

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

64 | 2011
Varia

« Le Film sur l'art, entre histoire de l'art et documentaire de création »

Colloque international, Université de Lausanne, 14-16 avril 2011

Guillaume Vernet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4382>

DOI : 10.4000/1895.4382

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

Pagination : 164-170

ISBN : 978-2-2913758-66-7

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Guillaume Vernet, « « Le Film sur l'art, entre histoire de l'art et documentaire de création » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le 01 septembre 2014, consulté le 14 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4382>

selon lui, un simple utilisateur qui exploiterait le potentiel propagandiste du média sans prendre en compte sa dimension artistique. Preuve en est le premier prix du jury œcuménique à Cannes en 1974 décerné à *Angst essen Seele auf* (Tous les autres s'appellent Ali, Rainer Werner Fassbinder, 1973). La stupéfaction de Peter Malone, également membre de SIGNIS, face à l'exposé de Silvia Dibeltulo sur la contestation par l'Église américaine de *The Last Temptation of Christ* (la Dernière Tentation du Christ, Martin Scorsese, 1988) a pointé la divergence des points de vue catholiques sur le film religieux, sans pour autant que cette question ait pu être approfondie. Toujours est-il que la réaction de Malone a corroboré l'idée d'une scission au sein de l'Église catholique entre deux courants dont l'un seulement (celui dont il était question pendant le colloque) entretient un rapport politique au média cinématographique.

Dans l'ensemble, « Catholics and Cinema » a conforté l'existence d'une démarche collective, principalement historique. Outre quelques communications discrètes en sciences des religions, la recherche sur les catholiques et le cinéma a semblé s'inscrire pleinement dans les études cinématographiques mais aussi participer plus largement de l'étude des politiques culturelles. Les communications d'une majorité de participants ont témoigné de l'existence d'un véritable champ de recherche, relativement homogène au niveau européen, tant dans ses problématiques que dans ses méthodes de travail. Beaucoup ont partagé la conviction d'un incontournable travail commun à poursuivre et l'envie d'ouvrir leurs études nationales à la comparaison internationale. Le colloque a finalement marqué une étape symbolique dans la sécularisation de l'étude des usages confessionnels du média, en faisant acte de l'existence de ce champ comme territoire à part entière de l'histoire du cinéma.

Mélisande Leventopoulos

« Le Film sur l'art, entre histoire de l'art et documentaire de création ».

Colloque international,
Université de Lausanne, 14-16 avril 2011

Du 14 au 16 avril 2011 a eu lieu, à la section d'Histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne, un colloque international intitulé « Le film sur l'art, entre histoire de l'art et documentaire de création ». Ce colloque, dirigé par François Albera, Kornelia Imesch, Laurent Le Forestier, Mario Lüscher et Valentine Robert, était coorganisé par trois sections de l'Université de Lausanne (Sciences historiques de la culture, Histoire de l'art, Histoire et esthétique du cinéma) et par le laboratoire de cinéma de l'Université Rennes 2, à l'initiative de ce projet. Cette manifestation s'inscrivait en effet dans le cadre de son programme de recherche ANR engagé en 2009 et consacré à la représentation au cinéma de l'acte de création. Précisons que cette problématique est née d'un premier colloque intitulé *Filmer l'acte de création* en mars 2007 (dont les actes ont été publiés en 2009 sous la direction de Pierre-Henry Frangne, Gilles Mouëllic et Christophe Viart aux Presses Universitaires de Rennes) et que, depuis, de nombreuses journées d'études organisées dans le cadre du laboratoire rennais ont complété ces premiers travaux, à partir d'un corpus étendu mêlant fiction et non-fiction.

