

# La projection d'une collection

Entretien avec Enrico Camporesi et Jonathan Pouthier,  
par Barbara Le Maître et Stéphanie-Emmanuelle Louis

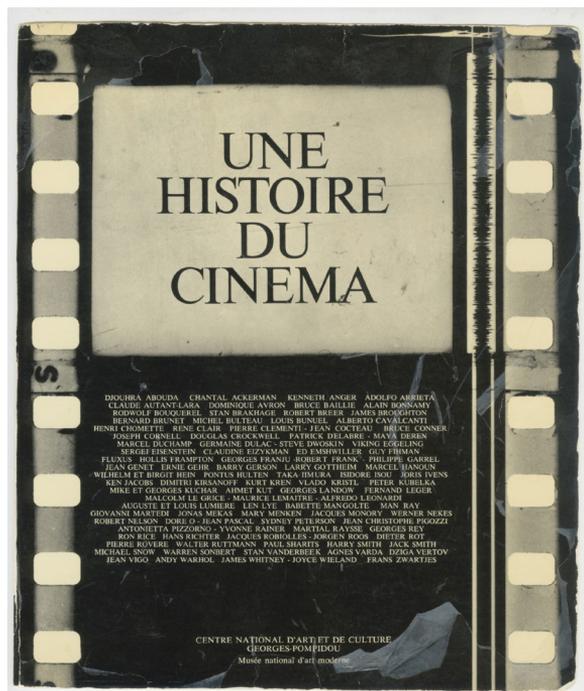


Fig. 1. Couverture du catalogue de l'exposition *Une histoire du cinéma*<sup>1</sup>.

1. Kubelka (Peter) (dir.). 1976. *Une histoire du cinéma*. Cat. exp., Paris, Musée national d'art moderne. Paris : Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou.

**E**nrico Camporesi et Jonathan Pouthier travaillent au service de la collection films du Centre Pompidou – Musée national d'art moderne<sup>2</sup>. De cette collection, ils viennent de retracer les origines dans l'ouvrage *L'Histoire d'une histoire du cinéma*, publié par le Centre Pompidou avec Paris Expérimental<sup>3</sup>. Le livre reconstitue et analyse les étapes qui ont conduit à la première exposition que le Centre Pompidou a consacrée à l'image en mouvement en 1976, un an avant son ouverture<sup>4</sup>. Cette publication, qui paraît à un moment où le Centre Pompidou envisage une longue période de fermeture pour travaux (de 2025 à 2030), est le point de départ d'une conversation sur la place de l'image en mouvement au musée, mais également sur les enjeux de son exposition (fig. 1).

**Barbara Le Maître et Stéphanie-Emmanuelle**

**Louis :** Pourriez-vous recontextualiser la conception de l'« exposition » *Une histoire du cinéma* en mettant en avant son caractère novateur ?

**Enrico Camporesi :** On parle bien d'exposition, mais *Une histoire du cinéma* est, *de facto*, une programmation en

salle. Je me permets une provocation : cette proposition, qui se manifeste à diverses reprises entre 1976 et 1977, n'a pas de caractère novateur fondamental, car les films présentés sont, à leur manière, canonisés dans les espaces discursifs propres au film expérimental depuis quelques années. Un critique, Henry Chapiro, le remarque déjà dans son compte rendu de 1977<sup>5</sup> ! Le caractère novateur apparaît lorsque l'on recontextualise l'opération. Son originalité est le fait que cela se déroule dans un musée d'art moderne et contemporain en France.

**Jonathan Pouthier :** Il faut aussi se rappeler que cette manifestation est une exposition organisée par le Centre Pompidou dans les locaux qu'il occupa temporairement au Centre national d'art contemporain (Cnac), rue Berryer à Paris. Heureuse coïncidence, ou choix délibéré, *Une histoire du cinéma* s'est tenue dans des espaces investis quelques mois plus tôt par Marcel Broodthaers (*L'Angélu de Daumier*, du 2 octobre au 10 novembre 1975), artiste pour lequel le cinéma occupe une place centrale, à la fois comme dispositif et comme imaginaire. On pourrait également avan-

2. Dans les années 1990, le service devient une entité à part entière dans l'organigramme du Musée national d'art moderne. Depuis 2004, le service est dirigé par le conservateur Philippe-Alain Michaud. Il est composé aujourd'hui de cinq personnes. Outre les personnes déjà mentionnées figurent également Alexis Constantin et Cécile Zoonens.

