

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

41 | 2003
Archives

Visiter l'histoire de l'art du film ?

Dominique Païni



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/256>

DOI : 10.4000/1895.256

ISBN : 978-2-8218-1020-4

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2003

Pagination : 37-44

ISBN : 2-913758-41-X

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Dominique Païni, « Visiter l'histoire de l'art du film ? », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 41 | 2003, mis en ligne le 12 février 2007, consulté le 15 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/256> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.256>

Ce document a été généré automatiquement le 15 avril 2022.

© AFRHC

Visiter l'histoire de l'art du film ?

Dominique Païni

NOTE DE L'ÉDITEUR

Propos recueillis par Valérie Vignaux

Musée d'art et Musée du cinéma : les collections

- 1 La monographie dans un lieu dont le cinéma n'est pas la seule discipline artistique n'a pas le même sens que dans une cinémathèque. Quand on montre l'œuvre complète d'un cinéaste dans une cinémathèque cela équivaut à une exposition Miró ou Beckmann au Centre Pompidou. En revanche, lorsqu'on montre Andréï Tarkovski au Centre Georges Pompidou c'est affirmer que Tarkovski vaut Braque ou Giacometti. Ce qui différencie le cinéma au Centre Pompidou et dans une cinémathèque, ce sont les collections de cette cinémathèque. D'un côté, on a un lieu de culture, un lieu de mise en relation des arts, alors qu'une cinémathèque a la vocation de Musée de cinéma, c'est-à-dire de conservation et de constitution d'une collection qui incite des programmations qui mettent en relation les films. Si la cinémathèque ne devenait qu'un lieu de programmation, on supprimerait son rôle fondamental. Le Musée d'art moderne sans ses collections ne serait plus un musée mais une galerie, la Cinémathèque française sans ses collections ne serait plus qu'une salle de projection. C'est pour cette raison que, lorsque j'en fus le directeur, j'ai restitué, comme l'avait voulu Langlois, le titre « Musée du cinéma » pour la dénommer. Les choix de programmation d'une cinémathèque ne sont pas distincts du travail de préservation ou de restauration. Les choix de préservation, d'enrichissement et de restauration des œuvres sont en retour également dictés par des projets de programmation. Conserver, enrichir, acquérir, restaurer et programmer forment un acte artistique unique. Les rétrospectives thématiques de la Cinémathèque française, telle que celles conçues jadis par Philippe Arnaud ou Jean-François Rauger aujourd'hui ont pour ambition des interrogations formelles et esthétiques. « L'imposture » par exemple, n'est pas seulement un thème, des personnages ou un contenu moral, c'est un dispositif fait d'apparitions et de disparitions, qu'on retrouve dans un film comme *le Criminel* d'Orson Welles ou ceux

adaptés de Bernanos par Robert Bresson. Les rétrospectives thématiques doivent poser des questions de et au cinéma. Le film, en tant qu'œuvre d'art, n'est pas choisi à des fins d'illustration d'un grand thème de culture. C'est ce qu'une vieille garde de la cinéphilie, qui a pris le pouvoir depuis trois ans à la Cinémathèque, appuyée par un certain anti-intellectualisme ambiant, voudrait remettre en cause. Cela s'exprime par son rejet de l'esthétique.

Un Musée du cinéma : le temps de l'histoire ?

