contrat.

Un intervenant de la salle (1)

Si j'emprunte une œuvre de Joachim Koester au FNAC qui l'a achetée, je peux la montrer sans que cela me coûte un centime. À partir du moment où les droits ont été acquis, elle peut être montrée chez moi ou ailleurs. En revanche, si je veux montrer un film de Paul Sharits, il m'en coûtera 2 000 euros. Les choses ne sont donc pas si simples. Il y a tout de même un flou puisque la loi française comporte un droit de monstration qui n'est pas appliqué aujourd'hui. Les artistes vendant des tableaux à des musées seraient en droit de réclamer un droit de monstration pour leur exposition dans le musée. Heureusement pour moi, ce n'est pas du tout appliqué, mais c'est toute la différence entre la distribution commerciale et la distribution expérimentale. La coopérative ne vise pas l'accumulation de profits, contrairement à un producteur classique, mais la logique reste la même que celle de tout distributeur de cinéma avec un paiement à la diffusion.

Pip Chodorov

Une société commerciale comme UGC peut montrer des films en salle et vendre des DVD. Pour les films de Sharits, si l'on en achète un, on ne peut pas non plus éditer des DVD, puisqu'il s'agit d'un autre contrat. J'aimerais savoir, quand un musée achète un tirage photo de Cartier-Bresson, s'il lui est possible de vendre des cartes postales.

Pascale Cassagnau

Tout est contractuel. Il est possible que l'artiste fasse don de ses droits pour toute valorisation non commerciale liée à l'art contemporain. Cela peut dépendre de l'image ou de l'extrait vidéo concerné et de sa durée.

François Michaud

La vraie différence entre une œuvre vidéo et une peinture ou une photographie tient à la différence entre droit de monstration et droit de reproduction. C'est en réalité exactement la même chose pour les œuvres reproductibles que sont le film ou la vidéo, puisque le droit de représentation et le droit de reproduction vont de pair. Lorsque nous nous sommes confrontés à ces questions, nous avons réalisé que les pratiques voulaient que, dans le cas de ces œuvres, des contrats soient passés avec les artistes. Des juristes nous ont alors expliqué que nous avons une vision très restrictive de la loi. Cela signifie que la moindre peinture vendue à un musée devrait comporter dans l'acte de vente la volonté du peintre qu'elle soit montrée. Historiquement, le fait même d'acquérir implique pourtant la présentation au public. On pourrait tout aussi bien dire que, si ce type de contrat s'est développé pour les œuvres vidéo, c'est simplement parce qu'il existait déjà dans le monde de l'audiovisuel et du cinéma.

Pascale Cassagnau

Pour en revenir à notre discussion, la cession des droits explique donc également le prix élevé des œuvres. Cela revient au même puisqu'un artiste peut, soit placer une œuvre dans une coopérative et faire fructifier son bien sur l'exploitation des droits, soit la vendre une seule fois. Ce sont effectivement des logiques différentes.

François Michaud

Ce sont en fait deux logiques concurrentes répondant à deux sphères économiques différentes : celle de l'art, avec la vente de l'œuvre à une institution ou à un particulier, et celle du spectacle vivant.

Pip Chodorov

J'aimerais donner un dernier exemple d'œuvre au statut hybride. Il s'agit de Jonas Mekas. En 2007, il a décidé de faire un film par jour dans le « 365 days project ». Pour ceux qui ne le connaissent pas, il réalise des films en 16 mm depuis les années 1950, qui sont souvent très longs et que l'on peut louer dans les coopératives. La première coopérative de cinéastes est d'ailleurs née à son initiative. Il est donc à l'avant-garde en ce qui concerne les nouvelles formes de distribution. Lorsqu'il a décidé d'utiliser Internet, il a créé un site sur lequel il a diffusé chaque jour ses films, avec l'idée que ceux-ci étaient gratuits le jour de leur diffusion, mais qu'il fallait payer 4 dollars pour les voir plus tard. Il en a vendu très peu, mais de nombreuses personnes ont téléchargé des films tous les jours.

Récemment, je parlais avec Michael Snow qui a toujours refusé de vendre son film *Wavelength* en DVD en partant du principe qu'il ne peut se voir que dans une salle. Je lui ai fait remarquer que son film était en ligne sur YouTube et que 52 000 personnes l'avaient déjà vu, soit un bien plus grand nombre que les spectateurs venus voir le film depuis 1967. C'est un véritable moyen d'atteindre une plus grande notoriété.

Finalement, Jonas Mekas a exposé à la Galerie du jour en juin 2009 une installation de douze moniteurs diffusant ses films, avec la possibilité de vendre les I-Pods sur lesquels ils figuraient. Il est intéressant de noter que cette nouvelle initiative de diffusion a été prise par celui même qui avait inventé les coopératives.

Pascale Cassagnau

Il faut aussi rappeler que, en termes de droits, l'achat de la copie ne limite pas les droits, ni sur le plan géographique, ni sur le plan temporel, dans le cadre d'une acquisition muséale. En général, les droits attachés à des productions cinématographiques sont limités dans le temps et doivent être renouvelés. Pour finir, il faut aussi rappeler que, bien souvent, dans la logique cinématographique, l'auteur n'est pas propriétaire de son œuvre, qui appartient au producteur. Ce n'est pas le cas de l'artiste ou du cinéaste vendant lui-même son film. Chantal Akerman a ainsi passé des années à s'endetter pour racheter ses films et en être propriétaire pour en gérer le devenir. C'est une notion souvent inconnue aux artistes. Les ayants-droits des films de Marguerite Duras ne les possèdent pas tous !

François Michaud

Il faut bien dire que nous nous inscrivons au croisement de plusieurs économies. C'est justement ce croisement qui rend visibles les différences. Le vrai problème de toutes ces œuvres est de trouver leur lieu de visibilité, et l'augmentation des lieux d'exposition n'a pas pour autant eu pour conséquence l'augmentation des occasions de voir. Pour ouvrir la discussion, il me semble que le champ de la discussion dans lequel intervient l'art contemporain – n'est qu'un élément partiel de ce qu'est la question de la valeur dans le marché de l'art en général au XXe siècle. Comme dans toute économie, c'est la loi de l'offre et de la demande qui prédomine, et la valeur obtenue pour une œuvre est essentiellement déterminée par la demande et le désir d'acquérir.

Pascale Cassagnau

Nous reparlerons demain de ce sujet avec Philippe Cohen, collectionneur de vidéos, qui pourra revenir sur ces questions.

Copyright, emploi et repentir

Participants :

Judith Ickowicz,

Juriste, docteur en droit.

François Michaud,

Conservateur, Musée d'art moderne de la ville de Paris.

Pascale Cassagnau

Judith Ickowicz va maintenant dialoguer avec François Michaud, mais j'aimerais d'abord citer à nouveau Flaubert et son *Dictionnaire des idées reçues*. Voici la définition du terme « original » : « *rire de tout ce qui est original, le haïr, le bafouer et l'exterminer si l'on peut* ». Par ailleurs, j'ai relu pour ce colloque les *Textes, pensées et dialogues de sourds* des Monty Pythons, où l'on trouve toujours des textes très intéressants sur la création contemporaine. En voilà un extrait :

- « - *Mr Didley, certains ont rapproché votre dernier film « If », qui se clôt sur une bataille dans une école, et le film de Mr Anderson, « If », qui se clôt sur une bataille dans une école.*
- *Oui, c'est vrai, mais vous savez, il en a eu aussi pour dire que mon film « 2001, l'Odyssée de l'espace » était identique à celui de Stanley Kubrick. Vous voyez, ma carrière est jonchée de ce genre de foutaises insignifiantes et infondées de la part de la critique. Cela me rend malade. Par exemple, dès que j'ai eu fini « Midnight cowboy » avec le vicair dans le rôle de Ratso, John Schlesinger s'est empressé de sortir sa version et a été récompensé alors que la mienne était en postproduction.*
 - *Nous avons ce soir l'un de vos films, « Fenêtre sur cour ». Notons qu'Alfred Hitchcock a fait un triomphe avec un sujet et un titre similaires. Votre version est muette. Pourriez-vous la commenter pendant que nous la visualisons ?*
 - *Oui, oui, en effet. Voyons voir. Voilà la fenêtre sur cour, là un homme qui regarde par la fenêtre. Il voit le meurtre ; le meurtrier entre dans chambre pour le tuer aussi, mais l'homme est plus malin et il s'en sort. Alors vous voyez, Alfred Hitchcock, dont tout le monde dit qu'il est si foutrement merveilleux, dilue tout cela sur une heure et demi. Il fout en l'air toute la tension, simplement parce qu'il a cette foutue Grace Kelly, et il en a eu pour trois millions de livres de plus que moi. Au moins, on peut dire qu'elle joue pas trop mal. Elle aurait pu m'aider dans « Apocalypse now ». Le gars du tripot, que j'avais dégotté, était vraiment exécrable. Un véritable échec ce film, dix secondes d'ennui palpable ».*

Judith Ickowicz

Je tiens à vous remercier de m'avoir invitée à me joindre à vous aujourd'hui. Mon propos sera en résonance avec ce qui précède puisqu'il va être question de la possibilité de s'appropriier, ou non, une œuvre préexistante. Je vais examiner cette hypothèse sous l'angle du droit. Comme nous allons le vérifier, il existe un possible écart entre les pratiques artistiques et les solutions juridiques. L'art moderne et contemporain démontre que les artistes créent des œuvres d'art en s'appropriant des œuvres ou des images antérieures, certains d'entre eux fondant même l'ensemble de leur pratique sur un geste systématique de réappropriation. Or, dans la perspective de l'application du droit, ces créations sont toutes ramenées à une seule interrogation sans qu'il soit tenu compte de l'intention de l'artiste : l'œuvre a-t-elle été réappropriée en violation d'un droit de propriété intellectuelle ou d'un droit à l'image ? J'envisagerai ainsi trois limites possibles : le droit d'auteur, le droit à l'image et le droit des marques. Dans le but d'aménager un

équilibre entre ces prérogatives et la liberté de créer, la loi ou la jurisprudence aménagent des espaces de liberté que je m'efforcerai également de cerner.

I/ L'art d'appropriation sous l'emprise du droit d'auteur

A/ Le principe de l'interdiction

Pour qu'une difficulté surgisse, encore faut-il qu'il y ait réappropriation d'une œuvre protégée par le droit d'auteur. En effet, ainsi que l'article L. 111-1 du Code de la propriété intellectuelle l'énonce : « *L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous* ». Ce droit comporte des attributs d'ordre moral : le droit au respect du nom, le droit de divulgation, le droit au respect de l'œuvre, le droit de retrait et de repentir. Il comporte également des attributs d'ordre patrimonial : le droit de reproduction, le droit de représentation et le droit de suite.

Toute la création artistique n'est pas nécessairement concernée. Seules bénéficient de la protection légale, les œuvres de l'esprit considérées comme originales, c'est-à-dire portant l'empreinte de la personnalité de leur auteur, et répondant à une condition de forme. Aux termes de l'article L. 113-3 du Code de la propriété intellectuelle, la réalisation de cette condition n'implique pas obligatoirement la fixation de l'œuvre sur un support. La forme doit être néanmoins perceptible aux sens, ce qui conduit à exclure les « formes intellectuelles » de la protection du droit d'auteur.

A défaut de remplir ces deux exigences, l'œuvre première peut, en principe, être réappropriée librement. Le fondement d'une éventuelle opposition sera alors à rechercher non dans le droit d'auteur mais dans le droit de la responsabilité civile, s'il est établi que la reprise de l'œuvre première constitue une faute source de préjudice, par exemple dans l'hypothèse d'un acte de concurrence déloyale.

Ce premier point étant précisé, l'acte d'appropriation d'une œuvre préexistante doit être analysé en lui-même. Il est envisagé et encadré par le Code de la propriété intellectuelle. L'article L.113-2 définit l'œuvre seconde, qualifiée d'« œuvre composite ». Cette qualification est soumise à trois conditions : la présence d'une œuvre préexistante ; l'incorporation de cette œuvre dans une œuvre seconde ; l'absence de participation de l'auteur de l'œuvre première. L'œuvre première n'est pas modifiée, mais intégrée dans un nouveau contexte artistique. Quand l'incorporation implique une véritable fusion et que l'œuvre première n'est plus individualisable, on parlera plutôt d'« œuvre dérivée ». Cette différence terminologique est, toutefois, sans incidence quant à l'application du droit : l'essentiel est que l'emprunt porte sur des éléments donnant prise au droit d'auteur. Les applications sont nombreuses et recouvrent les traductions, les adaptations ou les transformations. L'auteur de l'œuvre première doit être, en principe, mentionné, mais ce dernier pourrait éventuellement demander à ce que son nom ne soit plus associé à l'œuvre seconde.

Au-delà du possible écart entre la réalité des pratiques artistiques et les solutions juridiques, une forme de tolérance sociale est avérée. Le nombre de procès engagés contre des artistes sur le terrain de la contrefaçon est très faible au regard du volume d'œuvres réappropriées. Tant qu'aucun droit sur l'œuvre préexistante n'est revendiqué, l'œuvre seconde va circuler apparemment librement. Toutefois, le droit d'auteur pourra toujours être appliqué : un artiste peut se voir rappeler, à tout moment, qu'il évolue à la frontière de la légalité.

Je prendrai pour premier exemple jurisprudentiel un tableau de Bernard Rancillac qui s'inspire d'une photographie de Saulnier. Il a pour titre « Le dîner des collectionneurs » et a donné lieu à la première décision des juges français condamnant un acte de réappropriation aux termes d'un jugement rendu par le Tribunal de grande instance de Paris le 26 février 1969.

Jean-Yves Hucleux fut également condamné pour avoir reproduit, dans des dessins à la mine de plomb, les portraits photographiques de Beckett par Gisèle Freund et de Beuys par Alice Springs : le changement de support et de matériau est totalement indifférent pour le juge.

Une fois condamné pour contrefaçon, l'artiste n'a plus le droit d'exploiter l'œuvre seconde. Elle ne peut plus être exposée ou reproduite dans un catalogue. Si l'œuvre a été vendue, cette interdiction frappera alors son propriétaire actuel qui ne pourra plus la faire circuler en la prêtant pour une exposition, par exemple. Il pourra uniquement la conserver pour son usage strictement privé.

Aux affaires connues parce qu'ayant fait l'objet d'un procès, il faut ajouter celles réglées à l'amiable et ayant abouti à un règlement transactionnel. Je citerai l'une d'elles visant Gianni Motti. G. Motti acheta à l'AFP une dizaine de clichés prise pendant la guerre des Balkans, mais qui n'en donnait à voir que d'infimes indices, montrant surtout un paysage bucolique lui rappelant la Suisse où il vit. Il se vit remettre un document indiquant qu'il était également cessionnaire d'un prétendu « droit d'inspiration ». Or, ce droit n'est pas prévu par le Code de la propriété intellectuelle et ne revêt donc aucune portée juridique. G. Motti a agrandi les photographies, il les a retouchées puis exposées en supprimant les légendes afin de rendre plus ambigu le statut de l'image. L'AFP a alors poursuivi l'artiste et son galeriste en contrefaçon. La pièce déjà acquise par le fonds national d'art contemporain est devenue, par là même, inexploitable. Dans ce cas, une solution transactionnelle a pu être trouvée, mais cet exemple montre bien les difficultés qui peuvent être soulevées dans l'hypothèse où l'auteur de l'œuvre seconde n'est pas cessionnaire des droits d'exploitation.

Quand un artiste s'approprie une œuvre soumise au droit d'auteur, les institutions muséales sont obligées de prendre certaines garanties, afin de se prémunir contre l'éventualité d'un procès. Les contrats d'acquisition comportent des clauses de décharge de responsabilité aux termes desquels l'artiste assume seul les risques d'un procès éventuel. La suppression du risque passe par l'acquisition des droits sur l'œuvre reprise. Les droits d'exploitation pouvant être cédés en tout ou en partie, il est possible d'acquérir le droit de représentation uniquement pour le temps d'une exposition. Dans l'hypothèse d'une acquisition, ils devront être cédés plus largement, afin que l'œuvre composite ou dérivée puisse être exposée et reproduite librement. Le montant des droits, s'il se révèle trop élevé, pourra, dès lors, empêcher la vente. Tel fut le cas lorsque le Musée d'art moderne de la ville de Paris voulut acheter la pièce de Douglas Gordon, « 24 Hours Psycho », qui reprend le film d'Hitchcock, « Psychose », ralenti et étiré sur 24 heures. Ces questions se posent pour toute réappropriation d'images audiovisuelles couvertes par un droit d'auteur. C'est encore le cas lorsque Matthieu Laurette reprend, dans des installations, des images d'émissions de télévision au sein desquelles il a fait une apparition, et pour lesquelles il ne détient pas les droits d'exploitation ; ou encore lorsque Mathias Müller réalise des *remakes* en filmant son écran de télévision et en mettant bout à bout des séquences de mélodrames des années 1950 et 1960.

B/ Les exceptions bénéficiant à l'art d'appropriation

Le droit d'auteur, dans le souci de concilier prérogatives de l'auteur et liberté d'expression, prévoit un certain nombre d'exceptions. Pensées d'abord au regard de l'écrit, elles sont, toutefois, difficilement transposables dans le champ de l'art. **J'aborderai plus particulièrement la parodie, le pastiche et la caricature, d'une part, et l'exception de courte citation, d'autre part.**

L'article L. 122-5 4° du Code de la propriété intellectuelle vise « **la parodie, le pastiche et la caricature, compte tenu des lois du genre** ». Ces trois modes d'expression recoupent une même finalité : l'utilisation d'une œuvre protégée à des fins humoristiques. Or, la volonté d'appropriation est incompatible avec la parodie. La reprise déformée d'une œuvre préexistante ne doit pas entraîner de risque de confusion avec l'œuvre parodiée. Dans ce cas, une reproduction illicite pourrait être reprochée à l'artiste. L'on mesure alors le décalage possible entre approches juridique et artistique. Ainsi que l'énonce Catherine Millet à juste titre, « *Ce qui passionne le critique d'art depuis les Brillo Box de Warhol, c'est, entre autres, comment une œuvre d'art s'approche au plus près d'un modèle, sans cesser d'être une œuvre d'art « originale (...) Ainsi, tandis que les juges s'attacheront à déceler l'identité ou non de deux objets, le critique d'art, lui, s'intéressera à la différence, toujours plus ténue mais toujours reconduite, entre deux objets dont il ne nie pas qu'ils paraissent identiques* » (Ch. Millet, « L'art d'appropriation devant les tribunaux », in *copyright/copywrong*, éd. MeMo, 2000, p. 120). De plus, l'acte de réappropriation n'aura pas toujours pour finalité la parodie, le pastiche et la caricature, et le champ de l'exception s'avère donc trop étroit.

Les cas visant spécifiquement l'« art d'appropriation » ont été jugés sous l'empire du droit américain. La série réalisée par Sherrie Levine, à partir de photographies d'Edward Weston, s'est révélée litigieuse. Sherrie Levine a dû y renoncer afin de mettre fin aux poursuites judiciaires dont elle faisait l'objet, initiées par les ayants droit d'Edward Weston. Cet événement a eu des répercussions très importantes sur sa pratique artistique. Dès lors, elle a choisi de ne plus travailler qu'à partir de photographies prises par des photographes employés par la *World Project Administration*, qui sont libres de droits. On peut encore citer l'exemple de Rauschenberg, inquiété à cause d'un tableau, *Pull*, 1974, reprenant une photographie de

Morton Beebe. Il s'est réapproprié l'image et, là encore, il a fallu trouver un accord amiable afin d'éviter le contentieux.

Avec l'affaire *Jeff Koons c. Art Rogers*, les tribunaux américains ont statué, pour la première fois, sur l'application de l'exception de *fair use* à l'« art d'appropriation » (*Rogers c. Koons*, 960 f.2d at 301(2d Circ.1992)). Le litige portait sur une sculpture de J. Koons, « String of puppies », créée à partir d'une photographie en noir et blanc prise par un certain Art Rogers, représentant un couple tenant dans ses bras une dizaine de chiots, qui avait été diffusée sous forme de carte postale. Précisons que J. Koons ne réalise pas lui-même ses œuvres ; il s'entoure d'assistants chargés d'exécuter ses instructions et de résoudre les éventuelles difficultés techniques liées aux changements de supports. A ces détails près – les chiots sont devenus bleus, leur truffe est exagérée et des fleurs ont été ajoutées à la chevelure de l'homme et de la femme – la sculpture est fidèle à la photographie. Une différence cruciale apparaît néanmoins entre la dite photographie et sa réappropriation par J. Koons : elle est transposée dans un autre registre formel et artistique, avec un regard satirique sur la culture populaire dont elle est issue.