Le colloque d'avril 2011 venait donc prolonger ces recherches, se donnant pour mission de s'intéresser spécifiquement à un genre documentaire jusqu'ici peu étudié : le film sur l'art. C'est à cette tâche que s'est attelée, trois jours durant, l'équipe de chercheurs qui participait à ce colloque orienté vers un double objectif. Il s'agissait d'abord de contribuer à « faire l'histoire » de ce type de films dont l'essor significatif débute en Europe après la Seconde Guerre mondiale. Puis d'interroger la complexité et l'hétérogénéité du très vaste ensemble de productions assimilées au seul genre « film sur l'art », complexité la plus souvent occultée par l'étude systématique de

quelques titres canonisés (les films réalisés par Renais, *le Mystère Picasso* de Clouzot, etc.) qui ne laissent en rien apercevoir la richesse et les contradictions de cet ensemble.

Ajoutons que d'autres manifestations accompagnaient le colloque, parmi lesquelles une table-ronde réunissant des acteurs de la production, de la conservation et de la diffusion des films sur l'art aujourd'hui, ainsi que des présentations d'œuvres récentes par leur réalisateur (étaient invités l'historienne de l'art Judith Wechsler et l'artiste plasticien Hannes Brunner), rendez-vous qui ont souligné avec force la vitalité de la production sur l'art aujourd'hui. Une rétrospective à la Cinémathèque suisse venait également compléter les communications du colloque et proposait de manière très pertinente quelques « films-jalons » de l'histoire du genre, films fréquemment cités par les chercheurs (parmi lesquels *Henri Matisse* de François Campaux [1946] et quelques-uns des *critofilms* de Ludovico Ragghianti) ou faisant l'objet d'études de cas (tels le *Rubens* d'Henri Storck et Paul Haesaerts [1948] et *Ceux de chez nous* de Sacha Guitry [1915 et 1952]), auxquels s'ajoutèrent également quelques raretés à découvrir (ainsi le *Molinier* de Raymond Borden [1962]).

La richesse de ces événements oblige évidemment à ne donner ici qu'un modeste aperçu des interventions qui ont eu lieu et des débats suscités par ces rencontres. La première orientation du colloque consistait à réinscrire les films sur l'art dans le vaste contexte socioculturel qui a rendu possible et accompagné leur institutionnalisation. Une des problématiques privilégiées de ce point de vue a été l'étude des liens réciproques entre cette production cinématographique liée au cinéma d'enseignement et le champ de l'histoire de l'art. Cette production a-t-elle rencontré l'intérêt des historiens de l'art ? Ces derniers ont-ils investi la réalisation de ces films ? Si oui, à quelle fin les ont-ils utilisés et quelle a été la contribution de ces films à l'histoire de l'art comme discipline ? Et, à défaut, est-ce que ces films portent tout

de même en eux les marques de l'historiographie d'un moment donné ?

Les premières contributions ont abordé de front ces problématiques. Valentine Robert (Lausanne) a ouvert le colloque en s'intéressant à ce qu'elle présentait comme les origines du film sur l'art, questionnant l'existence de tels films, entre l'apparition du cinématographe et la Première Guerre mondiale, et leurs usages dans l'enseignement de l'histoire de l'art. Sa communication a montré comment l'avènement du dispositif cinématographique a participé à renouveler à ce moment le regard porté sur les œuvres et les pratiques artistiques, dans la continuité des bouleversements introduits dans l'enseignement de l'histoire de l'art par l'usage de la projection fixe, laquelle rend alors notamment possible la mise en mouvement du regard (par la possibilité de multiplier les points de vue) ainsi que l'accompagnement des images par un discours analytique. Autant d'apports qui constitueront, selon elle, les modalités essentielles de la représentation des œuvres dans les films sur l'art à venir.

Laurent Le Forestier (Rennes 2) a ensuite interrogé la rencontre entre le champ de l'histoire de l'art et le champ cinématographique dans le contexte français de l'après-Seconde Guerre mondiale, rencontre qui expliquerait, selon lui, l'émergence des films sur l'art à cette période, au même titre que d'autres raisons contextuelles plus souvent évoquées (le retour au double programme ou la création du Festival international du film éducatif notamment). En étudiant les activités de deux associations, l'une fondée à l'initiative d'historiens de l'art (Les Amis de l'art), l'autre fondée par des critiques, théoriciens et professionnels du cinéma (Plaque tournante), Le Forestier a montré comment ces deux champs ont eu intérêt, à cette période, à ce que ces films soient produits et diffusés, car ils constituaient des supports pour leurs discours respectifs. Alors que les historiens voyaient en ces films de précieux vecteurs de démocratisation de l'art, les intellectuels et professionnels