- 2 Pour le cinéma les termes manquent de rigueur et on mélange archives et collections, conduisant à un désordre conceptuel. Pour moi, les *archives* sont les multiples documents qui documentent les films et leur histoire : affiches, photos, costumes, maquettes, scénarii, etc. Les *collections* sont les copies des films, les œuvres proprement dites de cinéma. Si on confond ces deux mots, archives et collections, pas étonnant que l'on vive l'errance théorique et institutionnelle actuelle...
- 3 Ma conception d'un musée du cinéma est également celle d'un Musée DE cinéma, conçu avec les matériaux de l'art du cinéma, les films – conception refusée en 2000 par la Direction du Patrimoine cinématographique du CNC. Je m'appuyais prioritairement, comme aujourd'hui pour le Musée Lumière de Lyon, sur les collections de la Cinémathèque. Ces collections sont exceptionnelles par rapport à toutes les autres collections du monde. Elles permettent de révéler des pans considérables de l'histoire du cinéma, mais elles sont ignorées dans leur détail par la tutelle étatique du patrimoine cinématographique. Sait-on que ces collections contiennent des œuvres de Fernand Léger, Gino Severini, d'artistes contemporains tels qu'Alechinsky, Rotella ou Jean Michel Alberola ? Mais aussi, tout simplement d'exceptionnels appareils et des objets ayant contribué à la « fabrication » du cinéma des premiers temps, objets devenus des « objets d'art » (Laurent Mannoni a fait découvrir ces objets dans plusieurs expositions qui se sont tenues à l'Espace Electra de la Fondation Électricité de France).
- 4 Les projets qui ont été proposés ultérieurement « racontaient » le cinéma mais ne s'appuyaient pas sur les collections. Le « récit » historico-sociologique d'un art ne participe pas d'une conception muséologique. Ces projets en forme de parcours historiques sont sans doute en apparence logiques, mais ils partent du postulat implicite que le cinéma reflète quelque chose de l'histoire du vingtième siècle. Je pense au contraire que le cinéma n'est pas un reflet de société. Jean-Luc Godard dans les *Histoire(s) du cinéma* le rappelle : c'est parce qu'il a raconté des histoires que le cinéma justement n'a pas reflété l'Histoire. Le cinéma soviétique a probablement plus qu'aucun autre réfléchi l'histoire mais pas parce qu'Eisenstein dans *Octobre* parle de la révolution de 1905. C'est le montage qui dit quelque chose de l'Histoire, ce qu'il rapproche, « les ressemblances qu'il fait hurler » comme disait Bataille...
- 5 Lorsque Eisenstein montre une foule dispersée par la répression, ce que dit le film c'est précisément la manière dont la foule est *inventée* par l'art du film. Au début du vingtième siècle on découvre que la matière est mouvement et le cinéma filme le mouvement même de la matière. La *matière-foule*, en tant qu'elle est matière animée de l'intérieur, atomes humains infiniment agités, a été *révélée* par le cinéma. Le film est cette succession de photogrammes qui restitue un segment temporel extrait de l'infini du temps et montre un ensemble incommensurable de personnes. La foule est devenue un des motifs principaux des représentations du xx^e siècle. Quand un peintre italien réaliste montra l'emportement révolutionnaire, il composa de manière monumentale et solennelle un ensemble frontal comprenant une femme avec un enfant dans les bras,

un homme portant un drapeau et une dizaine de personnes. Cette représentation était synthétique, *idéale*, métaphore et métonymie à la fois d'un mouvement de masse, mais ce n'était pas encore le phénomène figural de la foule, que seul le cinéma a restitué.

- 6 Quand Jean-Luc Godard fait de l'histoire ce n'est pas parce qu'il met en relation les images avec l'histoire mais parce qu'il met en relation les images entre elles. Il compare, il rapproche les images et c'est à ce titre qu'il fait de l'histoire. Le cinéma dit peu de choses de l'Histoire, il dit en revanche quelque chose de spécifique de l'histoire des formes. Il peut dire quelque chose de l'histoire s'il est rapproché des autres images des autres arts. On peut alors percevoir quelque chose comme une image très brouillée, parce que finalement très lointaine d'un temps ou d'une époque, qui demande à être décryptée. J'ai une conception très anti-sociologique de l'étude du cinéma. D'ailleurs lorsque Edgar Morin, qui est un grand sociologue, parla du cinéma, ce n'est pas comme sociologue mais comme *mythologue*. La foule, pour reprendre cet exemple, aurait pu être commentée par Morin ou Barthes...

Exposer le cinéma

- 7 Une exposition de cinéma est un non-sens car le cinéma ne s'expose qu'en tant que le film est projeté dans une salle. L'exposition est une *extension*, mais je ne suis pas sûr que cela soit légitime. Pourtant, je trouve cela intéressant car cela impose les puissances du cinéma aux autres arts. Pour *Hitchcock et l'art* par exemple, l'objectif prioritaire était pédagogique. Plutôt qu'une conférence savante, l'exposition permettait des mises en relation iconographiques. Si la scénographie d'une exposition est séduisante et pédagogique et si cela suggère le spectacle : tant mieux. Mais l'exposition ne vaut pour moi qu'en tant que démarche comparatiste. Exposer le cinéma, selon des techniques d'accrochage que permet désormais la duplication numérique, invite à comparer des séquences. L'exposition est donc un moyen imparfait en direction du projet de comparer les films pour les évaluer, les critiquer. On peut, comme dit Godard, en comparant les images « voir ce qui est vrai et ce qui est faux, comme en justice ». Le matériau de l'œuvre cinématographique est du *temps figuré* réalisé par le déroulement des images et cela construit un *objet d'art fait avec du temps*. Mais on ne peut, si ce n'est par la mémoire, comparer physiquement et tirer des commentaires de type phénoménologique, de deux segments temporels qui s'accomplissent simultanément. Quels strabismes en perspective ! De manière similaire, pour comparer deux mélodies, autrement que par la mémoire, il faudrait les écouter en même temps et cela serait cacophonique.
- 8 L'exposition de cinéma est de nature très impure, parce qu'on y montre des œuvres cinématographiques qui ne sont que des extraits ou des détails et qui, de plus, sont des duplications. Si je présente un extrait d'un film de Buñuel, il ne s'agit que d'une citation, un détail temporel. Dans une exposition consacrée à Miró ou à Picasso on ne montre pas des fragments de tableaux !
- 9 L'image-cinéma n'est pas sur la pellicule. Le cinéma est ce complexe qui comprend un site, un projecteur, une pellicule – membrane à travers laquelle la lumière passe – et l'interruption du faisceau lumineux par un écran, à distance variable du projecteur. Tout est *incertain* dans l'acte d'exhibition du film, ce qui n'est pas le cas de l'exposition d'un tableau. Tout relève d'un *principe d'incertitude*.
- 10 Pourtant, par l'aisance qu'elle donne pour visiter autrement l'histoire de l'art du film, l'exposition instaure une légitimité nouvelle pour des expositions thématiques ou sur des grands artistes du cinéma. Si Hitchcock avait clairement le sentiment d'être au plus

