

## **Film sur l'art / Film d'exposition : une topographie narrative**

Projet de recherche présenté par

Enrico Camporesi

Plateforme 4 : Exposition et création : pratiques sociales et expériences du musée

Microprojet : « Film, art, musée. Entre remédiation et relocalisation »

Unité d'accueil principale – CRAL / Unité d'accueil secondaire – Centre Pompidou

### *Questions de définition : le « film sur l'art »*

On a longtemps essayé de définir et préciser le champ d'action du « film sur l'art »<sup>1</sup> - catégorie qui paraît constituer un genre à part dans l'histoire du cinéma. Selon la définition classique de Theodore Bowie, le film sur l'art serait caractérisé par « la description, la démonstration, l'analyse ou l'interprétation d'œuvres préexistantes, picturales, sculpturales, architecturales, ou relatives aux arts appliquées ».<sup>2</sup> Il semble que cette catégorie gagnerait à s'ouvrir vers une topographie plus vaste et élargie, qui ne recouvrirait pas seulement le domaine qui va de la documentation jusqu'à l'interprétation d'œuvres « préexistantes ».

Dans la tentative de définition de Lauro Venturi, théoricien et réalisateur de films sur l'art (réalisés en collaboration, notamment, avec Luciano Emmer dans les années 1950), une ambiguïté inhérente à ce type de production se fait déjà sentir. Il y aurait une distinction entre les « films pour lesquels des œuvres d'art ont été réalisées » et « films qui traitent principalement ou exclusivement du contenu narratif d'un ou plusieurs œuvres d'art préexistantes ».<sup>3</sup> Dans la première catégorie Venturi, mis à l'épreuve de cerner résolument ce territoire, range des œuvres appartenant à la tradition de l'avant-garde filmique - le film abstrait ou peint sur pellicule (il évoque ainsi Oskar Fischinger, les frères Whitney, ou encore Norman McLaren). Dans la seconde, il fait entrer, à titre d'exemple, l'œuvre filmique de Luciano Emmer et

---

<sup>1</sup> Voir, parmi les exemples récents, Valentine Robert ; Laurent Le Forestier ; François Albera (éds), *Le film sur l'art : entre histoire de l'art et documentaire de création*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2015.

<sup>2</sup> Theodore R. Bowie, « About Films on Art », in *College Art Journal*, vol. 14, n° 1, automne 1954, p. 29.

<sup>3</sup> Lauro Venturi, « Films on Art: An Attempt at Classification », in *The Quarterly of Film Radio and Television*, vol. 7, n° 4, été 1953, pp. 386-387.

Enrico Gras. De ce texte, certes daté, au moins deux indications sont à retenir : la possibilité que le film d'avant-garde puisse également être un « film sur l'art » ; le caractère éminemment narratif de cette production, envisagée sous son angle didactique / informatif.

Cette division nous paraît aujourd'hui inévitablement simpliste, sinon difficilement valable, et nous souhaiterions reconsidérer ces affirmations à l'aide d'une méthodologie et d'outils théoriques contemporains. C'est pour cette raison que notre recherche interroge actuellement les zones interstitielles entre le film dit « d'artiste » et le « film sur l'art » et se propose d'explorer cet entre-deux ainsi que les stratégies et les enjeux qui le constituent et qui l'informent. Nous ne souhaitons pas dresser une histoire linéaire de cette production mais plutôt identifier et questionner un corpus aux contours élargis, un ensemble d'œuvres qui se proposent d'utiliser le film comme instrument théorique et qui, simultanément, s'emparent de l'histoire de l'art pour en faire un outil poétique, au sens étymologique du terme.

Au sein de ce corpus nécessairement lacunaire mais néanmoins emblématique, on trouve une série d'épisodes centraux, notamment à l'égard des articulations théoriques les plus significatives de l'art contemporain. Notre approche vise de cette manière à reconstituer une histoire alternative de l'art faite au moyen du film. En puisant à la fois dans la documentation, dans la culture populaire et surtout au sein de la production du film d'artiste, notre recherche vise à valoriser des épisodes en apparence marginaux, capables pourtant d'éclairer des moments centraux de l'histoire de l'art. Dans ce contexte, le Microprojet « Film, art, musée. Entre remédiation et relocalisation » se présente comme le cadre idéal pour mener à bien ce travail au vu de l'intérêt qu'il porte à la fois au « film sur l'art », dans ses diverses déclinaisons et, de manière complémentaire, à la relation entre le film et l'espace d'exposition. Notre recherche recoupe également ces deux axes.