3. Camporesi (Enrico) & Pouthier (Jonathan). 2023. « Penser une collection : Entretien avec Peter Kubelka », p. 75-82 in *L'Histoire d'une histoire du cinéma* / sous la direction d'Enrico Camporesi et Jonathan Pouthier. Paris : Paris Expérimental/Centre Pompidou.

4. Le livre inclut également, en fac-similé, le catalogue de la manifestation de 1976.

5. Chapiro (Henry). 1977. « 50 ans de films underground ». *Le Quotidien de Paris*, 28 février 1977, repris dans *L'Histoire d'une histoire du cinéma* / sous la direction d'Enrico Camporesi et Jonathan Pouthier, *op. cit.*, p. 157.

cer l'idée que l'image en mouvement offre beaucoup plus de flexibilité (financière et organisationnelle) lorsqu'il s'agit d'envisager la préfiguration d'un nouveau musée<sup>6</sup>. Il n'empêche que, même si le pragmatisme l'emporte bien souvent, c'est avec *Une histoire du cinéma* que le Centre Pompidou a décidé d'affirmer ses ambitions et le caractère novateur de ses orientations.

**EC:** Le geste radical est nuancé par l'article indéfini dans le titre final *Une histoire du cinéma*. Peter Kubelka souhaitait déclarer que « l'histoire du cinéma » – c'est le titre qu'il avait d'abord choisi – est bien celle-là et non pas une autre, mais cette formulation ne pouvait pas être accueillie par Henri Langlois de la Cinémathèque française. Ce qui nous a intéressés par la suite, au niveau de la politique culturelle, c'est le constat que, en France, à la moitié des années 1970, brusquement le cinéma expérimental n'est plus underground, il cherche et trouve enfin une institution à laquelle s'adosser.

**BLM et SEL :** En quoi consistait exactement le dispositif d'exposition conçu par Kubelka ? Comment ce dispositif *princeps* s'est-il transformé de 1976 à nos jours au Musée national d'art

moderne (Mnam) ? Y-a-t-il eu, selon vous, des bouleversements significatifs ; si oui, lesquels ?

**JP:** Au début, Peter Kubelka avait à l'esprit de reproduire l'Invisible Cinema dans les locaux du Cnac. Cette « machine à regarder », pour reprendre ses termes, est un dispositif d'exposition en soi. Plongés dans l'obscurité, les spectateurs se retrouvaient séparés les uns des autres dans des sièges cloisonnés munis de caches sur les côtés au niveau de leur tête. Malheureusement, cette première intention n'a pas été réalisée pour des raisons budgétaires et sécuritaires.

**EC:** Ceci est la configuration de l'Anthology Film Archives à New York en 1970, dont la salle fut réalisée par l'architecte italien Giorgio Cavaglieri<sup>7</sup>. Par la suite, Kubelka a essayé de reprendre un dispositif similaire au Filmmuseum de Vienne, qui abrite aujourd'hui l'Invisible Cinema numéro 3, dans lequel il avait réussi à occulter même les signaux lumineux de sortie de secours.

**JP:** Comme son nom l'indique, l'idée de Kubelka était de faire disparaître la salle de cinéma, c'est-à-dire d'effacer au maximum sa présence pour inviter le spectateur à concentrer son regard

6. À titre d'exemple récent, le service de la collection films a été particulièrement mobilisé en 2018 sur le programme de préfiguration de l'antenne bruxelloise du Centre Pompidou : KANAL. S'il avait été question au début des échanges de concevoir une salle de projection permanente, le format d'exposition a finalement été retenu avec la présentation d'un ensemble d'œuvres (numérisées) de David Haxton et d'Anthony McCall, entre autres, sur trois étages du musée, rassemblées sous le titre : *Le Lieu du film* (du 5 mai au 7 juillet 2018).

7. Pour une documentation sur cette salle de projection, voir Sitney (Sky). 2005. « The search for the invisible cinema ». *Grey Room*, 19, p. 102-113.

uniquement sur l'écran. Pour Kubelka il n'existe qu'un seul lieu d'exposition du cinéma : l'écran.