« String of puppies » fut montré, en 1988, dans l'exposition *Banality Show*, organisée par la *Sonnabend Gallery*, à New-York. La publicité autour de la vente de la pièce et de son prix d'acquisition éveilla l'intérêt de Art Rogers qui reconnut sa photographie et décida d'intenter un procès à J. Koons, en invoquant une atteinte à son *copyright* ; sa demande fut accueillie en première instance, comme en appel. La protection du *copyright* étant limitée aux créations de forme originales, J. Koons répliqua que l'image litigieuse représentait une scène ordinaire et ne remplissait pas la condition requise, argument qui fut rejeté par les juges. J. Koons invoqua alors l'exception de *fair use* en plaidant qu'elle devait être adaptée à l'« art d'appropriation », afin que la liberté d'expression de l'artiste soit préservée.

Le *fair use* – que l'on peut traduire par « usage loyal », « usage raisonnable » ou « usage acceptable » – est visé au Titre 17, article 107 du *Copyright Act* de 1976. Conçu comme une exception au *copyright*, il est soumis à la réunion de plusieurs conditions. Il faut déjà qu'existe une création *nouvelle*, produite à partir d'une œuvre préexistante. Cette œuvre nouvelle doit avoir été conçue dans un but précis, notamment la « critique » et le « commentaire ». Afin de déterminer si l'usage est loyal, les facteurs suivants peuvent être pris en considération : 1) Le but et le caractère de l'utilisation, en particulier la nature commerciale de celui-ci ou sa destination à des fins éducatives et non lucratives ; 2) La nature de l'œuvre protégée ; 3) Le volume et l'importance de la partie utilisée par rapport à l'ensemble de l'œuvre protégée ; 4) L'influence de l'utilisation sur le marché potentiel de l'œuvre protégée, autrement dit le risque éventuel d'un préjudice économique.

Ce test en quatre étapes ne s'impose pas *in extenso* pas au juge, mais représente les lignes directrices pouvant guider sa décision. Il conserve une marge de manœuvre importante, et si la parodie n'est pas directement visée, le *fair use* est suffisamment souple pour inclure cette notion. Or, cette souplesse donne naissance à une jurisprudence parfois imprévisible et, surtout, elle n'est pas une garantie contre la partialité des magistrats. Un jugement de valeur sur l'art contemporain a ainsi clairement guidé la solution juridique dans l'affaire *Jeff Koons c. Art Rogers*. Les juges ont exclu d'interpréter l'article 107 à la lumière de l'« art d'appropriation », et refusé de reconnaître que J. Koons avait fait acte de création en réalisant une œuvre nouvelle. Ils opposent A. Rogers, véritable artiste, à J. Koons, stigmatisé pour son approche commerciale de l'art. Les juges ont également exclu que l'appropriation d'une œuvre préexistante puisse être comprise comme une « critique » ou un « commentaire » au sens de ce texte ; la satire et la parodie sont également écartées. Le bénéfice de l'exception suppose, par ailleurs, que l'œuvre seconde ne cause pas un préjudice commercial au détenteur du *copyright*. Or, les magistrats ont estimé qu'un tel risque existait en l'espèce.

Un autre arrêt a été rendu récemment par une juridiction américaine, concernant l'utilisation d'une poupée Barbie par un artiste américain, Tom Forsythe (*Mattel, Inc. c. Walking Mountain Productions*, 353 F.3d 792, C.A.9 (Cal.), 2003). C'est la première fois que la Société Mattel, qui produit et distribue la poupée Barbie, se voit éconduite devant les tribunaux. Tom Forsythe poursuit une critique des canons sexistes véhiculés par la poupée Barbie sous la forme de mises en scène parodiques. Poursuivi pour contrefaçon, il invoqua l'exception de *fair use*. Or, les juges ont pris le contre-pied de l'affaire *Jeff Koons c. Rogers*. Ils ont considéré qu'il y avait bien création d'une œuvre nouvelle consistant en une parodie, et surtout ils ont affirmé qu'elle suscitait une polémique bénéfique dans une société démocratique. Ils ont insisté sur le fait que la parodie était un genre protégé par le premier amendement de la Constitution américaine visant la liberté d'expression. Selon le tribunal, Forsythe invente une forme de critique sociale couverte par ce texte, et

également encouragée par la fonction sociale du *copyright* dont le *fair use* tient compte. Les autres facteurs du *fair use* ont été examinés. La dimension mercantile de la parodie n'a pas été jugée absente, mais les magistrats ont estimé qu'« au regard des grandes qualités parodiques de l'œuvre litigieuse, sa finalité commerciale revêt peu d'importance ». Ils ont décidé que l'utilisation de la poupée était justifiée par le projet de l'artiste et qu'il n'existait pas de risque potentiel lié à la concurrence entre la Barbie et sa parodie : celle-ci s'adresse clairement aux adultes. Cet arrêt représente une étape importante, puisque les juges ajoutent qu'il n'est pas dans l'intérêt du public que Mattel contrôle entièrement les pratiques artistiques qui peuvent se référer à la poupée Barbie dans le but d'échafauder une critique ou un commentaire. Une exception artistique est alors posée : le *copyright* cède devant la liberté d'expression de l'artiste lorsque l'œuvre contrefaisante devient emblématique de la culture contemporaine, échappant, par là même, à l'emprise du propriétaire des droits d'exploitation.

La bataille entre *copyright* et *fair use* va se jouer à nouveau, car une action a été engagée contre Richard Prince par Patrick Carriou. Le photographe français a publié, en 2000, un livre sur les rastafaris, « Yes Rasta », qui lui a demandé dix années de travail. Richard Prince a repris une trentaine d'images de son livre. Il les a insérées dans des collages en y associant des photographies de femmes dénudées. Ces œuvres dérivées ont été exposées et vendues entre 1,5 et 3 millions de dollars chacune. Après avoir demandé, sans succès, l'arrêt de l'exposition et de la vente du catalogue, Patrick Carriou a engagé une action judiciaire, aux Etats-Unis, contre Richard Prince, sa galerie et l'éditeur du catalogue. Le *fair use* est invoqué à titre de moyen de défense, mais la dimension parodique ne semble pas justifiable dans le cas présent.

Nous allons, à présent, envisager une deuxième exception au droit d'auteur, le droit de citation.

Le droit de citation, prévu à l'article L. 122-5 3^a) du Code de la propriété intellectuelle, trouve difficilement à s'appliquer dans le champ de l'art. Les juges décident que le texte qui vise « l'œuvre » sans distinction ne saurait être limité aux seules œuvres littéraires. D'abord pensé au regard de ces dernières, il s'adapte pourtant difficilement aux œuvres artistiques. La réticence des magistrats à admettre qu'une œuvre d'art puisse être « citée » tient notamment au fait qu'une citation est une reproduction nécessairement fragmentaire de l'œuvre citée. En matière d'œuvres graphiques et plastiques : ou bien la reproduction est en format réduit, mais intégrale, et ne peut être qualifiée de citation, ou bien la reproduction est partielle et risque de porter atteinte au droit moral. Ainsi, l'apparition d'une œuvre artistique dans une œuvre audiovisuelle ne peut être considérée comme une « courte citation », même si cette apparition ne dure que quelques secondes.

La situation se présente, toutefois, de manière différente lorsqu'une œuvre audiovisuelle cite une autre œuvre audiovisuelle ou musicale. Dans ce cas, les juges adoptent un critère temporel : ils apprécient *in concreto* l'importance de la citation et mesurent son ampleur au regard de l'importance des œuvres dans lesquelles elles sont incorporées, la brièveté de la citation se calculant en unité de temps. La différence de solution s'explique, car les œuvres audiovisuelles et musicales existent dans la durée. L'article L. 211-3 3^o du Code de la propriété intellectuelle propre aux droits voisins applicable aux artistes interprètes pourra être concerné, les exceptions aménagées par ce texte étant presque toutes les mêmes qu'en droit d'auteur. En revanche, une création composée exclusivement d'extraits de prestations protégées (enregistrements divers) ne correspondrait pas à l'exception de courte citation : même si les citations sont « courtes », elles ne sont plus alors l'accessoire d'une œuvre, mais la substance même de celle-ci. Elles échappent donc à l'exception. L'hypothèse recoupe notamment le *sampling* et pourrait valoir également pour les films de Mathias Müller déjà cités. Enfin, la source de la citation doit être bien identifiable, afin d'éviter tout risque de confusion avec l'œuvre seconde.

II/ L'art d'appropriation sous l'emprise du droit à l'image

Il peut arriver qu'une image réappropriée, indépendamment de savoir si elle est l'objet d'un droit d'auteur, tombe sous le coup du droit à l'image. En vertu du droit à l'image, l'exploitation de l'image d'une personne est soumise à son autorisation. Une exception a, cependant, été posée par les juges. Quand la circulation de l'image poursuit un but d'information, ils acceptent que l'on déroge à l'exigence d'autorisation. Cette jurisprudence, qui revêt d'abord une portée dans le domaine de la presse, a été étendue dans le champ de l'art à l'occasion de deux procès visant respectivement Luc Delahaye et François-Marie Banier. Luc Delahaye a publié un livre de photographies s'intitulant « L'autre » sur le thème de la solitude. Une personne

photographiée dans le métro à son insu s'est reconnue dans l'ouvrage et l'a assigné en invoquant une atteinte au droit à l'image. Les juges l'ont déboutée (TGI Paris, 2 juin 2004) : ils ont affirmé que le droit à l'image n'était pas absolu et cédait devant le droit à l'information, en particulier lorsque son exercice « *aurait pour effet de faire arbitrairement obstacle à la liberté de recevoir ou communiquer des idées qui s'expriment spécialement dans le travail d'un artiste* ». La seconde affaire concerne le photographe F.-M. Banier. Ce dernier a publié un ouvrage intitulé « *Perdre la tête* » composé de clichés représentant essentiellement des personnes anonymes ayant un aspect insolite, photographiées sur la voie publique. L'une des personnes représentées a saisi le Tribunal de grande instance de Paris pour faire constater la violation de son droit à l'image. Par arrêt du 5 novembre 2008, la Cour d'appel de Paris a rejeté sa demande. Après avoir rappelé le principe selon lequel le droit à l'image doit se concilier avec la liberté d'expression, les juges décident qu'il s'applique aussi dans le domaine de la liberté artistique, estimant que « *ceux qui créent, interprètent, diffusent ou exposent une œuvre d'art, contribuent à l'échange d'idées et d'opinions indispensables à une société démocratique* ».

Pour bénéficier de l'exception, l'œuvre d'art doit être assimilée à l'expression d'une opinion, d'un message : en dehors d'un contexte spécifique d'information, le droit à l'image prévaut. La règle s'applique également à Internet. Il a ainsi été jugé, dans une affaire opposant l'évêque de Soissons Laon et Saint-Quentin à la société Facebook, que la publication de sa photographie sur une page Facebook intitulée « *Courir nu dans une église en poursuivant l'évêque* », sans son consentement et en dehors de tout fait d'actualité relevant d'une information légitime du public, portait atteinte à son droit à l'image (TGI Paris, Ordonnance de référé du 13 avril 2010, *Hervé G. c. Facebook*).

L'argumentation juridique conduit ainsi à insister sur le propos sous-tendu par l'image. Or, une œuvre n'a pas nécessairement pour vocation première d'informer, ni de véhiculer des idées ou des opinions. La solution s'avère donc limitée. Elle peut, toutefois, être vue comme le signe d'un assouplissement jurisprudentiel : ces décisions reconnaissent que les justifications pédagogiques ou artistiques sont tout autant de nature à remettre en cause le caractère absolu du droit à l'image que l'est la justification par l'information.

Cette capacité reconnue au juge de « découvrir » de nouvelles exceptions prétoriennes au droit à l'image ne saurait être étendue au droit d'auteur qui, du fait de son caractère d'ordre public, n'admet que des exceptions légales. En revanche, le juge peut imposer des limites au droit des marques.

III/ L'art d'appropriation sous l'emprise du droit des marques

Il arrive que dans le cadre de campagnes militantes, des associations reprennent une marque figurative, en particulier le logo, pour le parodier et le détourner de manière satirique. Elles cherchent ainsi à attirer l'attention sur les risques pour l'environnement ou la santé publique découlant des activités ou des produits distribués par les entreprises représentées par la marque, et à dénoncer la politique sociale de ces acteurs économiques. Le droit des marques va être alors opposé afin de contrer ces dénonciations et endiguer la polémique. Ce droit remplit, cependant, une fonction précise et limitée. En effet, la marque a pour objet de garantir au consommateur l'origine et la qualité des produits et services. Comme tous les signes distinctifs, elle obéit à un principe de spécialité en vertu duquel son titulaire jouit d'une réservation limitée à la désignation d'un ou de plusieurs produits, services ou activités déterminés. En dehors de ce domaine de concurrence, le signe peut être, en principe, librement exploité.

Toutefois, ce n'est pas sur le terrain de la libre expression de la forme que la Cour de cassation s'est située pour valider les campagnes militantes incriminées. Elle limite la portée du droit des marques en lui opposant la liberté d'expression, sur le fondement de la l'article 10 de la Convention européenne des droits de l'homme. Tel est le cas dans une affaire visant les cigarettes « Camel ». Une association, le Comité national contre les maladies respiratoires et la tuberculose (CNMRT), avait conçu, dans le cadre d'une campagne publicitaire de lutte contre le tabagisme chez les jeunes, une série d'affiches et de timbres reprenant de manière satirique le décor du paquet de cigarettes « Camel », notamment en représentant le dromadaire emblème de la avec une cigarette entre les lèvres dont la fumée avait la forme d'une tête de mort, accompagné du slogan : « *La clope c'est la pire traversée du désert...* ». La Cour de cassation estime, dans l'arrêt en cause, que l'association n'a pas abusé de sa liberté d'expression, ce qui implique qu'elle considère qu'un usage de la marque à des fins de critique ou de parodie est licite, car justifié par l'exercice de cette

liberté (Cass. civ. 2^{ème}, 19 oct. 2006). La Cour de cassation a renouvelé cette décision dans une autre affaire concernant le détournement de la marque ESSO par Greenpeace, dont les « S » ont été transformés en « \$ » (Cass. civ. 1^{ère}, 8 avril 2008). Il doit être précisé le droit des marques ne comprend pas d'exception légale autorisant la parodie. En effet, l'article L. 122-5 4° du Code de la propriété intellectuelle, déjà mentionné, vise « *la parodie, le pastiche et la caricature* », mais sa portée est limitée au droit d'auteur, ce qui fait tout l'intérêt de cette jurisprudence.

L'abus de la liberté d'expression peut néanmoins constituer une faute et être sanctionné sur le terrain de la responsabilité civile. Il n'y a pas d'abus si l'association agit conformément à son objet, dans un but d'intérêt général et de santé publique et par des moyens proportionnés à cette fin. Un contrôle de proportionnalité est ainsi opéré entre le but d'intérêt général poursuivi par l'expression d'une opinion ou d'une critique et les moyens mis au service de cet objectif. La parodie doit rester extérieure à la sphère commerciale et ne doit pas aboutir à une appropriation de la marque. Le ton, la raillerie et la provocation sont admis, mais pas le dénigrement même humoristique. En outre, la parodie utilisée par un concurrent direct ou indirect, dans le but de déprécier une marque ou accaparer sa notoriété, constitue un acte de concurrence déloyale condamnable.

Cette jurisprudence pourrait être éventuellement exploitée dans le champ de l'art contemporain. Une critique politique menée sur le terrain artistique peut s'appuyer sur le détournement d'une marque. On prendra pour exemple une pièce de Hans Haacke, « Helmboro Country, 1990 ». Cette pièce consiste dans une sculpture prenant la forme d'un paquet de cigarettes ouvert, longue de 1,8 mètre, posée sur le sol, dont s'échappent des cigarettes gigantesques. Elle reprend le *design* du paquet Marlboro et en détourne le nom en « Helmsboro ». A la base du « paquet de cigarettes », on peut lire « 20 Bills of Rights » et, sur chaque filtre énorme, « Philip Morris funds Jesse Helms ». Cette pièce veut dénoncer le soutien financier de l'industrie du tabac au sénateur républicain Jesse Helms, à l'origine de la loi liberticide excluant les projets décriés pornographiques ou obscènes de l'aide nationale à la création.

Admettre la primauté de la liberté d'expression dans une telle hypothèse reviendrait à assurer une protection effective de la liberté artistique. Le juge américain s'est déjà engagé sur ce terrain avec l'affaire *Mattel, Inc. c. Walking Mountain Production* visant la poupée Barbie, sur laquelle j'ai attiré votre attention. Le juge français limite cette solution au droit des marques. L'enjeu est alors d'identifier les contours possibles d'une exception artistique qui vaudrait aussi dans les autres branches du droit concernées par la création artistique contemporaine.

François Michaud

Merci beaucoup d'avoir exposé si clairement quelque chose qui est si rarement compris. J'aimerais revenir sur quelques points que vous avez évoqués. Il me semble qu'il existe deux paramètres entrant en ligne de compte dans tous les cas que nous avons pu observer.

D'une part, la première chose à laquelle je pense en ce qui concerne la reprise de « Psychose » par Douglas Gordon, est que la question du droit d'auteur peut tout simplement empêcher l'acquisition d'une pièce, ce qui s'est produit quand le Centre Pompidou a essayé de l'acheter. Pour que l'acquisition de droits soit possible, il faut encore qu'il y ait une identification claire des ayants droit. En l'occurrence, il s'agissait d'Universal. Les démarches qui avaient été faites par le service juridique du Centre Pompidou aboutissaient au fait qu'il n'y aurait pas d'acquisition car les interlocuteurs d'Universal n'entendaient pas créer un précédent dans l'exploitation de leurs droits. Cela n'a pas empêché que cette œuvre continue à être montrée, voire même achetée par un musée allemand dont le directeur a estimé qu'il en avait également acquis les droits de représentation.

Dans les années 1960 et 1970, quand la question de la dématérialisation de l'art a été soulevée, les problèmes ne se posaient pas du tout de ce point de vue. Lorsque Warhol a détourné l'image des boîtes de soupe Campbell, il n'est venu à l'idée de personne de l'attaquer. Aujourd'hui, la société Campbell achète à la Fondation Warhol les droits de ses images afin de s'en servir comme publicité.

Par ailleurs, ma seconde réflexion concerne le contexte dans lequel l'œuvre est créée et celui dans lequel l'œuvre reprise est perçue. Aujourd'hui, nous aurions tendance à dire, du point de vue juridique, qu'il s'agit ou non d'une contrefaçon. Ainsi, « 24 hours psycho » est une contrefaçon. Pourtant, c'est aussi l'une des

œuvres les plus connues de Douglas Gordon. Au XIX^e siècle, la copie était une pratique extrêmement courante dans l'art, constitutive de l'histoire de l'art et le passage obligé de l'apprentissage de l'artiste. D'innombrables dérivés d'œuvres premières ont donc été produits, avec une pratique institutionnelle consistant très souvent à reproduire des originaux.

Judith Ickowicz

Les œuvres audiovisuelles conduisent à repenser la définition de l'objet muséal. L'acquisition de l'œuvre peut alors se résumer à l'acquisition de droits d'exploitation. Nous sommes, de plain-pied, dans l'économie de l'immatériel dont vous décrivez une manifestation.

Concernant la copie, dès le XIX^e siècle, elle est confrontée au développement du droit d'auteur, alors en construction. L'idée de copie n'est pas nécessairement antinomique avec l'idée d'originalité et la doctrine juridique insiste même sur l'originalité des copies. Elles sont protégées par les juges dès lors qu'elles sont issues de la main de l'artiste, ce qui garantit qu'elles portent l'empreinte de sa personnalité et possèdent cette part spirituelle prise en compte à travers le droit moral. A l'inverse, des copies réalisées de manière mécanique, par le biais d'une machine, ne seraient pas protégées. Si l'œuvre copiée est protégée par le droit d'auteur, la copie sera contrefaisante, mais il n'y aura aucun problème si l'œuvre copiée est issue du domaine public. Il existe donc différents modes d'existence juridique de la copie, selon le processus de création qui lui a donné naissance.

François Michaud

C'est là que se joue le changement. À partir du moment où l'idée que l'art implique la reproduction est de moins en moins bien considérée, on arrive ensuite dans une situation où la contrefaçon peut être envisagée comme une possibilité.

Judith Ickowicz

Il faut aussi tenir compte de la lutte que les auteurs ont, eux-mêmes, engagée contre la contrefaçon, dans un temps où ils prennent conscience de leurs droits et cherchent à les imposer, dans un rapport de force économique et politique avec les directeurs de théâtre ou les éditeurs.

François Michaud

En fait, la logique de la protection de l'auteur a parfois pour conséquence l'impossibilité de voir une œuvre d'art à l'intérieur d'un lieu fait pour montrer des œuvres d'art. Ce problème se démultiplie lorsqu'il s'agit d'œuvres audiovisuelles reprenant des éléments existants.

Judith Ickowicz

Cela rejoint l'idée selon laquelle le droit d'auteur finit par se retourner contre l'auteur. Les hypothèses que vous envisagez pourraient être résolues par la loi. Il serait possible de définir une nouvelle exception au droit d'auteur tenant compte de ces situations, mais seul le législateur serait habilité à le faire.

Pascale Cassagnau

En ce qui concerne la copie mise de plus en plus en évidence, existe-t-il des solutions possibles ?