près de ce qu'est en Occident *l'œuvre d'art* quand il réalise *Les Oiseaux*, *Vertigo* ou *Fenêtre sur cour* – il pense ces films comme des objets esthétiques – la plus grande part du cinéma n'a pas été pensée avec une intention d'art.

Le cinéma exposé au Musée : Alfred Hitchcock

- 11 L'exposition Hitchcock était un travail systématique sur des sources attestées, des références faites par le cinéaste à l'histoire de l'art. Matisse disait que les tableaux naissent des tableaux, les films bien sûr naissent des films, mais ils naissent aussi des tableaux. Hitchcock demeure un exceptionnel créateur pour une multitude de questions sur les relations, les transfusions figurales et thématiques entre le cinéma et les autres arts visuels au xx^e siècle. Les pièces exposées, dont les plus anciennes dataient de 1850 et les plus récentes de 2001, allaient de Salvador Dalí à Édouard Vuillard, de photographes pictorialistes à des peintres symbolistes comme Léon Spilliaert ou Dante Gabriel Rossetti, des pré-raphaélites anglais jusqu'à des artistes contemporains comme Tony Oursler et même les *Rotoreliefs* de Marcel Duchamp. Nous avons travaillé selon des parti-pris interprétatifs, dégageant par le rapprochement et l'observation, des survivances ou des réminiscences.
- 12 Un certain nombre d'éléments participant de la formation de Hitchcock font retour dans des moments divers de la filmographie. Nous n'avons pas distingué, dissocié ce qui relevait de l'évidence documentée – les décors du rêve réalisés par Salvador Dali et les références à Giorgio De Chirico pour *la Maison du Dr Edwards* ou les emprunts à Buñuel (à *El* pour *Vertigo*) – et ce qui n'était pas attesté par Hitchcock. Faire de l'histoire de l'art nous importait peu s'il ne s'agissait que d'anecdotes. Notre ambition était de nature *esthétique* à partir de l'histoire des films.
- 13 Tout l'œuvre d'Hitchcock est marquée par le symbolisme européen, belge et anglais. L'Angleterre avec le pré-raphaélisme a offert une des plus grandes écoles symbolistes du monde. La filmographie révèle tout un enchaînement de citations qui font remonter l'essentiel de l'inspiration hitchcockienne à un fond romantique et symboliste. *Under Capricorn* fait très exactement référence au départ des Anglais pour l'Australie, c'est-à-dire au moment où les peintres pré-raphaélites peignaient eux aussi leurs icônes sur cet événement même. Hitchcock présentait à Ingrid Bergman des reproductions de peintures de Fernand Khnopff ou de Whistler qui servirent de modèle aux costumes.
- 14 Lorsque Boileau et Narcejac écrivirent pour *Vertigo*, *D'entre les morts*, ils retrouvaient de manière troublante *Bruges-la-morte*, le roman de Rodenbach qui fut illustré par les peintres symbolistes. La manière dont il filma les visages de Grace Kelly, Kim Novak ou Tippi Hedren doit être rapprochée des tableaux de Dante Gabriele Rossetti, telle cette célèbre *Rosa Triplex*, visages identiques démultipliés. Ces rapprochements mettent en évidence des parti-pris figuraux et font échapper l'exposition à l'entreprise monographique.

Un Musée de cinéma pour l'Institut Lumière à Lyon

- 15 À la demande de Thierry Frémaux j'ai conçu avec Nathalie Crinière (scénographe) et l'assistance de Jean Marc Lamotte et de Fabrice Calzетtoni, un Musée de cinéma consacré aux frères Lumière pour l'Institut Lumière à Lyon. Les collections, à l'évidence, ne couvrent pas la totalité du cinéma ni même du « phénomène Lumière », mais selon le même principe fondamental, nous n'avons rien emprunté à l'extérieur. Je souhaite donner au visiteur un sentiment de complétude : Lumière peintres, Lumière

ingénieurs, Lumière cinéastes, Lumière photographes, Lumière au-delà de Lumière, Lumière contemporains.

