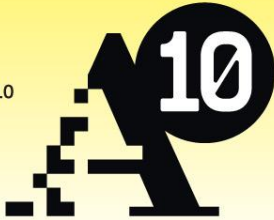


17 novembre 2010  
Bibliothèque nationale de France  
Petit Auditorium

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



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

## ACQUÉRIR, VALORISER, REMPLOYER

---

### *Les politiques muséales*

Table ronde modérée par :

**Pascale Cassagnau,**

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

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 dure que 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 topos 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<sup>e</sup> 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.

---

Droits d'auteur :

© Institut national du patrimoine

---