Judith Ickowicz

Aujourd'hui, avec Internet, la contrefaçon s'est intensifiée. Il me semble qu'une réflexion sectorielle serait intéressante à engager. Contrairement à ce qui peut être constaté dans le domaine musical, il n'est pas sûr

que la reproduction d'œuvres d'art sans autorisation, en dehors de toute exploitation commerciale, représente un préjudice économique pour les artistes. La diffusion de leurs œuvres sur Internet peut participer de leur notoriété. Une œuvre ainsi reproduite pourra néanmoins être vendue en galerie, sous la forme d'un multiple en nombre limité. La valeur économique d'une œuvre d'art, les idées de rareté, d'unicité reposent, en effet, sur des ressorts fictionnels. Le droit participe à cette fiction, par exemple en fixant le nombre d'exemplaires « originaux » au-delà duquel la TVA à 5.5 % ne peut plus être appliquée. Une œuvre peut s'inscrire dans des pratiques sociales très différentes, dont les enjeux économiques seront eux-mêmes distincts. Il serait intéressant de mettre à plat ces différents niveaux et de confronter plus avant les fondements du droit d'auteur à la réalité de l'art.

François Michaud

Ce mouvement devrait être insufflé par les institutions muséales.

Judith Ickowicz

Cette dynamique me semble également essentielle. Dans ma thèse, et dans mon travail de manière générale, je pars des questions auxquelles les acteurs du champ de l'art sont confrontés, et je m'inspire aussi des solutions qu'ils proposent.

Pascale Cassagnau

Je rappelle que votre thèse portait sur le droit face à la dématérialisation de l'œuvre d'art contemporain.

Un intervenant de la salle

Avez-vous des exemples d'œuvre audiovisuelle pour lesquelles le juge aurait posé une nuance entre un contexte commercial, cinématographique traditionnel et muséal et aurait tranché sur une interprétation positive ? La situation serait-elle différente aux États-Unis ?

Judith Ickowicz

A ma connaissance, il n'y a pas d'exemple jurisprudentiel. Cependant, pour que l'autorisation de l'auteur soit écartée, en France comme aux États-Unis, il faut entrer dans le champ des exceptions au droit d'auteur. Les exceptions légales ne doivent pas porter atteinte à « l'exploitation normale » de l'œuvre, ni causer un préjudice économique à son auteur. Le contexte muséal pourrait donc être pris en compte, comme un élément d'appréciation de la situation de concurrence entre l'œuvre appropriée et l'œuvre seconde, mais encore faudrait-il qu'il s'agisse d'une parodie, par exemple.

François Michaud

Il existe aussi aux États-Unis la distinction entre cinéma commercial et circuit éducatif et commercial. Ce dernier crée une catégorie économique sortant du champ de la diffusion.

Par ailleurs, lorsque l'on montre une vidéo ici même ou dans une école d'art, c'est juste une exception par l'usage qui ne correspond pas à une vraie codification.

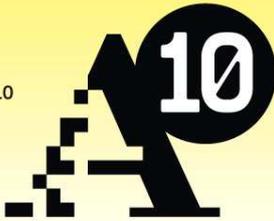
Judith Ickowicz

C'est une exception encadrée par la loi. Elle est prévue par l'article L. 125-3 3^e) du Code de la propriété intellectuelle qui vise la représentation ou la reproduction d'extraits d'œuvres dans le cadre de l'enseignement et de la recherche, à destination d'élèves, d'étudiants, d'enseignants ou de chercheurs

concernés. Cette utilisation est compensée par le versement d'une rémunération négociée sur une base forfaitaire.

17 novembre 2010
Bibliothèque nationale de France
Petit Auditorium

18-19 novembre 2010
Institut national du patrimoine
Auditorium Colbert



ARCHIMAGES 2010

DE LA CRÉATION À L'EXPOSITION : LES IMPERMANENCES DE L'ŒUVRE AUDIOVISUELLE



Institut national
du patrimoine



Collectif 24/25



Collège organisé avec le soutien
de la Direction générale des patrimoines,
Ministère de la culture et de la communication

COLLECTIONNER, CONSERVER

Modérateur :

Marie Robert,

Conservatrice du patrimoine, Médiathèque du patrimoine.

La conservation

Participants :

Fleur Chevalier,

Doctorante, Université Paris 8.

Matthieu Dubail,

C2RMF

Gilbert Dutertre,

Responsable du Fonds de création audiovisuelle contemporaine, Ina - Inathèque de France.

Alain Carou,

Responsable du service Images au département de l'Audiovisuel, Bibliothèque nationale de France.

Marie Robert

Nous allons aborder ce matin deux étapes cruciales pour la reconnaissance et la pérennisation de l'œuvre audiovisuelle, que sont les actes de collectionner et de conserver. Suite à quelques modifications du programme, nous commencerons par la question de la conservation de ce patrimoine, par nature instable, puis nous aborderons les démarches d'acquisition d'un collectionneur dans la deuxième partie de la matinée.

Lors des deux précédentes journées, nous avons entendu à quel point le recours à l'audiovisuel dans la création contemporaine avait pu transformer assez radicalement les notions de conservation et de restauration, habituellement utilisées dans le champ des musées, des bibliothèques et des archives. En effet, la dégradation rapide des matériaux et l'obsolescence des matériels et des technologies ne permettent plus de conserver l'œuvre audiovisuelle dans sa forme initiale. L'exposition, la réactivation et la représentation de l'œuvre deviennent donc difficiles, si tant est que l'œuvre soit appelée à rester stable, comme nous l'a montré Thierry Raspail par le biais de divers exemples.

Les quatre intervenants à venir aborderont les différentes stratégies de conservation possibles selon les types d'objets (vidéo, nouveaux médias, cinéma), selon les supports, les techniques, les institutions, et même selon les intentions artistiques initiales.

Fleur Chevalier, vous êtes une ancienne élève de l'école du Louvre, spécialisée en histoire du cinéma et vous poursuivez actuellement vos recherches doctorales sur les cinéastes et les artistes à la télévision française à Paris 8.

Matthieu Dubail, vous êtes ingénieur de recherche et vous avez suivi des études de cinéma à l'école Louis Lumière en section photographie. Vous avez également été étalonneur numérique au sein du Groupe Éclair.

Dans le cadre des recherches actuellement menées au Centre de recherche et de restauration des musées de France, vous êtes tous deux chargés d'apporter une contribution, à la fois historique et technique, dans le but de mettre en place un protocole de numérisation des films argentiques expérimentaux ou d'avant-garde. C'est ce que vous allez maintenant nous présenter.

Fleur Chevalier

Nous parlerons de l'obsolescence technologique et de l'art contemporain, en particulier de la numérisation des films argentiques. Nous aborderons en premier lieu le contexte de ces recherches au Centre de recherches et de restauration des musées de France (C2RMF) que nous représentons.

Depuis 2006, un programme d'étude sur les phénomènes d'obsolescence technologique existe au sein de la filière art contemporain du département recherche au C2RMF. Il a été développé par Cécile Dazord et Clotilde Boust, avec qui nous travaillons.

Par obsolescence technologique, nous n'entendons pas nécessairement le problème posé par le vieillissement physique du matériel, mais plutôt son remplacement dans les circuits commerciaux par un autre matériel plus performant. Le but de cette étude est donc d'analyser l'impact des évolutions technologiques sur la conservation des œuvres contemporaines et nous traiterons plus particulièrement la problématique de la conservation du film argentique. Dans le cadre de l'étude sur l'obsolescence, un projet de recherche ciblé sur la numérisation du film argentique a été monté.

Dans les collections patrimoniales, du Centre Pompidou aux distributeurs indépendants, la plupart des films conservés sont des films d'avant-garde, des films expérimentaux ou des films d'artistes. Il ne s'agit donc pas du tout de films issus du secteur industriel. Ces films conservés sont produits à l'écart des circuits ordinaires de production/diffusion et restent en marge des chaînes commerciales habituelles. Les artistes ou cinéastes concernés détournent les techniques industrielles de production et interviennent souvent directement sur la pellicule, en la malmenant, en la grattant ou en appliquant des émulsions chimiques par exemple, dans une déviance de tous les paramètres intervenants dans le processus de fabrication d'un film.

L'unité de base privilégiée pour ces travaux est le photogramme, quand le cinéma commercial narratif se déploie sur les plans-séquences, puisque la volonté du cinéma commercial est de raconter une histoire, et non de traiter le photogramme comme un objet plastique.

Il faut rappeler qu'une image photochimique est par nature distincte d'une image numérique. En effet, en numérique la succession d'une image à l'autre se fait sans obturateur, ou par entrelacement d'images, ce qui n'a rien à voir avec le défilement du cinéma. Les deux questions qui se posent alors sont de savoir comment conserver les propriétés esthétiques de ces films expérimentaux tout en les numérisant, puisque c'est le destin de toutes les images en mouvement, et ainsi parvenir à conserver l'effet recherché par l'artiste lors de la projection ou de l'exposition de ses films au public. Les films argentiques rencontrent deux problèmes majeurs : la couleur et le défilement.

Nous reviendrons sur la couleur avec Matthieu ; pour ma part je travaille sur le défilement et la temporalité et je parlerai plus précisément du *flicker*, qui signifie clignotement et s'applique à un phénomène physiologique : la vision humaine. Il s'agit aussi d'un fait technique inhérent à la technologie cinématographique. En effet, la projection argentique implique l'affichage de 24 images immobiles par seconde. Du coup, pour masquer le mouvement de la pellicule d'une image à l'autre, le faisceau lumineux est interrompu par un obturateur. C'est cette interruption du défilement, qui n'existe qu'en argentique, qui pose problème. Certains artistes accentuent d'ailleurs cette donnée technologique par le biais d'un montage spécifique sur la pellicule, à l'instar de Paul Sharits, qui engendre des répercussions considérables sur la rétine. Je vous renvoie aux actes des 13^{èmes} journées d'études sur la conservation des œuvres contemporaines de la SFIC pour plus de détails techniques sur ce travail. Vous pouvez également contacter Cécile Dazord ou Clotilde Boust, dont l'intervention s'intitulait *L'art contemporain confronté à l'obsolescence technologique*.

Mon rôle dans cette étude consiste plutôt à écrire une histoire du *flicker*, à replacer cette pratique dans l'histoire du film et à réunir un corpus documentaire sur la question. Le problème est que le sujet n'a jamais été abordé frontalement par des historiens du film, car ces derniers se sont surtout concentrés sur l'analyse iconographique, alors que le traitement du support est choisi en lien avec ce choix esthétique en vue de produire un effet sur le spectateur. Nous souhaitons donc reconstituer une histoire polyvoque de cette pratique, puisque personne n'est d'accord. Il ne s'agit toutefois pas de dénicher le premier artiste à avoir utilisé le *flicker*, mais de retracer l'histoire de la pratique, de son entendement le plus strict à son utilisation la plus large.

Certains théoriciens ont une vision très restreinte du *flicker film* et pensent par exemple qu'il ne concerne que les films clignotants en noir et blanc, comme les films stroboscopiques de Tony Conrad ou les films métriques de Kubelka. D'autres, comme Dominique Noguez, l'envisagent seulement comme une option possible dans la pratique des cinéastes structuralistes, comme Paul Sharits, qui réfléchissent sur leur médium. Pour d'autres encore, comme l'écrit P. Adams Sitney dans *Le cinéma visionnaire*, nous relevons

des occurrences du travail sur le clignotement dans les films d'animation image par image, comme ceux de Robert Breer, qui travaillent sur le rythme, la coupe, le mouvement et les collisions.

En conséquence, devant l'abondance de points de vue, nous nous disons que s'il existe une règle, elle comporte déjà de nombreuses exceptions. Par exemple, Stephen Dwoskin préfère le terme anglais *flutter*, qui signifie battement, à *flicker*, car ces battements génèrent de la lumière, et modifient ainsi notre perception des couleurs. Nous voyons bien alors l'importance de se concentrer sur les deux aspects complémentaires de temporalité et de couleur.

Matthieu Dubail

Les activités de recherches du pôle obsolescence au C2RMF se recentrent actuellement sur deux problématiques : la numérisation et la restitution des films issus de fonds patrimoniaux. L'une de nos premières recherches portait sur la portabilité de l'information couleur lors de la numérisation et, comme vous le savez, la couleur est une des problématiques centrales de certains cinéastes d'avant-garde et expérimentaux. Pour rappel, la numérisation correspond à l'étape qui permet d'obtenir un fichier numérique à partir d'un film argentique ; il s'agit d'une transformation du film et non d'une sauvegarde. En outre, la qualité de numérisation représente un enjeu pour la mise à disposition des films dans les centres de documentation, sous forme de DVD ou sur internet, et pour leur projection en numérique.

Les outils de numérisation ont souvent été séparés en deux catégories : d'un côté les télécinémas spécialisés dans la numérisation en temps réel aux normes télévisuelles en basse définition ou en HD, de l'autre les scanners, plus lents, mais capables de délivrer des fichiers à très haute définition pour la post-production du cinéma numérique. Aujourd'hui, cette distinction est plus floue, car les premiers sont également en mesure de délivrer des fichiers à très haute définition.

Le réglage des couleurs, appelé étalonnage et réalisé par un technicien étalonneur, correspond à l'étape de correction colorimétrique. Celle-ci peut être réalisée, soit directement lors de la numérisation sur un télécinéma, soit lors d'une étape postérieure. Pour notre part, nous nous sommes intéressés à la reproduction de la couleur lors de l'étape de numérisation et d'étalonnage du film. Pour ce faire, nous avons travaillé avec deux prestataires distincts. Dans un premier temps, Light Cone, un distributeur de films expérimentaux, nous a prêté trois films en copie 35 millimètres de son catalogue, dont la nature esthétique abstraite est la caractéristique. La société de post-production Télétota, quant à elle, est habituée à réaliser la numérisation de films patrimoniaux, bien que cela reste une part marginale de son activité. Trois étalonneurs se sont prêtés au jeu de l'expérimentation et ont essayé de numériser les films en respectant au plus proche les couleurs originales des copies 35 millimètres.

Afin d'opérer une traçabilité des couleurs présentes sur les films 35 millimètres, nous avons réalisé une charte composée de 405 patches couleurs au moyen matériel prêté par la société de post-production Mikros Image et par le laboratoire Arane-Gulliver. Cette charte nous a permis de créer le lien entre les couleurs du film et les couleurs après numérisation telles qu'affichées sur l'écran de l'étalonneur, c'est-à-dire de modéliser la réponse du télécinéma après étalonnage. Nous avons donc pu déterminer à quel point les couleurs du film numérisé par les étalonneurs s'approchaient ou non de celles originellement présentes sur le film.

Les analyses des résultats nous ont donc permis de caractériser certains problèmes. Premièrement, les couleurs des films ne sont pas toutes reproductibles sur l'écran, car les espaces de couleurs des normes télévisuelles, identiques pour les écrans, les téléviseurs traditionnels, HD ou vidéoprojecteurs, ne permettent pas de restituer toutes les couleurs des films argentiques, en particulier les couleurs saturées et sombres. Deuxièmement, les couleurs des films après numérisation s'écartent beaucoup des couleurs du film. En effet, les films présentés étant abstraits, les étalonneurs n'ont pas d'éléments de référence comme la peau humaine ou le ciel bleu pour effectuer leurs réglages. Aussi les films sont-ils systématiquement interprétés comme beaucoup plus saturés et clairs. Troisièmement, les interprétations des couleurs sont différentes selon les étalonneurs. En effet, tous trois ont modifié les couleurs de manière personnelle bien que leurs instructions de départ aient été les mêmes.

Nous pouvons donc conclure que les processus de numérisation traditionnels ne sont pas adaptés à la reproduction exacte des couleurs du film. Les raisons sont autant techniques que pragmatiques. En effet, les

étalonneurs ne disposent pas d'outils dédiés, car le volume des demandes des institutions et des fonds cinématographiques, ainsi que les faibles marges financières dégagées pour ce type de travaux, ne permettent pas aux entreprises de numérisation de développer les outils nécessaires.

Cependant, le dispositif technique employé pour cette expérimentation représente un début de réponse. En utilisant une charte analogue à la nôtre lors de chaque numérisation d'un film, il est possible d'obtenir une traçabilité des couleurs originelles du film, et l'emploi d'algorithmes génériques de gestion de la couleur permettrait une émulation au plus proche de ces couleurs sur les films numérisés. De plus, les nouvelles normes de cinéma numérique, le DCI, prévoient des espaces colorimétriques assez larges pour contenir toutes les couleurs du film.

Marie Robert

Merci à tous les deux, vous avez bien montré dans quelle mesure il est indispensable de saisir la spécificité des collections sur lesquelles nous travaillons pour en assurer la pérennité.

Je passe maintenant la parole à Gilbert Dutertre, entré à l'Institut national de l'audiovisuel en 1983. D'abord responsable de la formation aux techniques audiovisuelles, vous avez constitué en 2000 au sein même de l'Inatèque de France, le département en charge du dépôt légal de la radiotélévision, le fonds de création audiovisuelle contemporaine, dont vous êtes aujourd'hui le conservateur. Ce fonds élargit les fonds patrimoniaux en les ouvrant à des formes d'expressions audiovisuelles non télédiffusées. Par ailleurs, vous avez été responsable du festival européen Imagina, dédié aux nouvelles images, et vous assurez la direction technique du festival des e.magiciens à Valenciennes, consacré à la jeune création numérique.

Vous allez aborder les enjeux relatifs à la sauvegarde des fonds audiovisuels culturels, patrimoniaux, au sein de l'Institut national de l'audiovisuel.

Gilbert Dutertre

Mon propos de ce jour traitera de sauvegarde de fonds audiovisuels, en marge de l'action connue de l'Ina pour la sauvegarde du patrimoine audiovisuel centré sur les émissions de radiotélévision. Cette démarche peu connue de l'Ina est assez récente et touche des fonds relativement modestes en termes de volume par rapport à l'ensemble des fonds historiques, et de ceux du dépôt légal, gérés par l'Ina.

Pour mieux vous faire comprendre notre démarche, je prendrai l'exemple de la rencontre avec un artiste, difficilement qualifiable. Il est à la fois un pionnier expérimentateur de l'art vidéo et de l'art sur internet. Détourneur des technologies de la communication, plus connu à l'étranger qu'en France, il est moteur de mouvements sur l'art sociologique, sur l'esthétique et sur l'art de la communication.

L'histoire a commencé au début du mois de décembre 2002, à l'occasion d'un colloque organisé par Fred Forest au Centre Français du Commerce Extérieur. En aparté du colloque, à un petit groupe de personnes réunies autour de lui, il a fait part de son dépit de constater que ses archives personnelles n'intéressaient personne. Il nous a fait part de son envie de transformer son dépit en œuvre artistique en mettant le feu à l'ensemble de ses archives devant le ministère de la Culture. J'ai alors répondu à son cri du cœur en lui disant qu'il y avait certainement quelque chose à faire avant d'arriver à cet extrême. Il ne s'agissait pas d'une démarche habituelle pour l'Ina et, après avoir obtenu une réponse affirmative quant au projet de sauvegarder ces archives, je me suis rendu compte de l'ampleur de la tâche.

Que sont ces archives ? Elles sont constituées d'environ 600 supports vidéos de toute nature, de la bande demi-pouce jusqu'à la cassette Beta Numérique, de supports audio, de nature légèrement moins différentes, de quelques étagères de documentations écrites et de quelques sites internet, dont un concerne le don de son corps à internet, et un autre de la vente par cet artiste d'une des premières œuvres virtuelles à Drouot.

Des images sont projetées. Montage d'extraits issus des archives vidéo de Fred Forest.

Les quelques images que vous venez de voir ont été numérisées « brutalement », sans aucune restauration, car nous nous inscrivons dans une logique de conservation de la trace.

Cette démarche vis-à-vis des archives de Fred Forest n'était toutefois pas totalement nouvelle, puisqu'elle s'est appuyée sur quelques précédents, en particulier sur la sauvegarde des archives du fonds Imagina, le Festival international des nouvelles images, dont l'Ina est le fondateur et l'organisateur pendant 19 ans. Le festival a été un point marquant de l'histoire de l'Institut lorsque celui-ci portait haut et fort le développement de l'image de synthèse à des fins créatives en France. Ce fonds est relativement important, puisqu'il comprend environ 4 000 supports vidéos, également de nature très diverses en raison de la dimension internationale du festival Imagina, 10 000 courts métrages et environ 1 000 heures d'images.

Au travers de ce fonds particulier, nous avons forgé une démarche, peu évidente à la base, d'intégration de fonds audiovisuels non diffusés au sein d'une organisation dédiée aux archives de la radiotélévision. Le fonds présente également une petite documentation écrite et quelques sites internet.

D'autres précédents sont plus en rapport avec le métier de la conservation des médias radio et télévision, comme les publicités, puisqu'elles entrent dans le cadre du dépôt légal, avec 230 000 spots conservés depuis le passage de la réclame à la publicité en 1968, les radios libres, les archives des rencontres internationales de radio et de télévision de Reims et des archives personnelles de grandes personnalités de la radio et de la télévision comme Eliane Victor, Bernard Pivot, Jean d'Arcy, Pierre Bellemare ou Thierry Ardisson.