**EC :** Pour *Une histoire du cinéma*, il n'y avait aucun dispositif d'exposition particulier, au contraire. Il faut remarquer que Kubelka évite soigneusement tout ce qui est installation, qui, pourtant, aurait été contemporain. Les années 1970, notamment aux États-Unis, voient la multiplication de dispositifs d'installation par des artistes. Kubelka ne considère pas l'*expanded cinema* des années 1960 ni les projections multiples. De ce point de vue, il devait s'accorder avec Annette Michelson, qui, dès la moitié des années 1960, avait des doutes sur les ambitions de *Gesamtkunstwerk* du « cinéma élargi » de l'époque. Là où ils diffèrent, c'est plutôt au niveau du regard porté sur l'art contemporain, primordial pour Michelson (qui s'intéresse par ailleurs dès la première moitié des années 1970 aux installations de Paul Sharits<sup>8</sup>) et quasiment inexistant pour Kubelka. Mais c'est peut-être une autre histoire.

**JP :** Si l'on observe attentivement les trois itérations d'*Une histoire du cinéma* (Cinémathèque française, Cnac, puis Centre Pompidou), on remarque que cette programmation est détachée d'un dispositif d'exposition spécifique :

les salles de projection de la Cinémathèque n'avaient pas grand-chose à voir avec la salle temporaire – d'un style plus épuré et moins bien équipée qu'une salle de cinéma au sens classique du terme – construite au Cnac et avec celle du Centre Pompidou, improvisée au milieu du parcours des collections permanentes au troisième étage. Cette absence de spécificité des espaces de projection est un symptôme à partir duquel il serait intéressant de repartir pour discuter de la présence de l'image en mouvement dans un musée. Il y aurait par ailleurs une histoire de ces espaces de projection à produire un jour pour mesurer l'effet réel du cinéma sur le musée.

**EC :** Pour revenir à la question, il est difficile de se prononcer sur les bouleversements significatifs, mais il est vrai que le numérique a changé le panorama de l'image en mouvement. La convergence numérique a produit deux effets complémentaires, et pas nécessairement simultanément. D'un côté, elle a simplifié la circulation des films, notamment du point de vue de la consultation et du simple accès aux œuvres, sans oublier sa présence dans les espaces, comme le film numérisé, projeté en boucle dans une *black box*<sup>9</sup>. Cet effet est particulièrement visible

---

8. Voir notamment Michelson (Annette). 1974. « Paul Sharits and the critique of illusionism: An introduction », in *Projected Images*. Cat. exp. Minneapolis : Walker Art Center. Trad. de l'anglais par Richard Crevier : « Paul Sharits et la critique de l'illusionnisme : Une introduction », p. 31-34 in *Paul Sharits* / sous la direction de Yann Beauvais. Dijon : Les Presses du réel, 2007.

9. Sur ce point, avec un regard porté vers le film expérimental au tournant numérique du début des années 2000, voir Turvey (Malcom), Jacobs (Ken), Michelson (Annette), Arthur (Paul), Frye (Brian) & Iles

dans les années 2000. Mais de l'autre côté, depuis au moins une dizaine d'années, c'est-à-dire au moment où les salles de cinéma du circuit commercial

ont basculé intégralement dans le numérique, la projection photochimique a été à nouveau investie de l'aura de l'événement (fig.2).



Fig. 2. Projection en Super 8 et rencontre avec la cinéaste allemande Helga Fanderl en salle de cinéma 2, Centre Pompidou, 5 avril 2023  
© Photo Jonathan Pouthier.

**BLM et SEL : Pensez-vous qu'une programmation puisse tenir lieu d'exposition ? Si oui, à quelles conditions ?**

**EC :** En 1974, sur la distinction entre « exposition » et « programmation » et leurs usages à cette époque, et notamment à l'égard du festival de Montreux, *New Forms in Film*, véritable matrice pour *Une histoire du cinéma*, le critique du *Monde* Louis Marcorelles écrit à l'époque :

« Annette Michelson [...] a tenu à appeler la manifestation de Montreux "exposition" non par un jeu gratuit, par snobisme, mais pour mieux marquer une différence de qualité. On ne consomme plus du cinéma spectacle, on voit des films comme on visite une exposition de peinture, on doit pouvoir s'attarder sur tel ou tel détail, analyser l'œuvre à son gré<sup>10</sup> ».

---

(Chrissie). 2002. « Round table: Obsolescence and American avant-garde film ». *October*, 100, p. 115-132.

10. Marcorelles (Louis). 1974. « Le nouveau cinéma américain : Une "exposition" du septième art ». *Le Monde*, 27 août 1974, p. 1, p. 13, repris dans *Black Cube, White Box* / sous la direction de François Bovier et Tristan Lavoyer.