du cinéma les mobilisaient pour penser la place du cinéma au sein des arts. Cette rencontre féconde entre le cinéma et l'histoire de l'art est à considérer également sur le plan international puisque le développement des films sur l'art après la Seconde Guerre mondiale est indissociable de la mise en place en 1948 d'une institution créée dans le cadre de l'Unesco : la FIFA (Fédération internationale du film sur l'art), présidée par Fernand Léger et dont Pierre Francastel est le secrétaire pendant plusieurs années. C'est par le biais de cette figure majeure de l'histoire de l'art, et de son activité au sein de la FIFA, que François Albera (Lausanne) a examiné comment cet intérêt des historiens de l'art pour ce type de film s'est heurté à l'obstacle institutionnel. Si, lors de sa création, la FIFA compte dans ses rangs, outre Gaston Diehl, l'historien de l'art italien Argan, le néerlandais Jaffé, l'américain Sweeny et le français Francastel ils vont progressivement se désengager. Pour Francastel, comme bon nombre de ses collègues de l'époque, le film sur l'art peut être l'instrument d'une démocratisation de l'art mais il pouvait être également (comme pour Ragghianti), le moyen de renouveler l'analyse des œuvres en mobilisant un discours spécifique. Francastel privilégiait d'ailleurs les films assumant un point de vue de réalisateur sur une œuvre (ceux de Resnais et de Luciano Emmer par exemple) aux films s'apparentant à une succession de photographies (tels ceux de l'historien Roberto Longhi). Il s'investit plusieurs années au sein de la FIFA mais échoua à mener à bien ce qu'avec ses collègues il jugeait primordial, établir un catalogue raisonné de la production de ces films et, d'autre part, constituer une cinémathèque propre à la Fédération. Les luttes intestines de la Fédération et l'ambiguïté du bailleur de fonds qu'était l'Unesco, l'accablèrent à la démission et entraînent la disparition des historiens de l'art avec lui.

Céline Maes (Lille 3) s'intéressa aux films réalisés par le critique d'art Paul Haesaerts qui, contrairement à la plupart des historiens de l'art de

son époque (Ragghianti et Longhi mis à part), a véritablement théorisé l'utilisation du cinéma en histoire de l'art. Comme Francastel, Haesaerts voyait en effet le cinéma comme une nouvelle méthode d'interprétation de l'art (il disait pratiquer un « cinéma-critique », proche en cela de Ragghianti). Maes a montré comment ses films étaient réceptifs aux partis pris historiographiques de leur époque (la psychologie de l'art de René Huyghe notamment) et comment les modalités de présentation des œuvres et des détails dans ses films (dont le célèbre *Rubens* coréalisé avec Storck) prolongeaient l'organisation iconographique de ses ouvrages.

Ces dernières réflexions, très intéressantes, à propos des relations de la critique d'art au film sur l'art auraient pu, à l'échelle du colloque, être formulées à partir d'un corpus plus étendu, et dans une approche dépassant la seule perspective monographique, tant les problèmes théoriques soulevés par ces échanges inter-médiatiques sont nombreux et stimulants. L'ensemble des communications présentées a surtout abordé les relations entre historiens de l'art et film sur l'art d'un point de vue institutionnel, approfondissant peu les enjeux théoriques soulevés par ces échanges, lesquels ont toutefois trouvé pleinement leur place au cœur des débats situés entre ces interventions.