Pour rappel, l'Ina porte quatre grandes missions : la conservation et l'archivage du patrimoine audiovisuel public national au travers, historiquement depuis l'ORTF jusqu'à aujourd'hui, des émissions du service public, du dépôt légal du patrimoine audiovisuel national depuis la loi de 1992 et la valorisation de ce patrimoine, d'autre part d'une mission de formation continue et initiale aux métiers de l'audiovisuel, de plus une mission de production d'œuvres et de documents audiovisuels, ainsi qu'une contribution importante à l'innovation et à la recherche dans ces domaines.

Concernant le patrimoine audiovisuel, l'Institut a accumulé 7 millions d'heures de programmes et 6 000 sites internet associés, tous secteurs confondus, en provenance des programmes des chaînes de radio et de télévision publiques hertziennes et de 102 chaînes de télévision et 20 chaînes de radio captées 24 heures sur 24 au titre du dépôt légal, ainsi qu'un certain nombre de fonds historiques, par exemple celui des actualités filmées de 1940 à 1969.

L'Ina mène également une action de transmission auprès du grand public au travers du site www.ina.fr, une action auprès des professionnels de l'audiovisuel au travers des cessions de droits avec le site dédié www.inamediapro.com, et les centres de consultation de l'Inathèque pour ce qui concerne les chercheurs, les universitaires et les étudiants. Enfin, pour l'année 2009, nous comptons environ un million d'heures de programmes enregistrés par an et près de deux millions de notices documentaires produites.

Au final, la démarche de sauvegarde engagée sur les fonds de Fred Forest ou d'Imagina, par exemple, est une démarche de conservation dictée par les flux. En effet, nous nous inscrivons dans la démarche de conservation, à la fois technique et documentaire, liée aux traitements appliqués aux programmes de radiotélévision avec ses avantages et ses limites. Vu les volumes que l'Institut est amené à gérer, nous avons engagé un processus semi-industriel, mais malheureusement sans être en mesure d'aller trop dans les détails.

Cette démarche d'enrichissement des fonds s'adresse aux archives audiovisuelles non radio télédiffusées. Elle est complémentaire des démarches des autres institutions ou associations, par rapport à des fonds qui échappent au champs de conservation patrimonial existants, sur la base d'un constat de dégradation des supports audiovisuels et d'obsolescence des moyens de lecture, mais aussi de la déperdition des connaissances sur lesquels les fonds se sont constitués. L'aventure démarre en 1970, au moment où les techniques d'enregistrement vidéo et audio se sont démocratisées.

C'est parce que ces fonds présentent une valeur historique et culturelle importante qu'il serait dommage de les perdre.

Enfin, nous avons bâti notre action sur la réponse à une demande exprimée par un détenteur de fonds.

Trois axes sont aujourd'hui décrits :

- un axe historique autour de la création numérique au travers du fonds Imagina, d'un festival dédié aux rencontres européennes de la jeune création numérique qui se déroule à Valenciennes depuis

1999, les e.magiciens, et d'un certain nombre d'écoles spécialisées dans le domaine de l'image de synthèse comme l'ENSAD, Supinfocom à Valenciennes et à Arles, les Gobelins de Paris ou l'EMCA à Angoulême ;

- un axe autour de la sauvegarde des fonds d'archives des théâtres, enregistrements réalisés par les équipes au titre de leur mémoire, et qui témoigne de la création théâtrale contemporaine ;
- un axe concernant la culture contemporaine autour, par exemple, des archives du département vidéo de l'université de Vincennes, avec des enregistrements très intéressants des philosophes y ayant donné des cours (Deleuze, Chatelet...) et les archives du Festival international de films de femmes qui représentent 40 ans de films à travers le monde.

Pour finir, une anecdote pour témoigner de l'intérêt que nous portons à ce travail : Fred Forest a fait, dans une de ses actions artistiques lors de la 12^e biennale de São Paulo de 1973, une démarche qui visait à interpeler le public au travers des médias papier : il a négocié l'insertion d'espaces blancs dans ces médias, de manière à ce que les brésiliens puissent s'exprimer. Il faut se rappeler qu'en 1973, le Brésil était dirigé par les militaires et la liberté d'expression était très sérieusement encadrée. En marge de la Biennale, il a ainsi provoqué une extension de sa démarche artistique au travers d'une manifestation dans les rues de São Paulo où les manifestants portaient des pancartes blanches, sans dessin ni texte, seulement des carrés blancs. C'est-à-dire qu'ils ne revendiquaient rien. La structure militaire en place a été perturbée et a mis du temps à intervenir pour interdire cette manifestation particulière, et Fred Forest a été arrêté. Fort heureusement, nos diplomates l'ont fait libérer. À cette occasion, un film 35 millimètres a été réalisé, que nous avons transformé en vidéo et numérisé. Je garde en mémoire le véritable bonheur de voir Fred Forest revivre cette expérience notable au travers de ces images qu'il n'avait pas vues depuis 1973.

Marie Robert

Merci de nous avoir rappelé le cadre dans lequel vous menez votre action et d'avoir partagé avec nous votre coup de cœur pour Fred Forest.

Je passe la parole à Alain Carou. Alain, vous êtes un ancien élève de l'Ecole des Chartes, historien du cinéma et actuellement chef du service images au département de l'audiovisuel à la Bibliothèque nationale de France. Par ailleurs, vous avez été membre du comité technique de l'association internationale des archives sonores et audiovisuelles.

Vous allez nous présenter les pratiques de traitement et de conservation de la vidéo à la Bibliothèque nationale de France.

Alain Carou

Pour avoir assisté à une bonne partie d'Archimages cette année, je trouve que l'élargissement du cercle des intervenants au monde des musées apporte beaucoup à la réflexion, en tout cas à la mienne. J'ai donc légèrement changé le contenu de mon intervention, qui se présente désormais sous la forme d'une succession de réflexions inspirées des exposés des derniers jours.

À notre époque, où nous parlons souvent de numérisation de masse et de mise en ligne, les débats lors de cette édition d'Archimages montrent que le destin de toute image n'est pas de devenir une vignette sur un écran d'ordinateur. En effet, il n'existe pas de solution technique simple à la question de la sauvegarde de l'audiovisuel. Pourtant, les plans de numérisation de masse - avec ce qu'ils supposent de normalisation et de réduction à des cas-types de l'hétérogénéité des fonds dont nous disposons - sont indispensables. Nous ne pouvons pas toujours procéder au cas par cas, puisqu'il y a une urgence de sauvegarde.

Avant de revenir à ces questions, je voudrais expliquer pourquoi la BnF est présente à Archimages cette année encore. Tout d'abord, le dépôt légal est un peu notre ADN. Le dépôt légal des vidéogrammes a été créé en 1975 en France et attribué à la BnF. Aujourd'hui, le paysage du dépôt légal de l'image animée est complexe : la plus grande part, à savoir la radiotélévision, incombe à l'Ina, mais deux autres institutions essentielles font partie du dispositif : le film sur pellicule, et peut-être demain le cinéma numérique, est pris en charge par le CNC et la BnF collecte toutes les autres œuvres relevant du dépôt légal, comme l'édition

commerciale, l'audiovisuel de communication des entreprises, des collectivités locales, des associations, des ONG ou encore la vidéo militante.

Quand nous avons commencé à la fin des années 1990 à nous occuper de la sauvegarde de cette collection d'une centaine de milliers, à l'époque, de documents menacés par la dégradation des supports et par l'obsolescence technologique, l'enjeu était exclusivement de maintenir le niveau de service que nous assurions dans notre salle de lecture. En effet, mission nous est donnée par le dépôt légal de rendre les documents indéfiniment accessibles par les chercheurs et professionnels accrédités dans nos salles de recherche, sur un écran de consultation individuel.

Au fil des années, nous nous sommes bien rendu compte que l'utilité et la valeur patrimoniale de ce dépôt légal pour un certain nombre de documents dépassaient ce strict cadre. Par exemple, certains exemplaires reçus au dépôt légal sont devenus des exemplaires rares, dont la valeur patrimoniale dépasse donc le strict cadre de la salle de recherche.

Par ailleurs, le fait que nous ayons mis en place un plan de numérisation exhaustif de nos collections au début des années 2000, qui est quasiment achevé aujourd'hui, nous a permis d'entrer en dialogue avec des entités qui n'avaient pas déposé au moment voulu. Par exemple, nous avons rencontré des résistances très fortes de la part du monde de la vidéo militante à l'institution du dépôt légal en 1975, pour des questions évidentes de financement et de crainte d'un contrôle politique voire policier. Nous avons donc retissé des liens avec des détenteurs de documents devenus complètement obsolètes, dont ils ne savaient plus que faire, et qu'il était encore temps de faire entrer dans les collections, de sauvegarder et d'en permettre une nouvelle exploitation.

Un cas exemplaire est celui, en 2003, du Centre audiovisuel Simone de Beauvoir créé au début des années 80 pour la distribution de la vidéo militante féministe, qui redémarrait son activité et se trouvait avec des bandes qu'il n'avait pas les moyens de sauvegarder. Nous avons donc engagé un partenariat : le Centre Simone de Beauvoir réglait la question des droits, et nous financions la numérisation de ces collections, essentielles dans le patrimoine audiovisuel national.

Nous nous retrouvons donc avec des originaux de fait, récupérés rétrospectivement. Ce type d'opération patrimoniale se répète à présent très régulièrement.

En outre, à partir de 2005, nous avons entamé la constitution de fonds avec des artistes : Michel Jaffrenou nous a par exemple donné ses vidéos et ses archives papier. Du coup, cette crédibilité naissante que nous acquérons à chaque réalisation nous amène de nouvelles propositions. Ces dernières arrivent aussi par le biais de nos relations avec d'autres institutions. Ainsi, Maria Klonaris et Katerina Thomadakis ont vu leurs créations cinématographiques progressivement sauvegardées et remarquablement restaurées par les Archives françaises du film. Il nous a alors paru naturel, en lien avec nos collègues et amis du CNC, d'engager l'archivage et la sauvegarde à la BnF de la part vidéo de leur œuvre, de manière à ce que, dans un seul espace, il soit possible de consulter les films numérisés et les vidéos. Il existe donc une sorte de complémentarité entre les institutions dans la conservation d'ensemble d'une œuvre à la fois vidéo et film.

Je pourrais également citer Nil Yalter, une personnalité importante à la fois dans la vidéo féministe et expérimentale. Elle a commencé à déposer ses archives vidéo de manière à ce que nous les sauvegardions, par crainte de ne pas réussir à sauver elle-même ces documents sur bandes demi-pouce.

Au final, nous nous rendons donc compte que nous sommes passés progressivement d'un plan de sauvegarde de masse, destiné à numériser de façon quasi industrielle une collection de 100 000 vidéos, à des situations gérées au cas par cas, où nous adaptons à la fois les procédures de numérisation avec les artistes, et les procédures juridiques en fonction du projet. Nous sommes donc actuellement dans une réorientation vers un cadre juridique et technique plus adapté et plus souple, capable de faire face aux spécificités des œuvres, des desiderata et des projets de réexploitation des œuvres que nourrissent les artistes.

Nous nous rendons également compte que le dépôt légal n'est plus perçu comme une contrainte, mais comme une opportunité patrimoniale. En effet, le dépôt légal facilite actuellement un certain nombre d'éléments du point de vue juridique et offre des possibilités de partenariats extrêmement fructueux.

Au-delà de la vidéo, comme en a parlé Gilbert Dutertre, notre champ de collecte s'étend désormais à Internet, à la fois comme média de diffusion et comme support de réalisation, par exemple dans le cas des documentaires *web*. La question se pose alors impérativement de définir de quelle manière nous assurons la collecte d'un web-documentaire, sachant que ceux-ci sont de plus liés au réseau et ne constituent plus des objets multimédias clos. Ce sont des questions sur lesquelles nous travaillons donc également. Je me demande d'ailleurs, à la lumière de ce que j'ai entendu ces deux derniers jours, si nous n'aurions pas intérêt à discuter avec les conservateurs de musée ou avec des gens plus investis dans ce domaine que nous, de manière à travailler sur ces problématiques d'archivage d'Internet.

Pour quitter le terrain de la BnF, Nicola Mazzanti a dit de façon tout à fait pertinente, lors de son intervention, que s'interroger sur les œuvres aux limites du territoire revient à se poser des questions essentielles sur ce qu'est ce territoire. Ainsi, quelqu'un qui travaille sur les limites du cinéma interroge fondamentalement la nature même du cinéma.

Remettre au centre de nos interrogations l'œuvre audiovisuelle, et pas simplement les contenus audiovisuels ou l'Audiovisuel substantivé, amène déjà à se rappeler de ce qu'est une œuvre. Une œuvre n'est pas uniquement un contenu, mais une forme intrinsèquement liée à la mise en œuvre de moyens techniques. Autrement dit, numériser pour conserver, produire une copie numérique d'une œuvre audiovisuelle n'est pas une solution de conservation idéale puisque changer le support d'une œuvre, quelle qu'elle soit, implique de la dénaturer, de l'altérer en partie. Dès 2001, Paolo Cherchi Usai écrivait que numériser tout le patrimoine cinématographique permettait certes d'en finir avec le problème de l'usure des bobines, mais que du même coup nous supprimerions le cinéma...

En conséquence, nous ne devrions pas considérer la numérisation d'abord comme une opportunité pour la conservation. Numériser une œuvre pour la conserver est simplement une obligation imposée par l'obsolescence technologique et par l'imposition de standards dans la production et la consommation de l'audiovisuel auxquelles nous, monde des archives, ne pouvons rien. Le jour où le monde de la production abandonnerait totalement la pellicule, les cinémathèques elles-mêmes ne seront pas à même d'assurer très longtemps la pérennité d'une politique de conservation sur film. Pour autant, ce n'est pas une raison pour accélérer les choses et prendre les devants.

Il y a là une distinction essentielle à faire entre la vidéo et le cinéma. Pour la vidéo, l'urgence de l'obsolescence technologique, apparue au début des années 2000, a donné raison à tous les programmes de numérisation mis en œuvre. Pour le monde du cinéma, il n'y pas encore de raisons de se précipiter vers la conservation en numérique puisqu'il existe encore aujourd'hui une filière du film forte. En revanche, nous ne connaissons pas l'avenir et nous pouvons craindre que s'applique la loi d'airain de l'obsolescence technologique, même si la technique du film cinématographique a connu une longévité absolument unique dans l'histoire des techniques avec une centaine d'années d'existence.

Passons ensuite à la question des dispositifs. A la base de toute restitution d'une œuvre audiovisuelle au spectateur se trouve un dispositif particulier – projecteur + écran. Les conservateurs de musées se préoccupent fort de la préservation des dispositifs singuliers. Mais les dispositifs génériques (celui de la salle de cinéma) varient grandement d'un lieu à l'autre, sous leurs apparences de généricité. En conséquence, à supposer même que la copie numérique assure une fidélité parfaite au niveau de son codage, la restitution au public risque de subir de grandes transformations au fil du temps, en raison de l'évolution des caractéristiques des dispositifs. L'identité de restitution du fichier numérique à travers le temps n'est donc absolument pas garantie. Un écran plasma n'est pas un écran à rétro-éclairage. Le passage à la 3D implique également des évolutions substantielles des écrans, qui rejaillissent sur la projection des films 2D.

Cela signifie qu'un important travail de documentation est à réaliser en parallèle de la conservation de l'œuvre elle-même dans une boîte de film ou dans un fichier. En effet, comme le disait Antonie Bergmeier, la boîte du film est une réserve de potentialité pour des exécutions ou des interprétations de cette œuvre. Dès lors, comment faire pour que cette exécution soit fidèle dans 50 ans à l'interprétation voulue par l'artiste ? Si la documentation le permettra peut-être un jour, il subsistera toujours une marge d'interprétation.

Belle occasion de terminer en évoquant ici une expérience personnelle que j'ai eue voilà cinq ans au Musée du Louvre, dans le cadre d'une programmation consacrée aux débuts du cinéma sonore, puis dans le cadre de la rétrospective Germaine Dulac au Musée d'Orsay. Avec Luc Verrier, un collègue du département de l'Audiovisuel de la BnF, nous avons eu l'occasion reconstituer une projection des *Impressions*

cinégraphiques de Germaine Dulac, des films de 1930 conçus pour être projetés en même temps que l'écoute de disques édités par la firme Columbia. À cette époque, le disque devenait une expérience musicale intéressante, avec des manuels qui expliquaient par exemple comment utiliser votre gramophone comme un instrument de musique. Pour réexécuter les projections voulues par Dulac, nous disposions des films, des disques, d'un gramophone acoustique Columbia de 1930, d'une grande musicalité, et d'un document d'archives issu des archives de Germaine Dulac ! un tableau dans lequel elle indiquait la correspondance entre les films et les disques qu'elle voulait faire écouter en parallèle, ainsi que les différentes cadences auxquelles devait avoir lieu le défilement du film en fonction du passage. Il fallait par exemple passer, au milieu d'un film, de 19,5 images par seconde à 17,5 images par seconde.

Nous avons alors le choix entre deux options. Première option : nous préparions à l'avance l'exécution de la musique en numérique à partir d'un CD pour que la synchronisation avec le film numérique soit parfaite. Seconde option : nous « jouions » les disques en direct sur scène pendant la projection. Ce choix était à notre avis le bon, puisqu'il correspondait véritablement à une restitution de l'expérience sensible à la racine du projet de Germaine Dulac, où le gramophone avait la place et le rôle d'un instrument de musique. Nous n'avons aucune trace de la manière dont cela a éventuellement été interprété à l'époque de Germaine Dulac, mais je crois que nous avons réalisé une interprétation historiquement juste, même si elle comportait certainement une part de créativité et d'autonomie, à la fois par rapport à la réalité historique de ce qu'était la présentation du film à l'époque et sans doute par rapport à ce que Germaine Dulac avait elle-même en tête. Du moins étions-nous fidèles à ce que la documentation d'époque nous en faisait connaître. Cet exemple est intéressant pour réfléchir à ce que pourra être la réinterprétation de dispositifs audiovisuels complexes d'aujourd'hui dans 50 ou 70 ans.

Politiques d'acquisition d'un collectionneur

Participants :

Philippe Cohen,

Collectionneur.

Ami Barak,

Commissaire indépendant, critique d'art.

Benjamin Weil,

Conservateur en chef, Laboral Centro de Arte y Creación Industrial.

Marie Robert

Cette deuxième partie de matinée est consacrée à la constitution, à l'enrichissement et au devenir de collections audiovisuelles privées et publiques. Nous accueillons dans ce cadre Philippe Cohen et Ami Barak. Philippe Cohen, vous êtes chirurgien-dentiste et collectionneur d'art vidéo, multimédia et d'installations depuis une quinzaine d'années. Vous êtes par ailleurs membre de la Commission d'acquisition photographie et image du CNAP et vice-président des Amis français d'Israël à Jérusalem où vous avez créé le Comité art contemporain. Vous contribuez également à la constitution d'une importante collection d'art contemporain français auprès de la conservatrice Suzanne Landau.

Quant à vous, Ami Barak, vous êtes commissaire indépendant et critique d'art, initiateur de très nombreuses expositions et manifestations. Je crois que vous revenez de Chine où vous avez été commissaire de l'exposition *Art of the world* à Shanghai. Vous avez été, dans une vie antérieure, directeur du Fonds régional d'art contemporain (FRAC) du Languedoc-Roussillon et responsable du département l'art dans la ville à la Ville de Paris. Vous vous appliquez aujourd'hui à bâtir des collections aussi bien publiques, puisque vous êtes membre du Comité technique d'achat du FRAC des Pays de la Loire, que privées, en France et à l'étranger.

Vous vous êtes rencontrés tous deux voilà une quinzaine d'années et Philippe Cohen m'a indiqué considérer qu'une grande partie de ses choix d'acquisition se sont construits dans le dialogue que vous entreteniez ensemble. Nous vous invitons donc à poursuivre ce dialogue en notre présence.

Philippe Cohen

Cela va plus loin : il m'a conduit à collectionner l'art vidéo.

Ami Barak

Je suis plutôt présent pour épauler mon ami Philippe Cohen, qui est une sorte d'intrus dans ce milieu de la collection publique en tant que collectionneur privé. Nous abordons là un aspect différent de l'idée de collection : l'aspect psychologique et sociologique, d'autant plus intéressant quand il s'agit des FRAC ou des collections de musées ou d'institutions éminentes telles que la BnF.

En effet, une collection publique est difficile à définir au niveau culturel ou artistique et le choix qui mène à sa constitution est plus diffus que dans le cas d'une collection privée où intervient l'expression d'une personnalité, avec sa subjectivité et ses critères forgés au fil du temps. Dans le cas d'une collection publique, les collectionneurs sont les comités ou les conservateurs, ils sont trop nombreux pour que la notion de personnalité émerge de manière distincte dans les choix.

Un autre aspect non moins intéressant est la méfiance des instances publiques envers les collections privées. Il s'agit d'une dimension propre au monde contemporain, qui a vu les collections privées d'art contemporain se multiplier de façon exponentielle.