Une exposition est un modèle analytique, même si l'on ne voit pas très bien, au-delà de l'appareillage discursif qui l'accompagne, comment cela fonctionnerait pendant une projection en salle. Ce qui apparaît maintenant est que la programmation d'œuvres filmiques en salle de cinéma au sein du musée, comme pour une partie de la collection dont nous nous occupons, est, dans les faits, une « exposition ». Pourquoi ? Puisque, simplement, pour la plupart de ces œuvres, le lieu princeps pour montrer les films est l'écran de cinéma, et non les galeries du musée. J'aime bien l'enseigne que l'Österreichisches Filmmuseum de Vienne affiche à l'entrée : « Le musée autrichien du cinéma est une cinémathèque. Ses expositions se déroulent à l'écran. » Dans notre cas, les choses sont légèrement différentes. Si l'on prend *Une histoire du cinéma*, l'idée est celle de montrer une « collection permanente » en salle de cinéma, d'où la dimension cyclique – comme une version possible de la rotation des œuvres en salle d'exposition.

**JP :** Lorsque nous avons interrogé Peter Kubelka sur sa manière d'envisager l'écriture d'*Une histoire du cinéma*, il a insisté précisément sur cette dimension cyclique. Il est possible d'envisager la programmation comme une manière d'écrire et de penser avec (et à partir) des œuvres. D'une certaine

façon, chaque séance revêt une dimension réflexive dans son écriture, c'est-à-dire que l'on y parle autant des films que l'on projette que de leurs modalités de présentation. Une programmation pourrait en cela être comprise comme une exposition à part entière qui serait à parcourir du regard dans un espace-temps donné : la surface de l'écran de la salle de cinéma se substituant, le temps de la projection, aux cimaises du musée.

**EC :** Il faut ajouter que les déplacements (entre la salle de cinéma et les espaces d'exposition et inversement, par exemple) restent possibles et situés, spécifiquement adaptés à un contexte. Il est clair qu'un film (re)gagne en « valeur d'exposition » lorsqu'il est montré dans une galerie. J'affectionne cette formulation, que j'emprunte à Walter Benjamin, qui l'opposait à la « valeur culturelle » de l'œuvre d'art<sup>11</sup>.

**BLM et SEL :** Comment – c'est-à-dire selon quels critères et de quelle manière – *Une histoire du cinéma* a-t-elle contribué à l'élaboration de la collection du Mnam ?

**EC :** Les opérations se confondent partiellement, puisque la programmation *Une histoire du cinéma* a contribué à créer la collection, en bonne partie, même si quelques acquisitions avaient eu lieu avant, notamment des films d'artistes, français (Pol Bury et

---

Lausanne : Circuit/ECAL, 2015.

11. Benjamin (Walter). 2000 [1939]. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz. *Œuvres*, t. III. Paris : Gallimard, p. 269-316.

Clovis Prévost, Gina Pane) ou américains (Robert Morris, Bruce Nauman, Richard Serra). Le point crucial était de pouvoir conserver sur place les objets que l'on souhaitait montrer ; pérenniser la projection dans un lieu. Le problème est qu'à l'époque, on ne pensait pas à pérenniser véritablement les objets – pas d'achat d'internégatifs, mais seulement d'une ou deux copies positives destinées à la projection, et des droits de monstration sur place – et ce dernier point constitue une différence cruciale avec les cinémathèques. Le statut intermédiaire du film, de réplique partielle, entre le multiple et l'objet unique, ainsi que sa fonctionnalité, car un film doit être projectable, compliquent les questions de sa conservation et de sa monstration par rapport à d'autres artefacts présents dans le musée<sup>12</sup>.

**JP :** La quasi-totalité des films présentés dans *Une histoire du cinéma* ont été acquis par le musée presque au même moment. Autant dire que peu de personnes dans l'institution ont eu le temps de voir les films à cette époque, avant qu'ils entrent en collection. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, ces acquisitions ont été faites en grande partie simplement en se reposant sur l'expertise des deux commissaires de cette programmation : Peter Kubelka et Annette Michelson. Si cela pourrait sembler aujourd'hui pro-

blématique d'un point de vue institutionnel, cela a permis de faire entrer en collection un grand nombre d'œuvres qui, par la radicalité de leurs formats et de leurs sujets, auraient pu soulever de nombreux débats en interne, voire susciter des oppositions. Force est de constater avec le recul que c'est par ce secteur de collection du Mnam que les formes d'expression artistiques minoritaires et invisibilisées, aujourd'hui réinvesties, sont entrées au musée ; loin des cimaises éclairées des espaces d'exposition, dans l'obscurité des salles de projection. Pour ne citer qu'un exemple récent : lorsque nous avons dépouillé le catalogue de notre collection pour l'exposition *Over the Rainbow* (du 28 juin au 13 novembre 2023), autour de la représentation des sexualités dites « minoritaires » et de la théorie *queer*, nous nous en sommes rendu compte pleinement.