Les liens entre la production des films sur l'art et les enjeux idéologiques et politiques ont également été interrogés. La communication de Christel Taillibert (Nice, Sophia-Antipolis) a été la première à envisager cette problématique, à partir des films sur l'art produits en Italie au cours de la période fasciste. Par l'analyse de ces films, elle a montré que leur objectif était avant tout de transmettre l'idéologie fasciste à partir des grandes œuvres du patrimoine artistique italien, le plus souvent au mépris total de la médiation des œuvres elles-mêmes (œuvres peu identifiables, peu d'informations documentaires délivrées au spectateur). Les œuvres d'art ne constituant alors que des supports de propagande. Cette intervention

a appelé de nombreuses autres questions, parmi lesquelles celle des relations entre l'historiographie de l'art en Italie et l'idéologie fasciste. L'art était-il le support de ce discours nationaliste uniquement dans ces films ? Ou cette production s'inscrivait-elle dans un contexte culturel plus général, excédant le seul champ du cinéma ? Questions que Kornelia Imesch (Lausanne) a reprises à son compte à propos des implications nationales de la représentation des œuvres de l'artiste Suisse Jean Tinguely dans le *Ciné-journal Suisse*, montrant notamment comment le choix des œuvres filmées et présentées au public au sein des actualités prenait place dans un contexte discursif particulier, relayant l'expression patriotique des expositions d'art suisses elles-mêmes dans les années 1960-1970.

La problématique des liens entre films sur l'art et idéologie nationale est d'autant plus stimulante qu'elle n'est pas propre, comme on le voit, à l'Italie fasciste et qu'elle se pose pour d'autres cinématographies et d'autres époques. La communication de Frédéric Gimello-Mesplomb (Metz) donnait ainsi l'occasion de considérer ce problème dans le contexte français des années 1950. Son intervention présentait un travail en cours consacré à la « prime à la qualité » destinée aux courts métrages dont l'entrée en vigueur, à partir de 1954, est souvent considérée comme un facteur responsable de la croissance des films sur l'art en France durant cette décennie. Il a d'ailleurs étayé cette hypothèse en montrant, statistiques à l'appui, que le film sur l'art a été le genre principalement soutenu par ce dispositif de soutien qualitatif. Une des questions centrales soulevées par cette intervention était la définition des critères retenus par la commission de la prime à la qualité, s'agissant des films sur l'art. Étant au début de ses investigations, Gimello-Mesplomb n'a pu proposer qu'un premier repérage des formes et contenus privilégiés par la commission, au sein duquel apparaît une prédominance des films au discours didactique (voué surtout à la connaissance des arts ?), des films

consacrés aux beaux-arts en particulier (tropisme occidental ?), et des films exaltant les grandes figures artistiques nationales.

Ce dernier point n'a été qu'esquissé mais appelle de passionnants prolongements. En effet, la prime à la qualité participe d'une politique d'intervention de l'État Français en matière de cinéma. D'ailleurs, elle n'apparaît pas *ex nihilo* dans le champ cinématographique français en 1954 mais s'inscrit dans une série de mesures politiques qui contribue grandement dès la fin de la guerre au développement d'un marché du court métrage pédagogique dont profite évidemment le court métrage sur l'art. Dès 1949, Michel Fourré-Cormery, directeur général du CNC, présentait d'ailleurs l'État français comme l'« héritier des Princes protecteurs des arts ». La réalisation des films sur l'art est évidemment un enjeu national en France à ce moment puisque ces films permettent notamment de diffuser la culture française dans le monde, au même titre que les grandes « fictions patrimoniales » réalisées dans le même temps. À ce titre, il n'est pas vraiment étonnant que ces films aient été les plus soutenus par la prime à la qualité et que parmi les films élus, la plus grande part concerne des films valorisant le génie national des artistes français (comme on valorise au même moment celui des grandes figures scientifiques, industrielles ou politiques, dans la lignée des portraits de *Solutions françaises* réalisé par Jean Painlevé en 1939), à l'instar d'*Henri Matisse* projeté le soir même de cette intervention et associé dans un même programme à *Ceux de chez nous*, film présenté comme pionnier du genre (dans sa version de 1915) et dont le propos est également indissociable de cette vocation nationaliste du film sur l'art.

