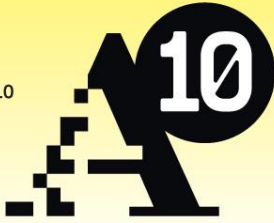


17 novembre 2010
Bibliothèque nationale de France
Petit Auditorium

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

HISTOIRE, ENJEUX ET TERRITOIRES

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 concurremment 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 servirent 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

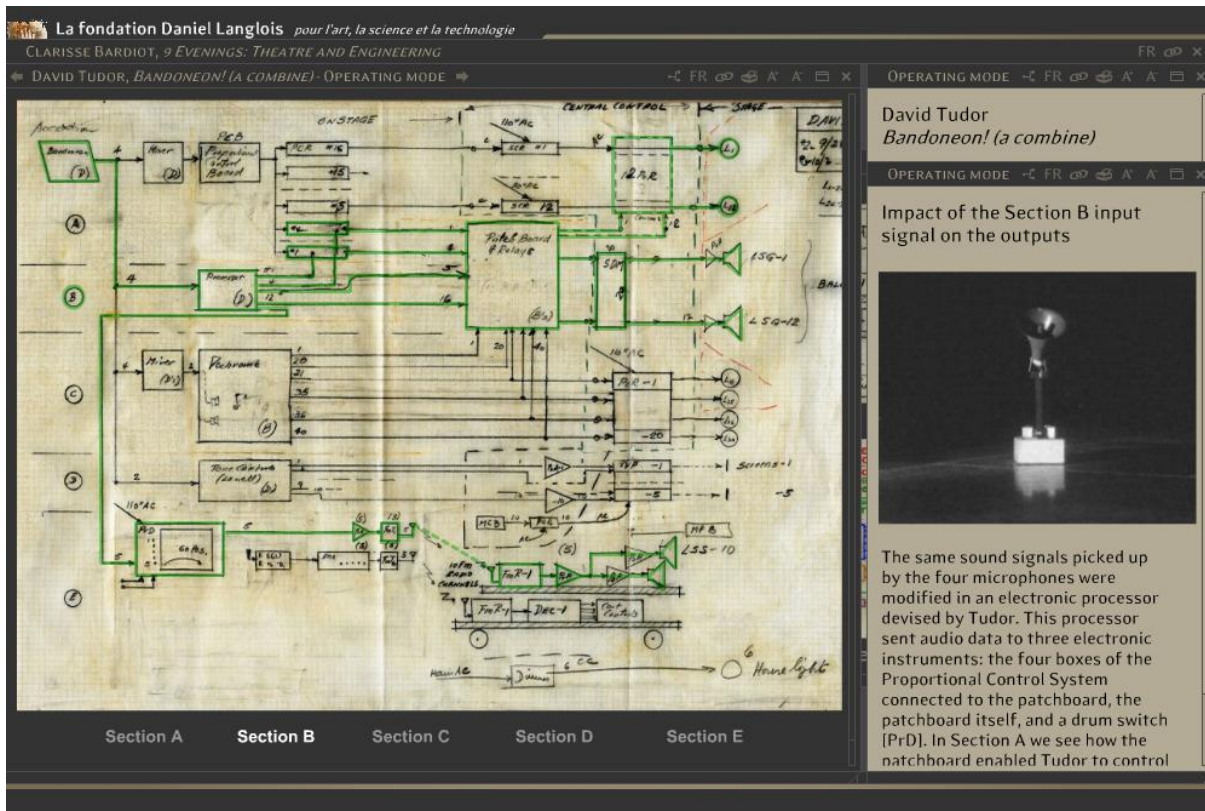
ramenée à l'organisation séquentielle, reléguant au second plan la nature du médium. Les données codées peuvent être conservées sur des supports très divers, en fonction des moyens d'enregistrement et de restitution disponibles à un moment donné, que ceux-ci prennent la forme de bandes ou de disques, 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.

Droits d'auteur :

© Institut national du patrimoine