**BLM et SEL :** En quoi *Une histoire du cinéma* nous permet-elle d'appréhender les grands enjeux d'une collection permanente d'œuvres filmiques ? Quels sont selon vous ces enjeux ?

**JP :** Les années 1970 sont marquées aux États-Unis et en Europe par des tentatives d'esquisser les contours d'une histoire générale de l'avant-garde cinématographique. Pensons au cycle *Essential Cinema* de l'Anthology Film Archives à New York en 1970, ou bien, en Europe, à *Une histoire du cinéma*

12. Cette question de la « réplique partielle » est développée dans Camporesi (Enrico). 2018. *Futurs de l'obsolescence : Essai sur la restauration du film d'artiste*. Milan/Paris : Éditions Mimésis, p. 54-58.

au Centre Pompidou, ou encore à *Film As Film* en 1979 à la Hayward Gallery de Londres. S'attachant à donner son unité historique, théorique et critique à une production artistique aux origines et aux pratiques plurielles, en d'autres termes à formuler à travers un récit linéaire l'émergence d'un nouveau canon esthétique, ces projets rétrospectifs recourent les enjeux d'exhaustivité et de représentativité propres à toutes les collections muséales. Comme cela a été précisé précédemment, Peter Kubelka avait envisagé son histoire du cinéma à la manière d'un cycle clos : un programme destiné à être projeté de façon permanente sans ajouts extérieurs (comme c'est le cas par exemple pour *l'Essential Cinema*, toujours présenté à New York). Cette position est difficilement tenable sur le long terme. Une collection, à moins d'en redéfinir les fonctions et les usages, ne saurait être un environnement renfermé sur lui-même. Elle évolue en fonction des pratiques artistiques, mais aussi des personnes qui en ont la charge.

**EC :** Dans le cas de la collection films du Centre Pompidou, la personnalisation est très clairement lisible, notamment par la suite : on voit comment, sous l'impulsion de Jean-Michel Bouhours, par exemple, la quasi-totalité des ci-

néastes expérimentaux travaillant en France sont présents avec au moins un film dans les collections. Il faut rappeler que Bouhours était avant tout cinéaste, lié à la Paris Films Coop, et qu'il avait une expérience de première main de cette scène. Cela dit, les chemins des objets et les signatures curatoriales ne sont jamais si clairs ou linéaires. *Une histoire du cinéma* est l'exemple parfait d'un projet pluriel, dont on peut signaler aujourd'hui les lacunes et les manques, comme pour toute sélection.

**JP :** Il faut aussi prendre en considération que l'attention du spectateur des années 1970 n'est sans doute plus la même aujourd'hui. Au-delà de la durée de certaines séances d'*Une histoire du cinéma* (excédant parfois trois heures), on note les nombreux absents de cette histoire – dont certains déjà remarqués à l'époque<sup>13</sup>. Finalement, on pourrait dire qu'*Une histoire du cinéma* est une toile de fond sur laquelle nous venons effectuer en permanence des retouches.

**EC :** Et d'une manière générale on pourrait dire que la programmation « Film » que nous présentons deux fois par mois en salle de cinéma 2 au Centre est une

---

13. Nous pouvons indiquer que les cinéastes et artistes femmes sont largement sous représentées, que les cinéastes du cinéma indépendant (Alain Robbe-Grillet le remarque dans son compte rendu de l'époque – paru dans *Le Monde* du 26 février 1976, repris dans *L'Histoire d'une histoire du cinéma* / sous la direction d'Enrico Camporesi et Jonathan Pouthier, *op. cit.*, p. 136-137 – en nommant, par exemple, Jean-Luc Godard, Carmelo Bene, Daniel Schmid) sont absents, que pas mal d'artistes travaillant avec le film n'y figurent pas, et qu'en général la période allant du milieu des années 1940 aux années 1970 est dominée, même si de manière non exclusive, par un tropisme américain.

réécriture et un réagencement de cette histoire, car on y montre et commente la collection du Musée.