Après cet important travail de contextualisation, d'autres interventions, menées à partir d'études de cas, ont contribué à interroger l'hétérogénéité de ce vaste ensemble de productions assimilées au genre « film sur l'art », que le colloque proposait donc, dans un second temps, de tenter de circonscrire à défaut

d'en proposer une définition. Il a d'ailleurs été justement rappelé que les observateurs contemporains de l'institutionnalisation de ces films avaient connu d'importantes difficultés pour définir le genre « film sur l'art », butant sur la nature de ces films constitués d'agrégats fondamentalement hétérogènes. Une des ambitions de ce colloque était donc de penser justement cette hétérogénéité.

François Albera, dont on a déjà cité la contribution ici à propos des rapports entre les films sur l'art et les historiens, a montré en effet que l'hétérogénéité de la production sur l'art posait déjà problème au sein de la FIFA, précisant d'ailleurs que Francastel était même allé jusqu'à proposer une typologie des différents films sur l'art (« film avec commentaire », « film pittoresque », « film éducatif », etc.). Cette typologie et les débats qui sont menés au sein de la Fédération tendent alors à concevoir le corpus des films sur l'art comme foncièrement hétérogène mais s'articulant autour de deux grandes tendances : le film documentaire que l'on dira « pédagogique » et le film documentaire qui serait libéré des impératifs didactiques et permettrait l'exercice du point de vue subjectif d'un auteur. Cette dichotomie relaie bien le flottement terminologique qui fait alors débat à la FIFA, et qui est d'ailleurs encore très ancré aujourd'hui, entre « film sur l'art » et « film d'art », deux syntagmes qui renvoient schématiquement à ces deux grands pôles autour desquels gravitent la production sur l'art dans son ensemble à l'époque et jusqu'à aujourd'hui : le film comme support de médiatisation de l'histoire de l'art (« film sur l'art ») et le film comme création autonome à partir d'une œuvre d'art (« film d'art »).

Deux tendances entre lesquelles coexistent toutefois de nombreuses modalités de discours que les contributions suivantes, consacrées à chaque fois à des études de films particuliers, ont mises au jour, comme autant de propositions originales montrant qu'il n'y pas un film sur l'art mais des films sur l'art aux enjeux très différents et ce dès les origines de ce

supposé genre. Alain Boillat (Lausanne) a analysé le discours sur l'art dans *Ceux de chez nous*, film qui, dans sa première version (le film a connu plusieurs versions et se stabilise dans sa version télévisuelle de 1952 coréalisée avec Frédéric Rossif), pourrait *a priori* s'inscrire dans le modèle du « portrait filmé », puisque présentant une série de portraits des plus grands artistes contemporains. Cette fonction du film sur l'art comme portrait a accompagné l'institutionnalisation du genre. Dans une vocation ouvertement pédagogique, il s'agit alors de conserver et de transmettre un savoir, relatif à la connaissance des arts, par le biais de films qui ne sont ni des études analytiques, ni des biographies mais simplement des « portraits filmés » à l'instar du *Maillol* de Jean Lods (1943) qui se revendiquait comme tel. Mais si la vocation testimoniale de *Ceux de chez nous* (version de 1915) est patente, le film s'apparente selon Boillat à ce que Thomas Elsaesser nomme un produit « semi-fini », qui ici ne prend corps qu'une fois assorti d'un discours unifiant, d'une « causerie ». Cette causerie sur l'art accompagnait « en direct » les prises de vue muettes (version de 1915) sur le modèle de la « conférence-avec-projection » avant de leur être associé définitivement dans la version de 1952. Boillat a montré que le discours sur l'art du film était alors exclusivement oral, que les images étaient dispensables et que, sous couvert d'un souci de vulgarisation, à l'instar des films sur l'art italiens étudiés par Taillibert, elles ne constituaient qu'un support pour le discours de l'auteur Guitry qui, d'ailleurs, ira même jusqu'à proposer une version radiophonique de sa causerie sur l'art...