### *Film d'exposition / De l'exposition comme film*

Si l'on cherche à dresser une cartographie idéale de cette production, un certain nombre de nœuds critiques du point de vue historiographique s'imposent. Les

tournants principaux de l'histoire de l'art contemporain recoupent en effet les enjeux qui nous intéressent – quand l'art documente et regarde l'art : le *happening* (*Doomshow*, Ray Wisniewski, 1961-1964 ; *Nekropolis I*, Raymond Saroff, 1962), ou le pop art (*Poem Posters*, Charles Henri Ford, 1965-1967 ; *Andy Warhol's Silver Flotations*, Willard Maas, 1966 ; *Where Did Our Love Go*, Warren Sonbert, 1966). Ces exemples soulignent surtout la centralité de l'exposition comme médium en établissant un lien productif entre certaines opérations filmiques (cadrage, montage) et stratégies de présentation des œuvres. Le lien entre la centralité du dispositif d'exposition et son agencement par le biais du film commence à émerger dans les films d'artistes ou expérimentaux dès les années 1960 (quelques exemples illustres sont produits par les avant-gardes historiques), et ne cessera d'être développé dans les décennies qui suivent.

Sur ce dernier point, notre recherche rencontre quelques pistes d'investigation creusées par des théoriciens et commissaires d'exposition avec lesquels nous avons déjà eu l'occasion de collaborer. Nous songeons notamment à des problématiques soulevées par le travail de Philippe-Alain Michaud<sup>4</sup> - ou encore aux expositions organisées par Mathieu Copeland (dont le long-métrage *L'Exposition d'un film*, 2015, repense radicalement l'espace d'exposition au profit d'une mise en scène cinématographique).<sup>5</sup> En prolongeant ces pistes, nous souhaitons à notre tour interroger, par le biais du film, et tout particulièrement du film qu'on pourrait nommer « d'exposition » (tout comme on parle de « film sur l'art »), le dispositif de mise en scène des œuvres.

Certaines productions contemporaines d'artistes comme Paul Sietsema ou Elizabeth Price touchent de manière frontale à cette possibilité de fabrication de fiction d'exposition : les deux artistes produisent des objets qui n'existent que dans l'espace filmique et dans le déroulement de la projection (voir *Figure 3*, Paul Sietsema, 2008, ou la série *New Ruined Institute* d'Elizabeth Price, 2008-2009). Ce procédé de renversement (du film d'une exposition à l'exposition comme film) souligne les constructions discursives inhérentes au geste de l'exposition. En

---

<sup>4</sup> Au moins à partir de son intervention dans le numéro spécial d'*Artpress* (n° 21, 2000) sur le thème « Oublier l'exposition ».

<sup>5</sup> Cf. Mathieu Copeland (dir.), *L'Exposition d'un film*, Les presses du réel – HEAD, Dijon – Genève, 2015.

présentant une série d'artefact fictionnels, les artistes interrogent la façon dont le discours s'empare de l'espace d'exposition.

Notre recherche ne s'inscrit donc pas exclusivement dans le champ de l'histoire de l'art mais vise à travailler des articulations théoriques, qui touchent à la centralité du dispositif d'exposition et à sa transposition filmique. Envisagé sous cet angle, le film apparaît non plus simplement comme un outil de documentation, mais comme un espace critique permettant d'interroger les stratégies d'écriture de l'histoire de l'art contemporaine et l'espace d'exposition lui-même.

### *Organisation de la recherche*

La recherche que nous envisageons de produire aura comme point de départ les collections filmiques de l'un des partenaires du Labex, le Centre Pompidou / Musée National d'Art Moderne, ainsi que la collection de film sur l'art de la Bibliothèque Kandinsky. Nous envisageons également des recherches en archives, en nous appuyant sur des sources inédites découvertes pendant nos recherches doctorales (notamment dans les dossiers de l'artiste américain Paul Sharits, auteur, entre autres d'un « film sur l'art », au caractère programmatique - sur la sculpture de Brancusi, 1977-1982).

Cette recherche se veut interdisciplinaire. Elle pourra bénéficier des enjeux, des intervenants extérieurs et de l'équipe du Microprojet. Celui-ci met en avant la rencontre entre théoriciens issus du milieu universitaire et professionnels des métiers du patrimoine (Louvre, INP, Centre Pompidou). Cette implication double résonne avec les enjeux spécifiques de ce que nous souhaitons développer : une « topographie narrative » qui trouvera dans ce dialogue un cadre particulièrement adapté pour creuser nos hypothèses relatives aux « nouvelles écritures de l'histoire de l'art ».