Philippe Cohen

Je collectionne de l'art contemporain depuis une quinzaine d'années et, comme beaucoup de collectionneurs, j'ai abordé l'aspect sociologique et psychologique qui a trait à la personnalité de chaque collectionneur privé. Par exemple en ce qui me concerne, j'ai collectionné des cartes postales, ce qui témoigne chez moi d'une fibre de collectionneur. Je m'intéresse globalement à l'art depuis fort longtemps, mais lorsque vous commencez à collectionner, il faut faire des choix. Très naturellement, j'ai voulu collectionner des artistes de mon temps, en fonction de mes moyens. Le fait que l'art contemporain ait été financièrement accessible à l'époque nous a permis d'acheter régulièrement des œuvres et d'entretenir des relations très privilégiées avec un certain milieu et, pour ma part, avec les artistes. J'ai donc souvent eu, et ai toujours, une relation très intime avec les artistes, que j'affectionne à rencontrer, ce qui n'est pas le cas de tous les collectionneurs.

Dans un premier temps, nous rencontrons les marchands, les galeristes, puis les commissaires et les conservateurs de musée. Ainsi, j'ai croisé Ami Barak quelques années après le début de ma collection, qui m'a très naturellement suggéré de collectionner de l'art vidéo. Or il y a 15 ans, il était très fastidieux pour un collectionneur d'accéder à l'art vidéo. Les collectionneurs cherchant souvent à se démarquer les uns des autres, l'art vidéo m'a interpellé. En outre, en parallèle de mon activité de chirurgien-dentiste, j'ai fait de la recherche clinique et enseigné pendant 10 ans, ce qui a développé chez moi un côté laborieux, d'approfondissement des sujets que j'ai transposés aux artistes, aux œuvres, aux contenus et à leur sens. J'ai donc étudié tout ce qui pouvait concerner la vidéo, aussi bien dans les galeries que dans les institutions, durant un an, aidé par Ami, mais aussi par quelques autres, à l'instar de Pascale Cassagnau ou Christine Van Assche qui connaissaient très bien le sujet. Caroline Bourgeois, qui n'était pas issue d'un milieu universitaire, m'a également beaucoup appris. Responsable du Plateau, elle s'occupe désormais de la fondation François Pinault à Venise.

Il est vrai que la proximité avec certains commissaires d'exposition spécialisés en art vidéo, quand je ne l'étais pas, et avec d'autres plus généralistes, comme Ami Barak et Caroline Bourgeois qui s'intéressaient déjà à l'idée même de la collection, a fait que mes choix sont passés de l'art vidéo pur aux installations incluant de la vidéo, voire à des formes artistiques liées plus particulièrement aux notions d'espace et de temps.

Ami Barak

Tu as bien rappelé que porter son choix vers un type particulier d'œuvres, en l'occurrence d'images animées sous la forme vidéo, n'est pas facile. En effet, voilà 15 ans, même les institutions étaient assez frileuses à ce sujet. Je me rappelle d'ailleurs très bien de nos discussions sur le statut de l'œuvre vidéo au sein d'une collection et sur sa conservation, sujets sur lesquels François Michaud a été le premier à s'interroger.

J'imagine que tu ne te posais pas ces questions de la même manière que nous, mais le collectionneur pouvait se poser d'autres questions sur le statut de l'œuvre vidéo, sur la manière d'envisager de passer d'une image fixe à une image animée et sur la façon de se soucier de l'archivage et de la présentation de l'œuvre.

Philippe Cohen

Je me préoccupe effectivement de la préservation et de l'archivage, mais je fais surtout confiance aux galeristes et aux artistes. Toutes les premières acquisitions des années 90 n'étaient pas sur des supports suffisamment fiables et, par chance, certains artistes ont eux-mêmes modifié leur support 5 ou 10 ans après les acquisitions, par exemple Douglas Gordon, un des artistes les plus importants dans le domaine qui nous intéresse aujourd'hui. J'ai donc cette thématique en tête, même si certains collectionneurs d'art vidéo

disposent peut-être de plus de temps et s'en occupent véritablement. Quoi qu'il en soit, les collectionneurs privés ont actuellement le souci de la conservation, pour pérenniser leurs œuvres et suivent ce que font les institutions dans ce domaine, car elles analysent ces problèmes quasiment comme des chercheurs.

Par ailleurs, sur le sujet de l'image fixe, nous étions deux ou trois en France à faire le pas de collectionner l'art vidéo et nous sommes aujourd'hui encore peu nombreux. Dans un deuxième temps, il convient de profiter d'une collection d'art vidéo, aussi faut-il avoir la possibilité de la montrer, ce qui n'est pas toujours le cas. Par chance, des fondations plus importantes parviennent à obtenir des espaces. C'est peu le cas en France, mais je pense à la collection Kramlich aux États-Unis ou à la collection Goetz à Munich. Cette dernière a bien séparé sa collection globale de sa collection médias, qui a un conservateur et est montrée de façon spécifique, au même titre qu'une grande institution. Évidemment, cela implique des moyens financiers importants.

Cela dit, avec le développement des procédés de projections du commerce, il est assez aisé pour tout collectionneur d'installer un système suffisamment fiable pour pouvoir montrer des œuvres d'art vidéo, en tout cas des monobandes, sur d'autres supports que sur des écrans plasma. Pour ma part, à quelques exceptions près, je me suis interdit de collectionner des œuvres monumentales impossibles à installer dans un espace privé, comme l'œuvre de Paul McCarthy où les visiteurs qui souhaitaient voir son film devaient revêtir un costume de Pinocchio. Souvent, les collectionneurs privés vous diront qu'ils exposent mentalement leurs œuvres. J'ai donc essayé de le faire avec quelques œuvres, qui restent peu nombreuses.

Ami Barak

Je reviens sur la séparation de pouvoir entre le privé et le public. Cette question, encore très présente dans les mentalités, pour des raisons évidentes, cache quelques paradoxes. En effet, je me rappelle que lors de la création des FRAC, des collectionneurs privés étaient associés aux comités techniques d'achat, qui regroupaient des individus dits « qualifiés » pour participer à cette politique d'acquisition. Ce fut également le cas dans le cadre du Fonds national d'art contemporain, tout en gardant une certaine distance et en continuant à penser que la collection privée constitue un domaine à part, qui relève plus d'individus aisés motivés par l'aspect patrimonial et par réaliser un investissement financier. Cette acception est bien entendue différente du domaine de définition de la collection publique, dont le budget, public, provient donc du contribuable.

Néanmoins, cette présence des collectionneurs privés dans les comités techniques d'achat se perpétue actuellement. Philippe Cohen a d'ailleurs été impliqué et a mis en place un comité lié à une Association des amis français du Musée de Jérusalem. Depuis une dizaine d'années, ce comité participe à l'enrichissement de la très importante collection du musée. L'apport de cette association a d'ailleurs été très apprécié et celle-ci continue de bénéficier d'une estime générale, qui dépasse le seul cadre du musée. Je rappelle également que depuis un an, tu fais partie du Comité d'acquisition du Centre national des arts plastiques.

Philippe Cohen

Tu as raison. Il serait bien que des collectionneurs, susceptibles d'avoir des attaches avec d'autres musées à l'étranger, puissent faire pareil. En outre, nous savons qu'un des malaises de nos artistes français est de ne pas être suffisamment bien collectionnés dans les grandes collections publiques et privées étrangères, en particulier américaines. Heureusement, certains artistes sont bien installés à l'étranger, mais la difficulté reste grande.

Il est vrai que le musée d'Israël, de par mes connexions fréquentes avec ce pays, m'a sollicité pour l'aider à acquérir des œuvres. Apporter cette aide m'a passionné, mais j'ai posé deux conditions : la première était d'acheter exclusivement des artistes français ; la deuxième condition consistait à combler le retard important de la collection d'art vidéo, dû au fait que ce musée vit principalement sur le mécénat. Or comme les collectionneurs ne possédaient pas d'art vidéo et ne considéraient pas cette forme d'art comme importante, j'ai rencontré beaucoup de réticences, sauf de la part de Suzanne Landau, la directrice du département, qui était parvenue à acquérir 5 à 10 œuvres importantes.

Finalement, à force d'insistance, le musée d'Israël a été le premier à acquérir la version d'*Ann Lee* de Pierre Huyghe, avant le Walker de Minneapolis ou le Musée d'art moderne de la Ville de Paris, mais je pourrais vous citer d'autres exemples de ce type concernant la vidéo.

Plus récemment, j'ai été sollicité par le Centre national des arts plastiques (CNAP) pour entrer dans la commission photo, médium dont je ne suis pas véritablement un spécialiste. En effet, mon étiquette de collectionneur d'art vidéo ne correspond pas tout à fait à la réalité, car je suis ouvert à de très nombreux autres médiums. J'ai par exemple une prédilection particulière pour le dessin contemporain. Ainsi, en parlant avec Pascale Cassagnau et Pascal Beausse, responsable de cette commission, je voulais m'assurer qu'il était possible de collectionner autre chose que de la photo, par exemple de la vidéo, voire des installations pouvant inclure de la photographie ou de la vidéo.

Par ailleurs, Ami a parlé des rapports entre collections privées et publiques ; il est vrai que cette réticence des institutions françaises a toujours existé. Toutefois, je ne souhaite pas m'étendre sur la perception, évoquée par Ami, que pourraient avoir les conservateurs ou les directeurs de musées sur les collectionneurs privés, car le sujet est bien connu. Je ne suis pas certain que ce soit encore d'actualité, même si un problème persiste, plus inhérent à la France. En effet, les conservateurs et les commissaires d'exposition sont peut-être un peu trop convaincus de leurs choix, aussi considèrent-ils que le collectionneur privé ne peut être meilleur qu'eux. Pourtant là encore, le problème tend à s'effacer. Par exemple à mon niveau, nous parvenons à dialoguer sans souci avec les deux Pascal(e) au CNAP. Nous n'avons d'ailleurs jamais abordé les sujets de collections privées ou publiques ; nous cherchons surtout à acquérir des œuvres qui nous paraissent importantes et pertinentes. Je pense donc que la situation s'est améliorée concernant ces sujets.

Ami Barak

Pour finir, de nombreuses collections privées atterrissent dans des collections publiques, par exemple sous la forme de donations.

Philippe Cohen

Avant de conclure, je voudrais rappeler que commencer une collection d'art vidéo il y a 15 ans de cela était très abordable. Si c'est moins le cas aujourd'hui, cela reste accessible. En outre, lorsque vous voyez les coûts de production de certains films et ceux d'une peinture, les artistes sont parfois obligés de vendre des œuvres d'art vidéo à des prix très modestes. Conjugués à l'absence d'un réel marché de l'art vidéo, peu de collectionneurs ont envie de dépenser de l'argent dans une collection d'art vidéo par pur amour de cette forme de collection non patrimoniale.

En conséquence, en dehors de très grands artistes reconnus dans le monde de l'art, les œuvres d'art vidéo restent beaucoup plus abordables que d'autres formes d'art.

Marie Robert

Merci Philippe Cohen et Ami Barak d'avoir raconté l'importance de la rencontre, dans la formation de votre regard et de votre goût, tout en soulignant les contraintes physiques et matérielles qui définissent et modulent en partie la façon dont vous pouvez constituer votre collection. Merci également d'avoir évoqué le rôle que vous jouez, en tant que collectionneur privé, dans la constitution des collections publiques.

Nous passons la parole à Benjamin Weil. Vous êtes conservateur en chef du *Laboral*, un centre d'art et de création industrielle basé à Gijon, au nord de l'Espagne. Vous avez antérieurement œuvré pour des institutions prestigieuses, parmi lesquelles *The Institute of contemporary arts* à Londres et le *San Francisco Museum of modern art (SFMOMA)*. Je crois que vous allez nous exposer ce que signifie pour vous collectionner des œuvres et des installations numériques.

Benjamin Weil

Au préalable, je souhaiterais réagir à ce que j'ai entendu, car il s'agit d'un débat très intéressant. En effet, quand il s'agit de produire des œuvres ambitieuses d'artistes, qui n'ont pas nécessairement les moyens de les produire, et que les institutions publiques disposent de moins en moins de moyens, vers qui pouvons-nous nous tourner ? Nous nous orientons alors forcément vers les collectionneurs privés et, à ce titre, de plus en plus de partenariats se développeront de cette manière à l'avenir. Je n'avais pas spécialement l'intention d'en parler, mais il se trouve que nous avons actuellement au *Laboral* une exposition d'une sélection d'œuvres de l'importante collection d'art contemporain commencée par Francesca Thyssen : la *Thyssen-Bornemisza art contemporary* basée à Vienne et dont le but est de produire des œuvres. En effet, plus que de simplement collectionner les œuvres, il s'agit avant tout de rencontrer des artistes, qui ont des ambitions, pour leur permettre de développer leurs œuvres en les produisant. Généralement, une vidéo s'accompagne d'une édition, aussi une des copies de l'œuvre est en principe donnée à la collection Thyssen. Toutefois, la collaboration peut prendre d'autres formes, comme dans le cas de l'œuvre monumentale de l'artiste Doug Aitken, un hall de miroirs, en partie produite par Francesca Thyssen et actuellement exposée au *Laboral*. Je crois donc que ce lien entre collections privées et publiques est de plus en plus essentiel.

Philippe Cohen

Il m'est arrivé à titre personnel à deux ou trois reprises d'être sollicité par les artistes ou par leurs galeristes, par manque de moyens, pour couvrir les coûts de production. En échange du risque pris par le collectionneur pour participer à la production, celui-ci se voyait offrir par l'artiste un des cinq exemplaires de l'œuvre. Cela nous permet alors d'acquérir l'œuvre à moindre coût et, surtout, de participer à l'histoire des artistes que nous aimons.

Benjamin Weil

Pour continuer sur cette idée de la collection à travers la commande, je travaille depuis un certain temps dans différentes activités relatives aux médias et aux nouveaux médias et je suis aujourd'hui conservateur en chef au *Laboral centro de arte y creación industrial*, basé à Gijón dans le nord de l'Espagne. Ce lieu a été ouvert il y a trois ans et demi avec pour mission de présenter les formes les plus récentes et les plus avant-gardistes d'art contemporain, essentiellement liées à l'avènement de la technologie actuelle. En effet, à partir du moment où les technologies se sont complètement insérées dans notre vie et que nous possédons tous un téléphone portable, un ordinateur, internet et que nous sommes tous connectés d'une manière ou d'une autre, il paraît normal que les artistes utilisent ces nouveaux outils du quotidien. Par conséquent, cette démarche est devenue beaucoup plus évidente, et dès lors des formes d'art émergent de l'utilisation de ces outils et de leur impact sur notre quotidien, qu'il nous appartient de soutenir. Tel est le rôle du *Laboral*, qui présente à la fois des expositions classiques et des œuvres inachevées ou des ateliers de production.

Ma première rencontre avec la commande concernait la fonderie numérique *ada'web*, que j'ai cofondée à New York en 1994. Cette première fonderie digitale invitait des artistes à produire des œuvres spécifiquement conçues pour internet. Au cours des quatre années suivantes, nous avons produit une quinzaine d'œuvres, toujours disponibles sur internet de nos jours par le biais du site du *Walker art center* de Minneapolis, qui a pris la charge de cette collection. J'ai ensuite travaillé à l'ICA de Londres, que je n'ai pas mentionnée, car cette institution ne collectionne pas et que nous n'avions pas assez de moyens pour produire des œuvres. Nous avons donc beaucoup travaillé au niveau de la sensibilisation.

En revanche au SFMOMA, où j'ai été le conservateur des médias, au sens général, entre 2000 et 2006, ma stratégie de production s'est réellement développée. En effet, disposant de relativement peu de moyens pour acquérir des œuvres, j'ai trouvé que la solution la plus intelligente consistait à se rapprocher des artistes pour leur proposer de produire des œuvres nouvelles, qui seraient présentées en premier lieu au SFMOMA, puis qui seraient éventuellement vendues, ou exposées dans d'autres institutions ou collections privées. Si l'essentiel du financement des musées aux États-Unis provient de sources privées, j'ai essentiellement eu recours à des donations pour produire ces œuvres, et ces donations provenaient en grande partie de collectionneurs privés. Vous avez évoqué Pamela et Richard Kramlich ; ils sont très

impliqués dans la vie du musée de San Francisco, puisqu'ils y habitent, mais aussi dans celle de la Tate et du MOMA.

J'ai ensuite brièvement dirigé *Artist Space* à New York, qui ne collectionne pas non plus, mais qui produit également des œuvres pour les exposer, avant qu'elles ne soient collectionnées par des privés ou par des institutions.

En 2005, j'ai participé à la conceptualisation et au lancement du programme *H BOX* avec la Fondation Hermès, un programme de commande d'œuvres vidéos à de jeunes artistes, encore en vigueur actuellement. Là aussi, la question de la collection s'est posée, car nous confrontons plusieurs types de modèles.

Enfin, le centre du *Laboral* s'engage dans la production, au niveau du financement, mais surtout au niveau de la production au sens que notre propos est d'aider les artistes à produire leurs œuvres. Progressivement, nous développerons une plateforme de production, qui nous permettra de produire des œuvres vidéos et d'autres plus complexes. Toutefois, comment alors définir notre action dès lors que nous ne sommes pas une institution qui collectionne ?

En ce qui me concerne, la commande représente le meilleur moyen de soutenir la création de travail émergent et la production de travaux très ambitieux. En tant que commissaire, je pense que le rapport que nous entretenons avec les artistes n'est pas le même suivant que nous commandons une œuvre ou que nous exposons une œuvre existante. En effet, la commande implique un travail très étroit de collaboration et d'élaboration, et un soutien véritable dans la création d'une nouvelle œuvre, qui installent un rapport différent. Toutefois, il est important que le commissaire n'intervienne pas dans la créativité de l'artiste et que la situation soit clairement délimitée.

Par la suite, le musée peut acquérir des œuvres, tout comme le collectionneur privé, à moindre prix, puisqu'il s'engage au début du processus et a ainsi accès à des œuvres plus ou moins à leur coût de production. De plus, le rapport étroit entretenu avec l'artiste permet aussi de réfléchir à des problématiques inévitables relatives à la conservation et à la définition d'une stratégie pour être en capacité de représenter l'œuvre dans le futur. Ceci est d'autant plus vrai dans le cas des collections d'art des formes instables, c'est-à-dire de formes qui évolueront indubitablement avec le temps. En conséquence, nous serons forcément confrontés à des problèmes technologiques inévitables au vu de la nature des œuvres que nous produisons.

Au niveau de mon expérience du processus de collaboration avec l'artiste, nous établissons d'abord un tracé du développement de l'œuvre avec l'artiste et nous évaluons les besoins relatifs à son installation. En outre, l'idée d'un suivi documentaire est explorée afin de documenter au fur et à mesure la façon dont la pensée et l'œuvre se développent. Le but est ici également de rester le plus fidèle possible à l'intention artistique de départ lors des représentations futures de l'œuvre.

J'en viens à cette étude que l'idée de la collection devient de plus en plus difficile à dissocier de l'archive. Étant donné la forme instable de l'œuvre, en général, quelle est la différence entre un groupe de documents relatifs à une œuvre, y compris des fragments de l'œuvre en question, et la collection ? Pour moi, la collection concerne un objet fini, a priori immuable, qu'il faudra peut-être traiter, mais dont le principe est d'être gardé dans l'état initial, afin de le faire durer dans le temps et de le transmettre aux générations futures. Aujourd'hui, que collectionnons-nous quand nous parlons de vidéos, de nouveaux médias ou, par exemple, du travail de Dan Flavin produit avec des éléments issus de la société de consommation nécessairement amenés à disparaître ? Une réponse serait que le musée achète une usine pour être en mesure de fabriquer des tubes néons *ad vitam æternam*, mais est-ce bien une réponse ? L'intention artistique est-elle réellement préservée par ce biais ?

En tant que producteurs et à l'origine de commandes, nous essayons de collectionner le processus créatif. Cela peut paraître curieux, mais puisque nous ne collectionnons plus un produit fini, que collectionnons-nous ? L'idée du transfert de technologie me paraît ici intéressante. Par exemple, le travail de l'artiste américain Howard Fried, des films super 8, figurait parmi les collections du SFMOMA où j'ai travaillé de 2000 à 2006. Or, les films super 8 sont d'une fragilité incroyable et il est impossible de les exposer dans un musée. Nous sommes donc allés voir l'artiste et lui avons proposé deux solutions. La première consistait à ne plus jamais montrer son travail, ce qui ne nous arrangeait pas du tout ; la seconde visait à transférer ses œuvres sur un support digital. Il a d'abord refusé la seconde solution et considéré que son œuvre était

morte, car il ne pouvait pas sacrifier son intention de fabriquer une œuvre pas nécessairement durable. Puis progressivement, nous avons réussi à le convaincre que ce serait dommage et il a accepté que nous transférions son œuvre en vidéo. Lorsque nous lui avons montré le résultat, il n'a pas complètement reconnu son travail ; il a identifié qu'il manquait le bruit du projecteur. En conséquence, nous avons enregistré le bruit du projecteur afin de l'inclure dans la vidéo. Au final, l'œuvre super 8 n'est plus présentée et reste conservée dans la collection du musée en vue d'un éventuel transfert futur sur un support post-digital qu'il reste à inventer. Néanmoins, l'œuvre est pour le moment présentée en digital, avec le bruit originel du projecteur super 8.