Les communications de Fabienne Bonino (Grenoble) et de Céline Maes (précitée) ont abordé de front la question de la bipartition médiation / création, montrant que ces deux grandes orientations du film sur l'art n'étaient pas fondamentalement clivées, mais pouvaient coexister au sein des films. Elles ont expliqué comment ces deux modalités de discours dialoguaient en particulier dans *Rubens*, film dont les

participants du colloque avaient pu découvrir la veille les tentatives pour associer démarche analytique et « exploration psychologique » des œuvres. Le film témoigne en effet de recherches orientées dans ces deux directions. Sa première partie est consacrée à l'analyse précise des œuvres de Rubens à l'aide de nombreux effets graphiques quand la seconde se livre à une « tendance plus psychologique » du film sur l'art se concrétisant par une immersion dans les toiles accompagnée de musique et dénuée de commentaires telle que le propose au même moment Resnais dans *Van Gogh* (1948).

Les communications de Roxane Hamery (Rennes 2) et de Benoît Turquétty (Lausanne), à partir d'objets *a priori* très différents, ont toutes deux étudié deux « cas-limites » mettant en crise les catégories du film sur l'art à une époque donnée. Hamery s'est intéressée aux films français et belges consacrés aux arts d'Afrique noire réalisés entre 1945 et 1961. Elle a montré à quel point ces films avaient été peu reconnus par les différents acteurs du film sur l'art à cette période (peu répertoriés et peu diffusés). Selon elle, la raison de l'ignorance de ces films, pourtant importants numériquement, réside dans leur caractère hybride, ces productions étant situées entre film de propagande colonialiste, film d'ethnologie et film sur l'art. Par leur hybridité, ces films posaient problème à l'institution car ne s'inscrivaient pas dans l'une ou l'autre grande orientation admise du film sur l'art à l'époque, pas plus que dans la valorisation des beaux-arts ou des arts décoratifs, sujets privilégiés de la production alors dominante. À l'instar de ces films, *Cézanne, Conversations avec Joachim Gasquet* de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub (1989), bien que plus récent et radicalement différent, met également en crise cette catégorisation duelle du genre. À la suite de Bonino, Turquétty a d'abord montré que ce clivage avait comme point d'origine un commanditaire de films sur l'art (en l'occurrence ici le Musée d'Orsay). Le film de Huillet et Straub fut refusé par le commanditaire parce qu'il ne trouvait

sa place selon lui ni dans l'histoire de l'art (car il n'informe pas l'histoire des œuvres), ni dans la création (car il ne propose pas le point de vue subjectif que l'on attend d'un auteur contemporain à propos d'une œuvre du passé). *Cézanne*, réalisé quelques années plus tard, à la propre initiative des cinéastes, rencontra le même refus de la part du Louvre et de La Sept. La communication de Turquétty, par l'analyse rigoureuse de ce film et des procédures de sa réalisation, a montré que plutôt que d'utiliser le médium audiovisuel pour ses possibilités pédagogiques ou de proposer un point de vue d'auteur, le film opère un double retrait, aboutissant à une non utilisation du cinéma face au tableau. L'ambition du film étant justement de *ne pas* décrire ou analyser les toiles de Cézanne, mais de les faire éprouver au spectateur, le rapprochant au maximum des conditions de vision des œuvres dans les musées. Ambition forcément impossible à tenir à cause du point de vue imposé au spectateur par le cadre, si *objectif* que celui-ci puisse aspirer à être.

Un dernier ensemble de communications a contribué à interroger la représentation de l'art dans d'autres corpus que ceux privilégiés jusqu'ici, offrant donc la possibilité de développer une approche intermédiaire et audiovisuelle de l'objet « film sur l'art » comme celle d'envisager sa possible dilution au sein d'autres médias ou confrontées à de nouvelles pratiques artistiques. À ce titre, la communication de Nicolas Brulhart (Lausanne) proposait de s'intéresser à ce qui pourrait constituer une sorte de « moment critique » pour le statut du film sur l'art. À partir de l'œuvre de l'artiste, promoteur du Land Art, Gerry Schum, il a posé la question essentielle du statut de ce type de films dès lors que leur objet relève de l'art conceptuel et de la performance, pratiques qui vont généraliser l'utilisation des films et vidéos pour documenter des œuvres par nature éphémères. Cette question passionnante a d'ailleurs été au cœur de la table-ronde organisée le lendemain entre différents acteurs du film sur l'art aujourd'hui tant sur le

terrain théorique (le film est-il l'œuvre ou la documentation de l'œuvre?) que sur le terrain juridique (le film devient-il une autre œuvre? Qui est l'auteur de la captation d'une performance?) et qui a appelé de nombreuses réflexions sur le statut de ces productions aujourd'hui.