- 16 Le plan Lumière est une forme, un objet esthétique à l'insu même des frères Lumière, en dehors de toute volonté d'art. Par le cadrage, le plan révèle quelque chose d'atmosphérique, une croyance profonde que tout peut être rendu visible.
- 17 La véritable *invention* des Lumière est cet enregistrement représentable d'un temps qui s'est accompli. En terminant l'exposition des collections par la présentation d'un plan de *Fantômas* de Louis Feuillade (1913) et un plan de *la Lutte pour la vie* de Lucien Nonguet (1907), je voudrais montrer comment la *plasticité* du plan Lumière est demeurée longtemps dans le style de filmage de ces cinéastes. Lorsque Feuillade, dans *Fantômas*, pose sa caméra et laisse venir quelqu'un du fond du plan dans une durée qui paraît interminable, il réalise encore un plan Lumière : il ne se passe rien si ce n'est la circulation des tramways et des personnes dont certaines regardent la caméra. Dans certains films de Feuillade il y a une rencontre avec l'Histoire parce que les accidents, les aléas du déroulement du réel s'inscrivent dans la représentation.
- 18 C'est pour cela que ce cinéaste est aujourd'hui si important comme *archive*. Ce sont les formes qui témoignent mais sans relation directe et mécanique avec leur temps. Les images de cinéma sont des images virtuelles car elles portent en elles l'actualité de leur devenir et de leur passé. Il faut encore et toujours relire Deleuze à ce sujet. C'est la pensée la plus *utile* pour concevoir un musée de cinéma aujourd'hui.
- 19 Une muséographie de cinéma nécessite de se référer aux livres qui ont dit des choses sur cette question de la figuration au cinéma : à part *L'image-mouvement* et *L'image-temps* de Gilles Deleuze, il faut toujours revenir à *L'homme ordinaire du cinéma* de Jean-Louis Schefer, au livre de Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier* ou à celui de Jacques Aumont, *À quoi pensent les films ?* et aux textes de Raymond Bellour. Moi, je ne suis qu'un *montreur*, un « montreur d'ombres » cinéphile. Je suis toujours arrêté par la proximité des deux mots : *montreur* et *monteur*.
- 20 J'ai essayé un jour de décrire la formation dont devraient se doter les futurs commissaires d'exposition de cinéma. Cela nécessiterait une formation nouvelle qui exigerait de revoir des textes fondamentaux tels que ceux de Christian Metz par exemple. Ce qu'il a écrit sur la ponctuation filmique peut être utile puisqu'il faut savoir comment couper, comment extraire la séquence d'un film. On ignore dans les cinémathèques et les archives, ces outils théoriques alors qu'ils devraient être les éléments d'un contenu scientifique commun aux personnes en charge des films. Les livres d'histoire du cinéma ne permettent pas seuls de faire un musée de cinéma. En revanche, un musée de cinéma qui s'est nourri de questions esthétiques et philosophiques, contribuera à *faire de l'histoire du cinéma*.

L'exposition Cocteau

- 21 L'exposition Cocteau a pour titre *Jean Cocteau au fil du siècle*, mais elle pourrait être intitulée Cocteau-graphe ou Cocteau-graphie pour rappeler l'attachement de Cocteau à la notion de *cinématographe*.
- 22 Cocteau écrivit en tout et avec tout, il emprunta à tous les arts et cette multiplicité, d'une très grande actualité, devait être réévaluée. S'il n'a pas été un très bon céramiste ou un très bon peintre, Cocteau a été calligraphe, graphiste, chorégraphe, scénographe, « phonographiste et cinématographiste ».

- 23 Il y aura près de trente points de rendez-vous cinématographiques dans l'exposition mis en relation avec les autres disciplines.
- 24 En fait, nous faisons l'hypothèse que Cocteau a été cinéaste dans toutes ses activités. Il avait une conception cinématique du graphisme et certaines séries de ses dessins pourraient être animées aujourd'hui. Ce n'est pas une exposition de cinéma comme celle consacrée à Hitchcock. L'exposition présentera la complexité de Cocteau, contemporain surprenant de Proust et de Truffaut, ses positions pendant les deux guerres... Sept étapes anachroniques – la jeunesse est présentée en fin d'exposition – rythmeront le parcours d'une vie faite de « grands écarts ». À l'image d'*Orphée*, l'homme qui se retourne, qui veut revenir en arrière, l'œuvre de Cocteau, est fondée sur un retour en arrière permanent et c'est ce trucage cinématographique tant prisé par Cocteau que nous tentons de mettre en œuvre muséographiquement.