Vito Acconci représente un exemple comparable concernant une pièce sonore montrée au cours d'une exposition Whitney voilà quelques années. Comme il s'agissait d'une œuvre magnétique, celle-ci a été digitalisée et l'artiste a insisté pour que le magnétophone d'origine soit inclus dans l'exposition, afin de donner l'illusion que l'appareil était à l'origine du son diffusé.

Par ailleurs, une œuvre de Bruce Nauman, qui fait d'ailleurs partie de la collection Kramlich, s'est avérée impossible à exposer après avoir été transférée sur support digital, car la définition de l'œuvre était tellement pauvre que le résultat après numérisation s'en était trouvé totalement inexploitable. Je ne sais pas si l'œuvre a finalement été rendue à l'artiste ou si un échange s'est ensuite produit, mais le problème s'est posé de savoir comment une œuvre de basse définition pouvait être adaptée à la haute définition.

Enfin, James Coleman et Tacita Dean, qui travaillent respectivement avec des diapositives 35 millimètres et avec le film 16 millimètres, sont tous deux catégoriquement hostiles à l'idée de transférer leur travail en vidéo, et donc d'être en mesure de montrer leur travail dans le futur.

En conséquence, je pense qu'il est important de savoir comment nous réfléchissons à la documentation des œuvres et comment nous constituons une collection de documents permettant de remonter les œuvres dans le futur, en sachant que l'expérience s'en trouvera éventuellement légèrement altérée, comme dans le cas de l'œuvre d'Anthony McCall. Il travaillait sur des projections de film 16 millimètres dans les années 70. Or pour construire ses sculptures de lumière aujourd'hui, nous devons employer une machine à produire de la fumée. Quand je lui ai demandé récemment si ces machines avaient toujours été nécessaires, il m'a répondu négativement et m'a expliqué que quand il montrait ses œuvres dans les lofts new-yorkais, il y avait tellement de fumée de cigarette et de poussière que l'idée même de ces machines ne lui auraient pas traversé l'esprit! Ce faisant, il réinvente une condition nouvelle pour permettre à ces œuvres de continuer à fonctionner.

Il est donc important de penser que l'œuvre d'art évolue et de se demander ce que nous collectionnons. Au final, je considère aujourd'hui l'œuvre d'art plus comme une constellation de données que comme un produit fini. Une œuvre d'art correspond à l'ensemble des informations que nous pouvons collecter au fur et à mesure qu'elle est présentée et qu'un dialogue est établi avec les artistes, de façon à connaître l'ensemble des conditions de représentations de l'œuvre dans le futur. C'est pour cette raison qu'à mon sens se pose le problème de savoir si nous parlons de collection ou d'archive.

Dans une certaine mesure, une collection d'objets finis implique également une valeur marchande. Or dans de nombreux cas actuels, même si une valeur marchande est établie pour certaines œuvres « périssables », cette notion est extrêmement relative. J'ai le sentiment que nous verrons très prochainement se développer des outils légaux visant à permettre aux institutions de soutenir des artistes dans la production de leurs œuvres, sans pour autant nourrir le dessein d'en faire ensuite collection au titre de la possession. En effet, une telle relation doit être définie entre l'artiste et la personne qui produit l'œuvre et ne demande qu'un droit de diffusion non-exclusif et un droit d'archivage pour montrer ces œuvres dans un contexte différent.

L'exemple du travail de Pipilotti Rist, que nous avons produit au SFMOMA en 2004, comportait des objets transparents que l'artiste continue à collectionner depuis des années, suspendus dans l'espace pour servir de réflecteurs et créer une impression de troisième dimension dans l'espace. Toutefois, la question se pose de savoir dans quelle mesure ces objets issus de rebus sont remplaçables, et quels critères appliquer pour les remplacer.

Une autre question, à mon sens bien plus importante, concerne la partie de l'œuvre consistant en deux projections simultanées. Sachant que le principe de l'aléatoire est très important dans le travail de Pipilotti Rist, il n'y a aucune synchronisation entre les images que vous voyez, ou avec le son. En

conséquence, comment garderons-nous ces éléments séparés pour les rejouer de manière asynchrone dans le futur ?

Vous apercevez ensuite une œuvre de Christian Marclay intitulée *Video quartet*. Il s'agit d'une série de collages de films, et nécessite quatre lecteurs vidéo synchronisés. Dès lors se pose la question des représentations futures : aurons-nous un unique fichier à lecture automatique ? Cela aura-t-il un effet sur la présentation de cette œuvre ?

Nous avons produit l'œuvre suivante pour le site internet du SFMOMA. Elle vient d'être acquise par mon successeur. Toutefois, je ne sais pas ce qu'il a acquis et il a eu du mal à me répondre lorsque je lui ai posé la question. C'est très intéressant, car l'interface aujourd'hui valable ne le sera peut-être plus du tout demain. En outre, il nous est impossible de deviner ce qu'il se passera. Comment alors cette œuvre deviendra-t-elle obsolète ? Elle possède une esthétique absolue, qui est cependant tellement liée à un moment spécifique de la culture qu'elle risque de devenir incompréhensible pour les générations futures.

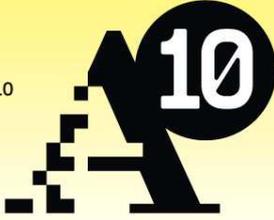
En ce qui concerne la *Plataforma 0*, elle est le cœur du système de production de *Laboral*. La question se pose ici d'ajouter à l'idée d'archives, non seulement les documents accumulés en produisant une nouvelle œuvre, mais aussi tous les logiciels utilisés pour la produire, et éventuellement comment ces logiciels sont stockés, à qui ils appartiennent et qui a la responsabilité de les transmettre aux générations futures. Il s'agit d'un aspect extrêmement important du travail de la collection, qu'il soit privé ou public.

L'œuvre suivante a été réalisée par Pablo Valbuena. Elle peut être *site specific* ou ne pas l'être. De même, l'idée du site d'exposition et de la possibilité de le changer sans dénaturer l'œuvre est cruciale ; elle doit donc être documentée de la même manière, puisqu'il s'agit d'une œuvre collectionnable.

J'ai déjà parlé de la *H Box*. Elle a été exposée à Paris, à Londres et est actuellement en Suisse, à la Fondation Beyeler. Il s'agit d'une visionneuse, qui projette une sélection des œuvres que la sélection Hermès produit chaque année dans des musées du monde entier. Séoul sera sa prochaine étape.

17 novembre 2010
Bibliothèque nationale de France
Petit Auditorium

18-19 novembre 2010
Institut national du patrimoine
Auditorium Colbert



ARCHIMAGES 2010

DE LA CRÉATION À L'EXPOSITION : LES IMPERMANENCES DE L'ŒUVRE AUDIOVISUELLE



Institut national
du patrimoine



Collectif 24/25



Collège organisé avec le soutien
de la Direction générale des patrimoines,
Ministère de la culture et de la communication

PROGRAMMER, PRODUIRE

Modérateur :

Alain Carou,

Responsable du service Images au département de l'Audiovisuel, Bibliothèque nationale de France.

Politiques de programmation

Participants :

Emilio Alvarez,

Directeur de Angels Barcelona Gallery.

Bernard Blistène,

Directeur du département du développement culturel, Centre Pompidou.

Antoine Thirion,

Fondateur de la Revue Independencia.

Alain Carou

Lors de ce dernier après-midi d'Archimages, il sera question des politiques de programmation. Nicole Brenez est malheureusement souffrante. Nous remercions nos trois autres invités, aux profils multiples, d'être présents : Bernard Blistène, Antoine Thirion et Emilio Alvarez.

Bernard Blistène est directeur du département du développement culturel du Centre Pompidou, directeur artistique du Nouveau festival du Centre Pompidou, dont la première édition s'est tenue du 21 octobre au 23 novembre 2009 et dont il prépare une nouvelle édition. Il a également une carrière très riche de commissaire, d'auteur d'articles et d'ouvrages, et d'organisateur d'événements.

Antoine Thirion est à la fois critique, ancien des *Cahiers du cinéma* et fondateur de la revue en ligne www.independencia.fr, commissaire d'exposition avec notamment la rétrospective James Benning au Jeu de Paume l'an dernier, et illustrateur.

Quant à Emilio Alvarez, il est organisateur de festivals. Il dirige par exemple le festival *The Loop* à Barcelone, créé en 2003, qui fait d'ores et déjà référence dans le paysage des festivals consacrés à l'art vidéo en Europe. Il est également galeriste à Barcelone.

Nos invités ont donc des activités multiples, qui ne se résument pas à la programmation culturelle. Je pense que la question de savoir comment la programmation culturelle prend place dans l'ensemble de leurs activités, voire de leur vie, sera au cœur de leurs interventions.

Emilio Alvarez

Je ne suis pas théoricien, ni philosophe, ni artiste, je suis un citoyen de mon pays l'Espagne et plus particulièrement de ma ville, Barcelone, et je travaille à partir de contexte. Ce qui fait de moi un acteur du milieu de l'art sont les activités que je développe. Je suis galeriste et aussi codirecteur d'un festival d'art vidéo qui s'appelle LOOP, et qui a lancé la première foire exclusivement dédiée à la vidéo en 2003. C'est depuis ce double point de vue que j'aimerais appréhender ce que représente une programmation artistique, notamment lorsqu'elle intègre des œuvres audiovisuelles.

C'est mon activité de galeriste qui m'a emmené à travailler avec des œuvres disons audiovisuelles et ce qui m'a permis d'observer la possibilité de créer, dans ma ville, un espace de rencontré autour de la vidéo en impliquant de manière active les différents intéressés, car comme on le voit ici, c'est un support très particulier et qui fait l'objet de nombreux débats.

Pour moi la vidéo et les films sont une forme d'art totalement homologuée et acceptée. Dans ma pratique de galeriste je suis en contact avec des collectionneurs sensibles à ce format et qui perçoivent la vidéo comme une forme de création artistique totalement stable. Pourtant il est clair que le grand marché n'a pas totalement intégré le monde de l'image en mouvement. On le voit par exemple dans les foires traditionnelles, comme la FIAC, qui ne sont pas le meilleur endroit pour montrer ou voir ces travaux. Il y a

des questions pratiques, de circulation dans l'espace de la foire, de conditions de présentation et de vision, difficiles dans une foire, mais surtout c'est une question d'attitude. On ne contemple pas une vidéo comme on contemple une peinture. Mais revenons au sujet.

Programmer et produire son deux des aspects fondamentaux entre les pratiques artistiques. Parler de programmer et produire, c'est parler d'un travail d'agence culturelle, une forme d'activisme.

Je me présente donc comme un agent actif dans un système culturel. Le contexte dans lequel je travaille avec ma galerie et avec LOOP c'est principalement le quartier appelé RAVAL, dans le cœur de la ville, un des quartiers les plus denses de l'Europe, avec 50% de ses habitants qui sont de nationalité étrangère, selon les données officielles. Depuis une quinzaine d'années le quartier a été transformé par des grands équipements culturels, comme le MACBA, le CCCB, des universités et prochainement aussi la Filmothèque Nationale. En évolution constante, c'est un espace stratégique, plural et diverse, très sensible aux changements sociaux. Son évolution suppose un référent de l'évolution de notre société.

Comme dans toute autre industrie, la dynamique de programmer et produire consiste en la création d'un contexte, suivi d'une exécution du travail à travers diverses stratégies, comme par exemple l'articulation d'un espace de confluence de publics, ou d'un espace de diffusion. Ces tâches peuvent être réalisées à partir d'une structure d'un ordre concentrique, comme une galerie, ou d'un ordre plus excentrique ou centrifuge, comme c'est le cas du festival LOOP.

Le système sur lequel se développe ce travail d'agence est un système nodal qui met en relation, non seulement les éléments du monde de l'art mais aussi de tout le système social.

L'art n'est pas seul, isolé, produire où faire une intervention dans le système de l'art, c'est intervenir dans le système social, dans la construction de l'image du monde. On peut provoquer de petits changements dans l'imaginaire.

Ce système peut s'observer selon ses différentes parties mais ce n'est pas un système d'éléments fragmentaires, c'est un système de nœuds dans un réseau. Le réseau du corps social entendu comme une structure inclusive pour toutes les personnes.

Pendant le festival LOOP, nous faisons des activités dans une centaine d'espaces dans le centre de la ville, et l'on peut percevoir une certaine conscience de qu'il se passe un événement culturel, et je crois que cela provoque une certaine empathie des citoyens envers notre secteur.

Le paysage de Barcelone a déjà changé un peu avec LOOP. Des programmations stables se sont développées dans des cinémas et des espaces - disons alternatifs - à partir de nos collaborations. À titre d'exemple curieux, il y a un hôtel, appelé Amister, qui appartient à une collectionneuse de peinture et qui, à travers notre collaboration a subi aussi une transformation. Non seulement cette dame a commencé à faire une collection d'art vidéo, mais elle a même développé un canal intérieur avec sa collection, pour que les clients de l'hôtel puissent voir les vidéos dans les chambres.

L'intention du festival LOOP c'est d'éviter une vision unique référentielle, et pratiquer un système ouvert, un système des relations possibles (et pas celle des situations et signification institutionnelles des éléments). On passerait d'un cadre référentiel avec ses modèles (ses référents, ses impositions) pour aller en direction d'un cadre préférentiel (électif et démocratisateur) où toutes les actions sont complémentaires et les acteurs interagissent.

Le système fonctionne comme un archipel qui ne possède pas de centre, c'est un biotope où les différentes îles représentent un potentiel nécessaire et ouvert, et entre lesquelles les différents agents sociaux naviguent en les mettant en relation.

Programmer et produire dans l'espace culturel constituent une pratique démocratisatrice.

Programmer des idées, pour les exécuter constitue une action d'impliquer d'autres agents, que ce soient artistes, audiences, industriels, institutions, etc.

Le déplacement qui se donne à partir d'un cadre de pensée, d'une élaboration d'un discours jusqu'à son exécution, sa production symbolique (comme objet) dans un contexte public, constitue une forme d'action politique, une dynamique de transformation sociale. On met des idées en jeu qui s'exécutent dans un espace social, ce sont des dynamiques qui se dirigent à la génération d'un bien commun.

La gestion de la programmation et production du point de vue de la galerie où du festival sont complémentaires.

La galerie se gère comme un élément de concentration, à partir d'un compromis, un choix à la recherche d'une identité, qui est construite sur la vision du monde des artistes et les lectures des compagnons de voyage qui configurent notre audience. C'est un archipel dans l'archipel.

Le festival LOOP se gère de manière excentrique, avec des critères expansifs et éclectiques. Il se construit, non pas sur la base d'un discours défini, mais sur des dynamiques d'interrelation des discours, qui peuvent être, des fois, même antagoniques. C'est une carte de navigation, une sorte de GPS, qui articule les courants qui conduisent aux différentes îles.

Le format vidéo, et particulièrement le numérique, s'adapte particulièrement bien à cette vision de la programmation démocratisante, intégrée au tissu social. Dans le cas du festival, il rend possible une programmation à grande échelle, nous montrons chaque année autour de 800 pièces. Dans le cas de la galerie il nous permet de faire une extension de la programmation avec des cycles de vidéo/film qui complètent les expositions. Dans mon contexte local, la galerie se voit comme un espace exclusif, pour des initiés. La programmation de vidéo et films nous a permis de connecter avec un public plus large.

Si pour ne pas mourir, la programmation et production doit être chaque fois plus expansive et occuper plus d'espace, espace de pensée et de société, c'est à dire de vie, les impermanences des œuvres audiovisuelles facilitent notablement cette tâche.

Alain Carou

Merci d'avoir insisté sur le contexte, qui figure au centre de votre démarche : la variation des contextes de présentation des œuvres au service d'une plus large visibilité de la vidéo pour le public. Cette question des contextes semble être, d'après ce que j'ai entendu, au cœur des perspectives futures d'Archimages.

Bernard Blistène va maintenant aborder le Nouveau festival du Centre Pompidou.

Bernard Blistène

Je ne vous parlerai que de l'expérience récente de ce Nouveau festival du Centre Pompidou. L'idée est simple : comme vous le savez, le président du Centre Pompidou avait décidé, voilà trois ans, de retrouver cette dimension propre au Centre lors de son ouverture en 1977, qui consistait à développer des projets selon un mode différent de celui de l'exposition. Il faut se souvenir du contexte de l'époque, qui nous intéresse de nouveau aujourd'hui. En effet, à la fin des années 70, le Centre Pompidou est apparu comme un musée et nous nous souvenons des déboires qui ont conduit à l'installation et au transfert des collections du Musée national d'art moderne vers ce musée. Toutefois, il était également perçu comme un hypercentre culturel. Le Centre Pompidou avait été élaboré selon un principe, qui héritait des centres culturels et des maisons de la culture. D'un point de vue historique, il est amusant de se souvenir que peu d'années séparent la première maison de la culture, d'André Malraux au Havre en 1961, de l'invention du projet du Centre Pompidou né dans l'esprit de M. Pompidou en 1967. L'idée était évidemment d'installer un musée, mais pas uniquement. Là, la rupture qu'a produite le Centre Pompidou a été absolument déterminante avec la découverte de pans entiers de la création moderne et contemporaine, mais surtout avec une expérience et une pratique de l'institution toute différente. J'ai d'ailleurs le souvenir d'un espace bien plus flexible qu'il ne l'est devenu par la suite, où beaucoup de possibilités envisageables ont été gommées et formatées différemment. J'ai par exemple le souvenir d'un Michel Journiac et d'une Gina Pane enseignant l'art de la performance au sous-sol, d'un Jean-François Vergès utilisant le mur du fond du parking pour inviter des artistes comme Claude Ruteau et Daniel Buren ou Jean-Claude Lefèvre, d'un artiste comme Fred Forest

installant son *Mètre carré artistique* dans le hall du Centre Pompidou, ou encore d'un forum du Centre Pompidou beaucoup plus ouvert avant les travaux de l'an 2000 et en prise directe avec le lieu d'expérimentation quotidienne étonnant qu'était la piazza. Il est donc extrêmement intéressant de se souvenir que l'art se faisait sous les yeux du visiteur qui entrait dans ce bâtiment sans trop savoir ce qu'il s'y passait.

Au fil du temps, tout ceci a été gommé pour des raisons économiques et politiques. En effet, il fallait trouver davantage de surface que le Centre ne pouvait offrir et l'institution devait générer du chiffre d'affaires. C'est pour cette raison qu'une mezzanine avec une cafétéria a été installée, où le café était hors de prix. C'est cette réalité, qui a transformé à un moment donné l'espace du Centre Pompidou, qui a réduit le forum à ce qu'il est aujourd'hui et qui a redistribué les espaces avec des velléités différentes de celles qui conduisaient le spectateur à s'inventer son parcours à l'intérieur de l'espace. Je rappelle que la chenille a été rendue récemment payante à la réouverture du centre à l'an 2000, a priori pour des raisons de sécurité et sans que personne ne proteste. Cette décision, qui a permis au Centre Pompidou de dégager des recettes, a profondément modifié la circulation du public à l'intérieur du bâtiment, puisque celle-ci avait été inventée pour trouver une absolue flexibilité. Nous pourrions d'ailleurs dire que, entre l'ouverture de 1977 et les grands travaux de l'an 2000, s'est déroulée une phase tragique durant laquelle les conservateurs ont fait réinstaller des murs postmodernes dans une structure dont le modèle initial était l'absolue flexibilité.

Néanmoins, au fil du temps, les artistes ont réclamé des espaces moins formatés. Ils ont cherché à intervenir dans des dents creuses, dans des espaces flexibles et ont cherché à faire des propositions visant à retrouver une certaine forme de flexibilité. Me viennent ici à l'esprit aussi bien l'image du *Conical intersect* de Gordon Matta-Clarck, manière de réfléchir à la relation du Centre Pompidou à la ville au moment de sa création en 1977, que le *Musée qui n'existait pas* de Daniel Buren. Il est tout à fait stupéfiant de se dire que l'institution, dans certains cas de figure, est soit bonne fille, soit complètement aveugle et impuissante à comprendre ce qui la menace. En effet, lorsqu'un artiste de l'ampleur de Daniel Buren propose à Jean-Jacques Aillagon, un président du Centre Pompidou qui fut ministre, d'appeler l'exposition le *Musée qui n'existe pas*, tout le monde approuve, alors qu'un intitulé pareil relève tout de même d'une analyse très critique de la position même du musée à l'intérieur d'un dispositif comme le Centre Pompidou. Effectivement, cette exposition de Buren niait quantité d'évolutions du Centre Pompidou, envahissait différents lieux, dont le niveau 6, et retrouvait les principes d'horizontalité et de verticalité du Centre Pompidou à travers, entre autres, l'utilisation du sous-sol. Il est donc évident que l'organisation de l'exposition Buren au sein du Centre Pompidou était, pour un artiste, une manière de reprendre possession du lieu.