D'autres corpus ont été étudiés, faisant l'objet de communications qui offraient de riches perspectives de prolongement aux travaux du colloque. Les communications de Kornelia Imesch (déjà abordée ici) et de Mario Lüscher (Lausanne) se sont éloignées en effet de l'acception stricte du film documentaire sur l'art pour s'intéresser à la représentation de l'art et à sa réception (Lüscher) au sein des actualités filmées suisses entre 1940 et 1975, communications qui s'inscrivaient dans un programme de recherche en cours piloté par Imesch et soutenu par le Fonds national suisse de la recherche scientifique. La télévision a été abordée en creux dans plusieurs communications (notamment dans celles de Boillat et Turquéty qui portaient principalement sur des films coproduits par la télévision ou refusés par elle), et a fait l'objet de deux contributions qui lui étaient spécifiquement consacrées. La première, d'Yves Chèvreffils-Desbiolles (Imec), s'est intéressée au travail de Jean-José Marchand à la télévision et plus particulièrement à son émission d'entretiens *Archives du XX^e siècle*, réalisée au cours des années 1970 et dont Chèvreffils-Desbiolles a présenté en détail les ressorts et le mode de production. La seconde, de Martin Goutte (Lyon 2), a interrogé les modalités de programmation des émissions et films sur l'art sur la chaîne franco-allemande Arte, démontrant notamment la marginalité du film sur l'art à l'antenne (programme de flux?) et l'absence quasi-totale d'une conception patrimoniale du genre. Ce qui finalement exclut le film sur l'art de l'histoire de l'art (qu'il documente) qui apparaît pourtant comme une prérogative de la chaîne de télévision à vocation culturelle.

Ces deux interventions ont naturellement

posé beaucoup de questions quant à la place de l'art à la télévision, et aux relations entre la télévision et le film sur l'art dans son acception strictement cinématographique (à propos notamment de la circulation des enjeux de la représentation de l'art, du cinéma vers la télévision, et de la programmation des films ou émissions sur l'art à la télévision), questions originales et complexes qui seront approfondies au cours des prochaines années par le groupe de recherche de Rennes 2 qui, à la suite de ses travaux de recherche de Rennes 2 qui, à la suite de ses travaux de recherche, en partenariat avec l'INA, sur la représentation de l'art à la télévision. (Les actes de ce colloque paraîtront à leur tour aux Presses universitaires de Rennes).

Guillaume Vernet

Le cinéma au musée :

« **Moving Image and Institution :**
Cinema and the Museum in the 21st Century »
à Cambridge.

C'EST À CAMBRIDGE QUE S'EST TENU, du 6 Juillet au 8 Juillet 2011, un symposium consacré aux rapports du cinéma et du musée, sous le titre : « Moving Image and Institution : Cinema and the Museum in the 21st Century ». Organisé par le département de Français du Fitzwilliam College de l'Université de Cambridge et soutenu par le Centre for Research in the Arts, Social Sciences and Humanities (CRASSH), il a réuni une soixantaine de communications dans des sessions regroupant les conférenciers – personnalités confirmées ou jeunes chercheurs – par groupe de trois ou quatre, selon des affinités thématiques. Partant du constat de la présence de plus en plus marquée de l'image animée au sein des espaces d'exposition au XXI^e siècle, l'objectif avoué de la conférence était de jeter un pont entre les disciplines de l'histoire du cinéma, de l'histoire de l'art, de la muséologie, de la théorie et la pratique

de l'art contemporain. Répartis dans deux salles, les *panels* thématiques simultanés se divisaient en deux catégories. Dans l'une les communications en lien direct avec l'art contemporain et sa relation au cinéma, dans l'autre celles qui portaient sur des questions d'ordre muséographique et s'interrogeaient sur la façon dont l'image animée transforme les modes d'exposition, l'archive et la pédagogie du musée.

L'association du titre et du sous-titre de la conférence indique bien la difficulté qu'on rencontre nos jours pour définir les rapports entre des termes génériques (l'image animée, l'institution, le cinéma, le musée) dont on ne sait plus s'ils renvoient à une institution, à une architecture, à un médium ou encore à une pratique de consommation culturelle (le titre du colloque ne fait mention ni de la catégorie de l'art contemporain ni des technologies digitales pourtant centrales dans la reconfiguration des espaces du cinéma et du musée). Cette confusion qui affecte la catégorisation des espaces de monstration de l'image animée autant que les espaces de diffusion de l'art, rencontre un écho dans le champ des études académiques. On assiste, dans les universités, à l'émergence de départements interdisciplinaires qui portent le nom de *Screen Studies*, *Media Studies*, *Visual Culture*, venant supplanter les études en histoire du cinéma qui n'en constituent plus qu'un sous-ensemble : (Cf. Annette Kuhn, « Screen and Screen theorizing today », *Screen* vol. 50, n° 1, 2009 ; et sur la discipline de l'histoire du cinéma, Lee Grieveson, Haidee Wasson, *Inventing film studies*, Durham/Londres, Duke University Press, 2008). Ces mouvements, qui modifient les relations entre une série d'institutions, de discours et de pratiques, affectent aussi la catégorie d'art contemporain. Les figures du curateur [*curator*] et de l'artiste contemporain se définissent de plus en plus souvent par rapport à celles du chercheur ou de l'historien. La « recherche artistique » (Cf. Paul O'Neill, Mick Wilson (dir.), *Curating and the Educational Turn*, Londres/Amsterdam, Open Edition/de

Appel, 2010 ; Tom Holert, « Art in a knowledge based Polis », *e-flux Journal* 3, 2009 ; Liam Gillick, « The Good of Work », *e-flux journal* n°16, 2010), souvent accompagnée d'un renouveau d'une certaine forme documentaire, émerge de l'adaptation du paradigme de l'artiste en producteur de « capitalisme cognitif ». Sous le patronage de Michel Foucault et de Paulo Virno (*Grammaire de la multitude : pour une analyse des formes de vie contemporaines*, Paris, l'Éclat, 2002), prend forme une version de l'artiste contemporain en *archéologue* de la modernité (Cf. Hal Foster, « An Archival Impulse », *October* vol. 110, 2004), en producteur de savoir et en questionneur du *biopolitique*. Le programme théorique des écoles d'art participe de ce nouveau paradigme dont on ne peut pas discerner s'il marche avec ou cherche à contrer le néo-libéralisme.

L'étude des relations entre le cinéma et le musée s'édifie sur un paradoxe qui pose d'entrée un problème métahistorique : il est impossible d'inscrire la situation actuelle dans une histoire bi-polarisée des espaces symboliques (*black box/cinema vs white cube/musée*), comme il est difficile de se passer de ces concepts génériques qui forment le socle épistémique de notre saisie de l'histoire culturelle du XX^e siècle (problématique qui engage la théorie du dispositif dans un jeu de pouvoir et de création). Dans la confusion actuelle, il semble que ce soit essentiellement la distinction entre d'un côté le musée, associé à l'archive et à l'œuvre d'art, et de l'autre le cinéma, associé à l'événement et à la diffusion de masse, qui soit remise en question. Une généalogie de cette confusion trouverait, dans les années 1960, un site d'enquête fertile avec le développement de la cinéphilie et l'introduction des images animées dans les espaces d'exposition de l'art contemporain. A ce double mouvement de légitimation de l'image animée en tant qu'art (historicisation/déplacement) correspond un devenir instable du lieu de consommation des images animées (Bien que le lieu de consommation du cinéma n'ait jamais connu de stabilité, on