Lorsque nous avons créé la première édition du Nouveau festival du Centre Pompidou, nous avons réfléchi, le président du Centre Alain Seban et moi-même, à plusieurs problématiques. En premier lieu, nous nous sommes souciés du titre. Si j'étais plus favorable au terme de « carnaval » qu'à celui de « festival », je me suis laissé convaincre car le festival incarne le rapport au public et que le carnaval comporte historiquement l'idée d'une société qui se retourne contre elle-même. Je trouvais ensuite la mention de « nouveau » festival présomptueuse. Alain Seban me dit alors qu'il fallait appeler la manifestation « un nouveau festival » et non « le nouveau festival ». Quand je lui demandais pour quelle raison, il me répondit qu'ainsi je serais condamné à faire en sorte que chaque édition du festival soit nouvelle. Il a eu raison. Au final, la première édition du festival a eu lieu voilà un an et demi, la deuxième est en cours de préparation pour février 2011 et la troisième devrait avoir lieu au cours des mois de février et de mars 2012, même si je ne dispose pas encore des fonds nécessaires pour la deuxième édition.

Nous avons donc créé un nouveau festival avec une idée très simple : prendre acte que nombre d'artistes d'aujourd'hui travaillent à la fois sur de nouveaux formats, qui supposent un rapport à l'espace et à la temporalité, ainsi que des modes de productions différents. Ce faisant, ces artistes travaillent sur quantité d'utopies de la fin des années 70, comme si nous nous trouvions actuellement dans une période où interroger l'institution, son fonctionnement, ses moyens de production, la réalité ou les espaces définis était devenu essentiel. En outre, nous avons créé ce festival au nom d'un des éléments mythiques fondateur du Centre Pompidou : la pluridisciplinarité, qui est un concept aussi flou que l'esthétique relationnelle. Comme cela ne signifie pas grand-chose, j'emploierais plutôt le terme d'interdisciplinarité ou d'heuristique, en ce sens où des formes différentes se cherchent entre elles et s'entrelacent.

Forts de la réalité du bâtiment, de ce qu'il était devenu et de ce vers quoi nous cherchions à le faire tendre, forts de la création d'aujourd'hui, qui entretient une toute autre relation au spectateur, c'est la place du sujet qui a été l'une des préoccupations premières de ce festival. Je pose cette question de la place du sujet, car j'ai organisé une exposition à Barcelone, avec Manolo Borja, intitulée *Un teatro sin teatro* dans laquelle j'ai travaillé cette relation historique de la place du sujet par rapport à l'œuvre, dans la modernité et dans notre contemporanéité.

Finalement, qu'a donné ce festival ? Il en est sorti une temporalité différente, avec une exposition conçue comme un emploi du temps, comme un programme, non narrative, sans commencement ou fin définis. Cela a aussi donné lieu à un projet qui prenait possession de lieux incongrus, à l'instar de la magnifique pièce de Christian Rizzo, *Comme crâne comme culte*, interprétée sur le *Sol* de Vincent Lamouroux. Ce festival a donc abouti à la collusion d'artistes en provenance d'horizons différents, mais également à l'invention de rendez-vous auxquels nous avons donné une thématique générale. Un autre exemple est l'installation dans un des espaces de l'exposition d'un kiosque électronique, qui permettait tous les jours à un ensemble d'une trentaine de musiciens de venir se produire. Ainsi, extrêmement inquiet au départ de voir comment le public allait gérer son emploi du temps, j'ai constaté l'extraordinaire facilité des visiteurs, dans leurs pratiques culturelles, à trouver leur segment de temps et à venir à un rendez-vous qu'ils favorisaient. Finalement, nous avons donc réinventé une sorte de grande agora où chacun venait vivre une expérience.

Par ailleurs, nous avons invité Pierre Senges, le merveilleux écrivain, qui nous a dit que la construction même de son travail se faisait à partir de la mémoire cinématographique. Le cinéma est donc un objet d'étude pour nombre d'écrivains contemporains. En effet, Pierre Senges nous a montré le fameux film du premier suicide filmé en direct d'un homme qui sautait de la Tour Eiffel et nous a parlé de son travail d'écrivain à partir de ce modèle. Je citerai encore l'exemple de Pierre Leguillon, qui avait installé son *Teatrino Palermo* dans différents lieux du Centre Pompidou, y compris sur la scène vide d'un des théâtres du Centre, pour proposer à différentes personnes d'utiliser cet espace.

Enfin, le festival a donné une attention à l'idée qui gravite autour de la conférence-performance. Cette notion équivaut en quelque sorte à une façon de s'en prendre à l'autorité du discours. Effectivement, de nombreux artistes, des années 70 à nos jours, travaillent à faire voler en éclat cette autorité du discours et nous avons donc construit des programmes autour de cette idée. Là, la problématique de la sécurité a été un aspect compliqué à gérer, puisque cette idée passait par un rapport singulier à l'espace, avec des spectateurs qui s'asseyaient comme ils le pouvaient, formant alors des *sittings* improvisés.

La question du théâtre s'en est du coup trouvée reposée. Comme je m'intéresse beaucoup aux formes d'antithéâtre, qui ont d'après moi beaucoup nourri la modernité, je voulais explorer la piste du cabaret, dont le rôle a été crucial dans l'imaginaire de Picabia par exemple, et de la modernité. Nous avons alors invité Sophie Perez et Xavier Boussiron à concevoir au jour le jour une sorte de cabaret où nous avons mis en scène du french cancan, et même des bourrées auvergnates. J'avoue que l'idée d'une bourrée auvergnate, devant un faux masque vénitien, dans une salle où nous exposons généralement le prix Marcel Duchamp, me séduit énormément. Non seulement cela casse les conventions et bouscule les traditionnelles notions de *low culture* et de *high culture*, mais cela possède de plus une capacité réflexive indéniable.

Par la même occasion, nous avons pu réfléchir une nouvelle fois à la question de l'œuvre en direct, dont nous savons que le mythe a joué un rôle important. Par exemple, nous avons demandé à un dessinateur de *Charlie hebdo* de dessiner chaque jour sur un mur les événements de la veille. Certaines pièces étaient donc présentes pour rythmer l'espace, et cette exposition véhiculait l'idée d'une flexibilité.

La métaphore du théâtre a été donnée par le principe scénographique inventé par Heimo Zobernig, un merveilleux artiste qui a toujours travaillé sur l'histoire des lieux. Lorsque je suis allé le voir, il m'a demandé quelles avaient été les grandes utopies du Centre Pompidou. J'ai évoqué la flexibilité de l'espace et la notion de micro-espaces dans l'espace. Il a alors conçu un petit espace à l'intérieur duquel il était possible de vivre une expérience de la couleur et de la lumière. Il a également construit ce qu'il a appelé une réserve de peinture, car il a été très fasciné par les réserves accessibles, qui existaient il fut un temps au Centre Pompidou. Il s'agissait de réserves accessibles au public afin que celui-ci puisse s'inventer sa propre histoire. Puis l'expérience a été arrêtée, car elle était une manière d'aller contre la narration, contre le discours obligé, que nous voulions construire. Du coup, en réinstallant des réserves accessibles dans l'espace de ce festival, nous proposons une alternative à un parcours univoque.

Solliciter de jeunes artistes, qui eux-mêmes nous sollicitaient pour produire des œuvres, a été un autre élément important de ce festival. Paradoxalement, j'ai produit une performance comme celle d'Aurélien Froment avec le Stuk, un petit lieu alternatif belge, car nous ne pouvions pas la réaliser avec une institution importante. Or je cherche à produire des œuvres en collaboration avec de petites structures, car je pense que nous ne pouvons pas mener à bien ces projets au sein de grandes structures comme le Centre Pompidou. L'idée du festival était donc aussi de faire en sorte d'inventer un espace dans l'espace, une structure dans la structure, et que nous essayions de proposer une alternative au mode de fonctionnement du Centre.

Je termine par une question sur laquelle nous reviendrons peut-être : pourquoi faisons-nous cela ? Est-ce de la pure démagogie ? Est-ce une volonté de marcher sur les plates-bandes d'autres institutions, qui disent vouloir le faire, mais ne le font pas nécessairement ? Est-ce qu'il s'agit de retrouver les fondamentaux du Centre Pompidou à l'heure où la création le réclame ? Est-ce tout cela à la fois ? Je suis convaincu du fait suivant : une institution appartient aux artistes, et il n'y a pas d'institution, si puissante soit-elle, qui puisse résister à l'autorité des artistes. En effet, quelque chose se joue du rapport entre pouvoir et autorité : le pouvoir en soi se veut stable, quand l'autorité se conquiert. Je pense que la relation entre un artiste et une institution peut se construire dans cette dialectique-là, sans quoi l'institution devient un temple où, comme le dit le poète, nous venons adorer l'éternel. Or le Centre Pompidou n'a pas été conçu pour cette raison et l'intelligence, qui prévalait à l'idée de ce projet formulée par Alain Seban, résidait sur ce point.

Alain Carou

Merci infiniment pour cette réflexion, dont je retiens que la programmation culturelle peut être par excellence le lieu, au sein d'une institution, du militantisme du retour à un lieu ouvert, contre les dynamiques de cloisonnement.

Antoine Thirion

J'ai été invité pour parler du site www.independencia.fr, que j'ai créé au mois de mai 2009 avec Eugenio Renzi. Je m'exprime donc à partir d'une position légèrement différente : d'abord celle du cinéma, puis celle de la presse. En mai 2009, les *Cahiers du cinéma*, où je travaillais depuis près de 10 ans, étaient sur le point d'être vendus par *Le Monde* à l'éditeur d'art anglais *Phaidon*. Eugenio et moi savions que nous devions agir aussi bien pour notre propre situation que pour celle de la critique que nous défendons. Or, si l'honnêteté vous importe, il est très difficile de faire correctement de la critique dans les grands quotidiens ou les principaux titres de la presse cinéma. C'est la raison pour laquelle, plutôt que de postuler dans d'autres journaux, nous avons créé une page sur internet, que nous avons testée pendant le festival de Cannes, en tentant de donner un point de vue indépendant sur les films projetés, dans une forme elle-même indépendante de celle du blog traditionnellement mis à disposition des internautes pour s'exprimer. Cela a très bien fonctionné ; le mois suivant, nous avons rencontré Robert Cantarella du 104, qui, ayant suivi l'aventure cannoise, nous a offert une résidence d'un an pour développer ce site.

Quelques mois plus tard, en octobre, je devais m'occuper d'une rétrospective intégrale du cinéaste américain James Benning au Jeu de Paume, en partenariat avec le festival d'Automne et la revue *Vertigo*. J'avais écrit un ou deux articles sur lui dans les *Cahiers du cinéma*, et avais constaté qu'il était quasiment inconnu en France, malgré une trentaine de films réalisés et une réputation internationale de très grand cinéaste et artiste. J'ai associé *Independencia* à cette rétrospective, puisque j'avais un pied dans chacun de ces supports. Il s'est alors agi de traiter Benning selon la vitesse que nous offrait ces différents médias.

Nous avons donc commencé par un dossier traditionnel dans *Vertigo*. Puis, alors que le travail de communication institutionnel était achevé, nous avons pu grâce à cette synergie entre le 104, le Jeu de Paume et les autres, organiser pour le plaisir des événements spéciaux spontanés pendant que James était à Paris, par exemple une conférence de plus de deux heures au 104. Néanmoins, il est étonnant qu'aucun article sur Benning ne soit paru dans la presse durant cette rétrospective longue de plus de trois mois. À ma connaissance, seul un article a vu le jour, deux mois après la fin de la rétro, dans les *Cahiers du cinéma*. Mais, curieusement pour un cinéaste inconnu en France, la rétrospective a très bien fonctionné au niveau du public, avec un taux de fréquentation supérieur à 80 % et des salles parfois pleines. Le modèle de

distribution mis en place, sans grand média, avait donc fait la preuve de son efficacité. Nous avons alors décidé de poursuivre dans cette voie et, Benning tournant seul depuis 30 ans et produisant en conséquence ses films avec de petits budgets, l'idée est née de produire ou diffuser certains films nous-mêmes.

Le site www.independencia.fr s'est développé sur quatre chapitres ou rythmes différents : actualité, événements, séries et interventions. L'actualité traite des sorties en salle, avec une notation du film, afin que les lecteurs comprennent si nous avons aimé le film ou non, ce que ne dit pas forcément la longueur des textes. La partie événements accompagne de manière plus ponctuelle et parfois très soutenue les festivals, soirées spéciales, etc, auxquels nous nous rendons. La partie Séries accorde à un auteur ou à un groupe d'auteurs un espace pour poursuivre sur le long terme une réflexion sur un thème ou sujet. La partie Interventions, enfin, est là pour accueillir tribunes, billets d'humeur, textes militants, etc. L'idée est de profiter des atouts d'internet, non pas en termes d'eldorado technologique, mais de facilité d'intervention et de variation des vitesses qu'il permet, pour travailler aussi bien pour une sortie en salle classique le mercredi, que pour accompagner des travaux au long cours.

Eugenio et moi avons commencé à deux, sans étude ou compétence particulière autre que celle de l'écriture. Nous avons donc logiquement invité d'autres personnes à travailler avec nous. C'est à ce moment que s'est posée la question entre la critique et la création, entre le journalisme et la production. Comme nous connaissions bien Pierre Alferi, un ami de longue date rencontré par le biais du site internet des *Cahiers du cinéma*, et que nous voulions parler des séries télé que tout le monde regarde sans nécessairement en parler, nous lui avons demandé d'écrire sur ce sujet en émettant un jugement et en créant des dessins.

À ce sujet, le dessin tient une place importante dans le site depuis ses débuts. Premièrement car je souhaitais me remettre à le pratiquer, et deuxièmement, car il nous permettait de nous démarquer à peu de frais des autres revues. En effet, journalistes et critiques puisent tous dans les mêmes dossiers de presse et la même iconographie fournie par le distributeur, si bien que les articles et les maquettes finissent par se ressembler. Nous nous sommes donc réappropriés les images et avons bâti l'identité visuelle du site sur le dessin - une certaine idée du dessin qui réintroduit le travail et les accidents de la main dans le flux de la reproduction mécanisée.

De fait, par l'élargissement de nos compétences respectives, un site de critique de cinéma est devenu un site au contenu plus large, capable d'accueillir aussi bien des vidéos que des dessins, des oeuvres produites spécifiquement, de la création. Nous enregistrons aujourd'hui 400 à 500 visiteurs uniques par jour, ce qui, à un rythme mensuel, n'est pas très éloigné du lectorat des *Cahiers du cinéma*. En outre, nous avons atteint ce niveau de fréquentation relativement facilement, en quelques semaines à peine de mise en ligne, avec des visiteurs en provenance de tous pays. En conséquence, un site internet permet de toucher bien plus de lecteurs, même lorsqu'il s'agit d'une revue aux partis pris radicaux. La hiérarchie imposée au sein des *Cahiers* a également fait qu'il était difficile de rencontrer des partenaires de travail ; sur *Independencia*, les opportunités se multiplient bien plus rapidement pour moi comme pour les autres rédacteurs.

Par ailleurs, cette attention internationale vouée au site nous conduit à être régulièrement invités dans des festivals, en dépit de notre jeune âge. De fait, utiliser internet nous a donc offert de nombreuses opportunités.

L'expérience des *Cahiers* nous a évidemment marqué. *Independencia* est aussi une manière de nous émanciper de cette revue où de nombreuses possibilités étaient devenues inimaginables, d'une part en raison de la ligne éditoriale et de la hiérarchie imposées par *Le Monde*, et d'autre part à cause d'une certaine idée selon laquelle les *Cahiers du cinéma* seraient la maison d'accueil des cinéastes et devraient donc les protéger de leur mieux, plutôt que de les exposer par la critique. Nous avons également appliqué ce principe à la critique des institutions et au type d'auteurs favorisés par celles-ci. D'un point de vue personnel, j'ai rencontré un critique historique des *Cahiers*, Jean Douchet, à l'âge de 17 ans, qui m'a évidemment fasciné. J'étais, comme beaucoup, curieux de l'alliance de pratique et de théorie qu'avaient réussie les *Cahiers du cinéma* dans les années 1950. Toutefois, lorsque je suis arrivé à Paris, mon expérience a été différente : j'ai vu une cinémathèque qui programmait des rétrospectives de Danielle Darrieux, et Beaubourg qui avait pris le relais de cette noble institution en programmant des cinéastes mal vus comme Werner Herzog. C'est donc naturellement là qu'allait le cinéophile que j'étais.

Notre site est né de certaines intuitions que la situation n'évoluait pas dans le meilleur sens pour la critique de cinéma, mais que les chances qui lui étaient en même temps offertes étaient déconsidérées au nom

d'anciens idéaux. Comme le site a bien fonctionné, nous avons cherché à étendre nos activités au cours de la deuxième année. J'ai pour ma part été plutôt réticent à lancer des éditions, car je me disais qu'il fallait travailler sur le site et sur l'idée de production digitale. Avec Raya Martin, nous avons par exemple l'idée de créer un site dynamique sur lequel des internautes du monde entier, cinéastes ou autres, pourraient fabriquer et mettre en ligne des archives de leur pays. Cela correspondrait à un système à la fois global et local où chaque nation pourrait contrôler l'image donnée de son pays. Je me suis aussi imaginé, par exemple, ce que pourrait faire le Mnemosyne d'Aby Warburg sur internet.

Le site voudrait offrir sur un mode coopératif les compétences techniques pour que certains auteurs puissent développer un travail sur la durée. En effet, il nous a semblé que la production digitale comprenait des ressources inemployées et des possibilités, à la fois critiques et créatrices, importantes. Ceci dit, nous avons tout de même commencé un travail d'édition classique, mais toujours avec l'idée de faire au plus simple. Avec la productrice Valentina Novati qui nous a rejoints, nous sommes en train de développer des projets de production et de distribution. Nous allons distribuer en 2011 le long-métrage de Sylvain Georges *Qu'ils reposent en révolte (des figures de guerre)*, un cinéaste qui a renouvelé la veine du cinéma expérimental et militant en France. Nous produisons également le premier long-métrage d'Antoine d'Agata, photographe Magnum, qui mène depuis longtemps un projet photographique ayant naturellement dévié vers le cinéma. L'idée est donc de fournir des moyens aux artistes afin qu'ils créent des œuvres, tout en insistant à chaque fois sur la spécificité de chaque support.

Pour finir, le site s'appelle « Independencia » du nom du dernier film de Raya Martin, un cinéaste philippin âgé de 25 ans, qui a déjà réalisé 10 longs métrages. Ce film prend place dans une trilogie qui raconte l'émancipation du peuple philippin au moment des colonisations du xx^e siècle. Raya Martin a réalisé le volet sur l'occupation américaine entre 1910 et 1940 en imitant les films de cette époque comme *Fièvre sur Anatahan* de Sternberg. En outre, *Independencia* raconte à la fois une histoire nationale et l'histoire personnelle d'un enfant qui s'émancipe. Comme le site a été pour nous tous une occasion d'avancer sur le plan personnel, tout en ne cessant de tenir un discours sur ce que peut être la place d'une revue comme la nôtre dans le système actuel, la reprise du titre de ce film pour notre site semblait adéquate. En effet, j'ai pour ma part commencé à réaliser des films avec Raya Martin, et j'ai réalisé un deuxième film au jardin des Tuileries avec l'artiste Richard Nonas qui y effectuait une installation dans le cadre de la FIAC.

Il ne s'agit ici que d'illustrer la manière dont il est possible d'accomplir un travail indépendant avec ce que l'on trouve à portée de main. Le cinéma français doit avancer vers l'idée, non totalitaire bien sûr, de films non produits, pour proposer d'autres objets et contourner une situation qui tue le cinéma français : le fait que les cinéastes de tous bords ont tendance à attendre les aides pour commencer à travailler.

Enfin, le film devient une conséquence logique pour nous, à partir du moment où nous filmions, pour le site, des interviews ou des comptes rendus d'événements. Tenant nous-mêmes une caméra, nous nous mettons à faire des films et parvenons, à cet endroit, à lier singulièrement la pratique et la critique, comme ont pu le faire les *Cahiers du cinéma* à un moment donné.

Bernard Blistène

Effectivement, nous avons programmé une rétrospective Werner Herzog. Effectivement, nous avons programmé une rétrospective Luc Moullet. Effectivement, nous allons ouvrir la semaine prochaine avec une rétrospective Werner Schroeter. Effectivement, nous ferons ensuite une rétrospective Béla Tarr. Effectivement, nous préparons une rétrospective avec André S. Labarthe des *Cinéastes de notre temps*. Effectivement, nous allons fêter l'année prochaine les 20 ans de *Trafic*. Et alors ?

Je ne crois plus que nous soyons dans un contexte qui nous conduise à déterminer qu'un endroit plutôt qu'un autre soit dévolu à faire ou non quelque chose. Je crois que ce que nous appellerons une politique se construit au fil des désirs et je préfère que tout cela se fasse plutôt que de me lamenter du contraire.

Antoine Thirion

Je suis très content du travail qu'accomplit Beaubourg en matière de cinéma. Je suis, pour le dire vite, moins comblé par celui de la Cinémathèque.

Alain Carou

Si je me fais l'interprète des propos d'Antoine Thirion, il ne s'agissait en rien d'une critique du Centre Pompidou, mais d'une critique de la manière dont une certaine presse fait preuve, selon lui, d'une complaisance à l'égard de la programmation de l'institution culturelle.

Antoine Thirion

Il s'agit d'un avis très personnel : je ne suis pas convaincu que la Cinémathèque fasse le travail nécessaire de présentation d'œuvres cinématographiques inconnues en France. Le problème de la Nouvelle vague est récurrent, mais des cinéastes importants ailleurs ne le sont pas en France, simplement parce que nous sommes bloqués sur l'héritage de la Nouvelle vague. Par exemple, j'estime que Werner Herzog est l'un des cinéastes les plus importants et les plus soucieux d'art contemporain aujourd'hui. Il vient notamment de tourner un documentaire en 3D sur la grotte Chauvet.

Bernard Blistène

Il m'intéresse à travers tes propos que la machine Beaubourg autorise à un moment donné à mettre en perspective de nouvelles pratiques. Nous venons de clôturer une expérience avec Serge Bozon, un jeune cinéaste également critique, à qui nous avons proposé une plateforme. En effet, nous avons construit le projet avec lui, de telle sorte qu'il installe l'exposition comme un scénario. Marc, vous qui vous intéressez au cinéma hors du cinéma, c'est d'une certaine façon ce à quoi nous avons tenté de nous livrer. J'ai dit à mes équipes que nous disposions d'un espace au travers du forum du Centre Pompidou, et que je souhaitais que nous devenions une boîte à idées à laquelle les artistes suggéreraient des projets à partir de leur discipline, la base de ces projets étant de sortir d'un espace déterminé. Quelque part, nous exposons le cinéma en dehors du cadre dans lequel il existe. Suite à cette demande, mes équipes sont immédiatement revenues avec l'idée de travailler avec Serge Bozon, que je connaissais déjà. Nous l'avons donc rencontré et lui avons proposé tel territoire, telle temporalité et tel budget. Fort de cela, il est revenu en concevant l'exposition comme un scénario et inversement.

Je pense en conséquence que les institutions, mais cela vaut pour les revues ou un site, n'existent qu'à travers les artistes avec lesquelles elles travaillent. Le contraire n'a pas de sens.

Je pense enfin que l'économie de ces projets est promise à un grand avenir. En effet, par rapport aux budgets du cinéma industriel, le budget proposé à Bozon est ridicule, mais la complicité, le rapport avec les gens et le désir d'expérimenter ensemble ont joué. Ce dernier élément est extrêmement important, comme en témoigne l'appel de Luc Moullet, qui nous sollicitait pour entrer dans le projet. Cette chaîne est un projet très intéressant à tenter d'installer.

Antoine Thirion

L'arrivée du mp3 et de la dématérialisation dans la musique voilà quelques années inquiétait au sujet de la survie du disque. Or j'estime qu'il est hypocrite d'affirmer que le téléchargement illégal a été néfaste pour tous. En effet, s'il a impacté négativement les *majors*, la dématérialisation a permis à nombre d'artistes de se produire, de diffuser eux-mêmes et de récolter, certes de manière chaotique, les bénéfices de leur musique. En outre, nous sommes revenus à la nécessité de l'événement physique, comme le fait de se produire en concert, pour générer des revenus. Il convient donc de trouver un équilibre entre le virtuel et le physique. À ce titre, je me dis que si cela a fonctionné avec la musique, cela peut également être le cas avec les films. Pour ce faire, la critique devrait pousser ce genre de cinéma. Aussi, ce qui m'intéresse est de créer les conditions de nouveaux types d'événements, comme dans l'exemple de Bozon que tu viens de décrire. Créer des événements pourrait compenser des pertes liées au téléchargement, même si cela ne règle pas tout.

Par ailleurs, les énergies créatrices au cinéma ont été libérées, en partie car les cinéastes ne sont plus seuls à habiter la salle de cinéma. De plus en plus viennent du monde de l'art et sont capables d'exposer aussi bien sous forme d'installation qu'en salle. Le dernier film de Benning, qui comporte un plan long d'une heure,

illustre la nécessité d'une projection en salle plutôt qu'en musée ou chez soi : un siège et d'autres spectateurs sont nécessaires pour tenir cette durée.

L'exemple de la musique a vu une véritable réponse populaire, et les festivals fonctionnent toujours bien, aussi pourquoi n'en serait-il pas de même du cinéma ? Les spectateurs ne viendraient plus uniquement pour voir le film, mais aussi pour l'expérience du film, ou pour une expérience singulière.

Marc Vernet

Les propos de Bernard Blistène et des autres intervenants suscitent, non pas une question, mais l'ouverture de la perspective. En effet, programmer est aussi le terme que nous employons lorsque nous concevons un immeuble : la programmation architecturale. Vous disiez de Pompidou que votre programmation était aussi une programmation architecturale, à savoir de repenser l'institution, mais aussi les lieux eux-mêmes de façon à ne pas être contraint par ce qui a été décidé auparavant en termes de cloisons ou de murs. Nous passons en quelque sorte de la programmation culturelle, à la programmation culturelle qui inclut la reprogrammation du lieu, donc la reprogrammation architecturale de l'institution qui l'abrite.

Bernard Blistène

Je suis totalement d'accord avec vous, d'autant plus que je me suis rendu compte qu'il existait un mécanisme de rejet, lorsque nous tentions d'exposer au Centre Pompidou des artistes qui ne nous permettaient pas de travailler le lieu. En effet, je me souviens de très belles expositions, qui n'ont de fait pas fonctionné tant une exposition n'est pas un objet statique en soi, mais un objet qui se déploie dans le temps, l'espace et la durée.

Quant à la question de la programmation, la Haute Administration élabore un référentiel des métiers, qui est une ignominie, car il vise à déterminer les professions à l'intérieur même d'un établissement. En conséquence, il a fallu un dur combat pour faire entendre qu'à l'intérieur du Centre Pompidou le statut de programmeur n'était pas un sous-statut par rapport à celui de conservateur. Conservateur de formation, j'ai contribué à essayer de défendre l'idée que le programmeur participait de l'architecture même de la maison. Il est très important de mettre en place des cadres structurels et administratifs, afin que chacun puisse travailler dans un lieu selon des critères non préétablis. Le Centre Pompidou est intéressant, car il est une machine où ce que vous faites vous apprend ce que vous cherchez. Il devrait donc permettre de construire des perspectives et une méthodologie différente de celle d'une institution plus classique.

Un intervenant de la salle

Je voulais revenir sur l'exemple de la programmation de la Cinémathèque française qui, effectivement, est confronté à des choix budgétaires draconiens. Heureusement que des individus comme Jean-François Rauger sont encore codirecteurs de la programmation et défendent un cinéma authentique, puriste et différent, car nous pouvons nous interroger sur les choix de programmation futurs de personnalités de France Telecom ou de Bouygues entrées au Conseil d'administration de la Cinémathèque française. Les questions sur la finalité de la programmation de la Cinémathèque sont légitimes, car elle a changé de visage depuis son déménagement à Bercy.

Bernard Blistène

Je ne souhaite pas défendre la Cinémathèque et il ne m'appartient pas de le faire. Je pense cependant qu'un point important s'est posé avec l'installation de la Cinémathèque à Bercy et dans l'instant où elle s'est posé la question cruciale de l'exposition du cinéma. Comme le disait Antoine, le fait que le cinéma s'expose aussi sur internet illustre bien que la notion d'exposer se soit fondamentalement transformée. À ce sujet, nous ouvrons dans le cadre de la deuxième édition du festival un projet très important avec Michel Gondry, visant à s'approprier les espaces d'exposition pour en faire un grand studio. Cela ne fonctionne pas toujours,

mais nous tentons de voir comment, en fonction du désir d'un artiste, un espace peut être transformé et proposer une expérience différente au spectateur.

Marc Vernet

Je ne défendrais pas la Cinémathèque française en l'absence d'un de ses responsables, mais il se trouve que j'ai quelque peu participé à la programmation de Bercy, au titre de la Bibliothèque du film. J'ai donc un peu suivi les questions de programmation de l'institution au moment de son installation. Vous ne pouvez pas savoir le nombre de formes et les difficultés qu'a rencontrées l'idée de musée, cette idée qu'il fallait matérialiser enfin le musée voulu par Langlois à Chaillot. En effet, l'idée existait que le transfert à Bercy permettrait la création d'un musée du cinéma identifiable au même titre que les autres musées. Vous seriez d'ailleurs extrêmement surpris par les plans d'architecte. Nous sommes donc pleinement dans la double question évoquée précédemment : il y avait le bâtiment Gehry, l'histoire de Langlois et de la Cinémathèque française, l'idée de musée, les architectes et les décideurs politiques. Vous imaginez bien la complexité à lancer l'idée de musée, qui résonnait différemment en fonction de l'interlocuteur, et même suivant le président de la Cinémathèque française. Je me souviens très bien de Claude Berri demandant à ce que la totalité des plans soit redessinée pour que l'idée qu'il se faisait d'un musée du cinéma soit implémentée.

Ainsi, la mise en œuvre du concept de musée du cinéma, au tournant des années 2000, dans des locaux aussi complexes que le bâtiment Gehry, alors que la pratique de l'internet n'était pas encore dans nos esprits, et au milieu d'interlocuteurs nombreux a été loin d'être évidente.

Au final, la programmation de la Cinémathèque peut certes être critiquée, mais la lourdeur liée à l'augmentation du budget de fonctionnement et du nombre d'employés est à prendre en compte.

Antoine Thirion

En effet, il est difficile et imprudent de se prononcer ici au sujet de ces questions économiques cruciales. Je parlais de manière plus abstraite : les cinémathèques en général doivent reconsidérer leur métier à partir du moment où tous les films sont disponibles sur internet, y compris ceux que nous ne verrons jamais sortir des cartons de la Cinémathèque. En conséquence, vous n'allez plus à la Cinémathèque pour découvrir un film rare, mais pour le visionner parmi d'autres et sur grand écran.

Par ailleurs, le téléchargement illégal est combattu par les ayants droit. Pensez-vous pour autant que James Benning, Pedro Costa, Wang Bing, soient en mesure de mobiliser une armée d'avocats pour retirer leurs films d'internet ? Les films restent sur la toile, aussi les Cinémathèques devrait-elle mettre en avant des cinéastes à l'œuvre importante mais encore peu discutés, comme Werner Herzog, pour engager un véritable travail critique contemporaine - car la question de la programmation et de la production d'œuvres et de discours ne pourra être repensée qu'à la condition de sortir des réflexes de préservation corporatiste.

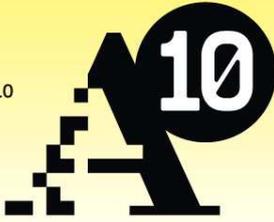
Alain Carou

Je propose que nous en restions là, car aucun représentant de la Cinémathèque française n'est présent aujourd'hui. Merci en tout cas de vos contributions.

Je retiens de cette session que, face au diagnostic de Marc sur les projets étatiques très lourds, vous défendez tous trois, sous des formes et dans des contextes différents, le dynamisme qui peut naître de projets légers et décentralisés. Merci à vous.

17 novembre 2010
Bibliothèque nationale de France
Petit Auditorium

18-19 novembre 2010
Institut national du patrimoine
Auditorium Colbert



ARCHIMAGES 2010

DE LA CRÉATION À L'EXPOSITION : LES IMPERMANENCES DE L'ŒUVRE AUDIOVISUELLE



Institut national
du patrimoine



Collectif 24/25



Collège organisé avec le soutien
de la Direction générale des patrimoines,
Ministère de la culture et de la communication

CONCLUSION

Marc Vernet,

Conseiller pour le patrimoine cinématographique, Inp ; Professeur d'études cinématographiques, Université Paris 7.

Isabelle Giannattasio,

Directrice du Département de l'Audiovisuel, Bibliothèque nationale de France.

Pascale Cassagnau,

Inspectrice de la création, Responsable des fonds audiovisuels et nouveaux médias, Centre national des arts plastiques.

Marc Vernet

Hier soir, je réfléchissais à cette édition d'Archimages et m'interrogeais sur son format et sur l'utilité d'en organiser d'autres. La journée d'aujourd'hui me convainc qu'il y a matière à 5, 10, voire 100 Archimages supplémentaires. En effet, la matière se précise, comme l'a illustré la dernière table ronde. Au fond, nous sommes partis dans cet Archimages sur cette relation difficile entre le cinéma et le reste : l'audiovisuel, l'art, l'œuvre, l'histoire de l'art ou encore les musées. Finalement, nous en sortons de manière différente, puisque nous retrouvons un fil d'Archimages, qui est le lien entre les développements technologiques les plus modernes et les métiers de gestion de la culture, du patrimoine et de l'éducation.

Je retiens de cette édition que « conserver est programmer ». Conserver n'est pas gérer des hangars et des œuvres, mais revient à gérer de la culture. Si nous gérons cela en tant que conservateur, nous nous devons de programmer. À l'inverse, programmer ne revient pas simplement à aligner trois films ou deux œuvres, mais à repenser le fonctionnement de son institution, aussi lourde et configurée soit-elle pour la faire vivre. Tel est l'enjeu qui a été remarquablement illustré cet après-midi.

Je ne préjugerai pas des décisions du directeur de l'Inp sur le prochain sujet d'Archimages ou de la position de nos partenaires, mais je pense que la prochaine édition devrait porter sur cette question, traversée à maintes reprises durant ces trois jours, de la relation entre l'œuvre, ou le document, et son contexte, ancien et actuel. En effet, que sommes-nous capables de reconstituer du contexte d'émergence d'une œuvre ou d'un document et qu'en avons-nous gardé comme trace ? Or la numérisation n'est certainement pas la réponse à la question, car elle ne donne pas d'intelligence sur l'œuvre, tandis que la programmation et la culture consistent justement à donner à comprendre en donnant à voir et à apprécier, c'est-à-dire en repensant un nouveau contexte à un document ancien.

Finalement, création, archive et programmation sont inséparables et la technique ne constituera pas la solution, même si une plateforme numérique peut être en capacité de rejoindre l'essence des *Cahiers du cinéma* en termes de liaison entre appréciation et production d'une œuvre.

Par ailleurs, je souhaiterais remercier Loraine Pereira, ma collaboratrice, qui n'a pas pu être là car elle est souffrante, mais qui a préparé l'ensemble de cette édition d'Archimages. Je souhaiterais également remercier l'ensemble des participants, formidables dans leur investissement intellectuel, dans la préparation, et parfois dans la difficulté géographique de nous rejoindre. Je remercierais encore Pascal Blua, le graphiste qui m'accompagne depuis 1994, Anaïs Loeb en cabine, et vous-même, membres du public, qui avez été très constants, attentifs et chaleureux durant ces trois jours.

Isabelle Giannattasio

Merci Marc de nous entraîner vers Archimages 11. Le mot « œuvre » aura été le centre de ces journées et le terme commun à tous les intervenants cette année, qu'il s'agisse de créateurs, de collectionneurs, de conservateurs ou de programmeurs. À dire vrai, Archimages parle d'œuvre depuis neuf ans, mais nous avons cette année élargi le cercle de nos locuteurs professionnels aux musées, aux galeristes et aux collectionneurs. Nous avons également parlé de support, de dispositif, de lieu de contexte et de l'unicité de ces éléments. Nous avons d'ailleurs avancé que le sens dépendait du contexte et du regard du spectateur. L'expérience sensorielle et l'interactivité ont été abordées, tout comme la fusion de la post-production, de l'exposition et de la conservation. Nous avons traité d'OFNI, Objets filmiques non identifiés, d'artistes désireux de faire du cinéma et de cinéastes qui ont voulu faire de l'art, puis d'acquérir le vivant. En effet, plutôt que de conserver les œuvres, j'ai entendu qu'il fallait pouvoir les réexécuter, restituer une expérience sensible et avoir une interprétation historiquement juste. Enfin, nous avons parlé d'exposer le cinéma.

De même que Bernard Blistène a magistralement animé une conférence-performance, je pense qu'Archimages peut être une rencontre-performance en constante progression.

Pascale Cassagnau

Ce colloque a été « performé » durant ces trois jours grâce notamment au professionnalisme d'Anaïs Loeb, mais aussi grâce à Pip Chodorov, que je tiens à remercier, d'abord parce qu'il nous a remonté ou fait

découvrir des films dans leur format d'origine, ensuite parce qu'il nous a assistés dans cette programmation. Je crois qu'elle a d'ailleurs été relativement bien conçue, puisqu'elle a permis de faire des raccords assez précis, à l'image de l'évocation de Germaine Dulac par exemple, qui a fait suite à la communication d'Alain Carou.

Je voulais conclure et énoncer quelques pistes pour Archimages 11. Nous avons beaucoup parlé d'artistes et de cinéastes, morts ou vivants, et je souhaite leur rendre hommage à nouveau, puisqu'ils enrichissent nos réflexions et nourrissent nos problématiques ou hypothèses de travail. J'aimerais ici en conclusion évoquer Fassbinder, dont le film *Le monde sur le fil*, est désormais disponible chez Carlotta dans un sublime coffret DVD. Je vous invite vivement à l'acheter et à lire le fascicule très détaillé livré avec les deux DVD. En effet, le premier texte, que nous aurions pu lire en introduction de ce colloque, raconte l'histoire de la restauration et de la reproduction du film et comment il est aujourd'hui possible de voir le film, non seulement en salle, mais aussi en DVD. Il ne s'agit pas uniquement d'un récit technique et il est assez beau de découvrir l'économie politique du film et une histoire du cinéma et de la télévision, à travers les descriptions de la restauratrice du film aujourd'hui.

Par ailleurs, au nom du Collectif 24-25 et de ceux qui n'ont pas pu être présents contre leur gré cet après-midi, je souhaitais très brièvement parler de ce que j'aimerais appeler les *Archives de l'éphémère* ou *Pour une archéologie du savoir visuel*. En effet, fort d'un bilan que nous avons fait ces dernières années et semaines, il semble manquer dans toutes les institutions, qu'elles soient muséales, FRAC ou autres, des projets de recherche et des fonds sur un certain nombre de documents audiovisuels au statut vaguement défini, qui prennent un statut d'œuvre au fil des années : aujourd'hui par exemple, le document de la performance documentée devient lui-même une œuvre. Par ailleurs, cela rejoint la notion de *contexte*, puisque nous avons beaucoup parlé de documentation, à l'instar de nos discussions d'hier avec Corinne Castel sur le regroupement des *story-boards* conçus par Ugo Rondinone comme synopsis à son travail. Je pense donc que beaucoup d'actions sont à mener dans ce registre de l'accompagnement dans le temps des œuvres audiovisuelles et cinématographiques, à travers l'analyse des contextes de production, de diffusion, de distribution. À ce titre, ces *Archives de l'éphémère*, ou du présent, qui pourraient constituer une partie d'Archimages 11, permettraient de documenter aussi bien le cinéma que l'art contemporain en train d'écrire leur histoire, à travers un regard sur des expositions ou au travers d'événements éphémères, qui représentent des cas de figure intéressants en matière de muséographie et d'esthétique, voire d'histoire du cinéma. Cette réflexion pourrait aller jusqu'au lancement de collections de DVD.

À ce sujet, nous n'avons peut-être pas assez parlé de la presse, c'est-à-dire de la question de la distribution, pourtant problématique en France. En outre, le développement d'un programme de recherche autour des *Archives de l'éphémère* me semble nécessaire pour faire le point sur ces fonds d'archives en France et en Europe. Ce travail, jamais effectué en France, consisterait à établir une cartographie comparative des lieux, des institutions, des universités, des FRAC, des musées et des lieux alternatifs, qui partagent tout de même un souci commun pour des archives du présent. Cette approche comparative permettrait déjà dans un premier temps de faire le lien entre ces fonds existants, voire à créer un fonds de production susceptible de mettre en œuvre ce travail.

Dans un deuxième temps, toujours dans le médium vidéo-audiovisuel, ce travail permettrait de formuler quelques hypothèses sur la question de l'éphémère et de ses traces, en prenant appui sur des recherches menées à ce sujet dans d'autres domaines, par exemple la danse contemporaine. Définir une trace, la conservation d'une œuvre éphémère, un document ou une œuvre devient vite très complexe, aussi ce travail serait-il une manière d'aborder ces questions et celle du contexte.

Enfin, fort de ce qui a été dit sur les budgets, il y a une nécessité urgente d'inventer un fonds de production, qui ne soit ni totalement privé, ni totalement public, un fonds qui permettrait aussi bien à des artistes qu'à des réalisateurs de mener à bien des projets impossibles à mener dans certains contextes.

Marc Vernet

En conclusion, je voudrais remercier la jeune femme en cabine au fond à droite qui nous a écoutés depuis le début, car elle nous aidera à constituer les actes d'Archimages 10, qui seront publiés en ligne au début de mois de février si tout se passe bien. Les précédents sont en ligne sur le site www.inp.fr où vous retrouvez la totalité de nos manifestations précédentes.

Droits d'auteur :

© Institut national du patrimoine