**BLM et SEL :** *Qu'est-ce qu'une collection de films au sein d'un musée d'art moderne et contemporain ? En quoi la collection du Mnam se singularise-t-elle de celles d'autres musées d'art, à l'instar du Museum of Modern Art de New York (MoMA), par exemple ?*

**EC :** Si l'on regarde dans l'organigramme actuel du Musée, la collection films (ou plutôt, officiellement, du « cinéma expérimental<sup>14</sup> ») est un secteur comme un autre : arts plastiques, photographie, art graphique, nouveaux médias. Cela veut dire qu'elle s'intègre explicitement dans un système « musée ». La collection du MoMA naît avec une vocation différente vers la moitié des années 1930. C'est en gros une cinémathèque annexe au musée – et par ailleurs sa création est quasiment contemporaine de celle d'autres cinémathèques ou archives du film en Europe (la première étant, selon les historiens, le Svenska Filmfundet). Le fonctionnement reste aujourd'hui assez différent, car l'entité MoMA Film est assez complexe : on y trouve, pour ce qui concerne les images en mouvement, à la fois une collection et ce qu'ils appellent la Circulating Library, qui a pour vocation, justement, de

circuler selon un principe de location. Au Mnam, les objets de la collection films sont des œuvres au même titre que celles conservées dans les autres secteurs de collection. Leur inscription dans la collection est signalée par l'attribution d'un numéro d'inventaire.

**JP :** Pour prolonger ce que vient de dire Enrico, on pourrait également ajouter qu'une collection de films dans un musée nous invite à repenser la nature d'une collection dans son ensemble, mais également les fondements de la muséologie dont nous sommes tributaires, c'est-à-dire à la fois ceux dictés par les normes de la conservation patrimoniale et ceux formulés par la Fédération internationale des archives du film (Fiaf), dont nous sommes membres associés. Si, pour la conservation préventive, le film recoupe en de nombreux points les problématiques propres aux autres typologies d'œuvres conservées par un musée, il implique aussi une certaine forme d'instabilité dans un système muséologique fondé sur la notion d'original et l'objectivation des productions artistiques. Sauf cas exceptionnels, et plutôt rares, la notion d'original n'a pas beaucoup de sens lorsque l'on s'intéresse au film, car nous conservons bien souvent des copies.

14. L'intitulé officiel de la collection est réducteur, au point que nous la désignons le plus souvent par l'intitulé « collection films », mais apporter cette correction à l'organigramme est une longue démarche bureaucratique, à peine entamée. Pourquoi réducteur ? Parce que le nom « cinéma expérimental » ne décrit qu'une partie de la collection : on y trouve également du documentaire, des films d'artistes, des installations, des films scientifiques, ou des archives d'un autre genre.

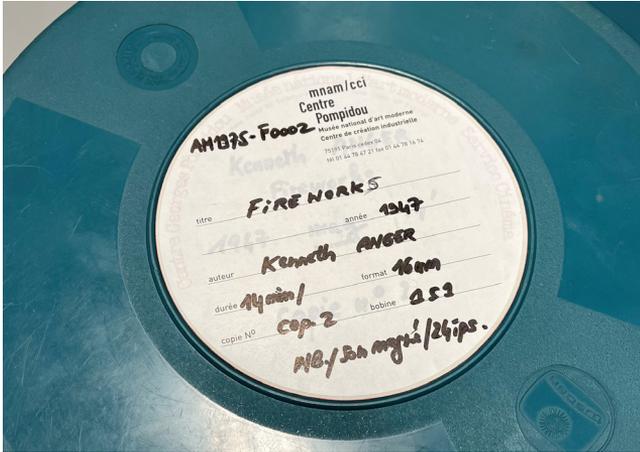


Fig. 3. Boîte du film *Fireworks* (1947) de Kenneth Anger, projeté pendant la séance hommage du 6 septembre 2023 © Photo Enrico Camporesi.

**EC:** Oui, mais aujourd'hui, c'est intéressant, car une copie des années 1970 d'un film réalisé dans les mêmes années et supervisé par l'artiste devient, sinon un original, une copie de référence à la valeur patrimoniale indéniabla, si l'on pense que l'on parle d'une production pour laquelle on n'a tiré parfois qu'une dizaine de copies ou moins ! L'original pour le film, comme pour la photo, serait le négatif, mais les films d'artiste ou expérimentaux se caractérisent par une chaîne de travail hétérodoxe, dans laquelle on trouve le *found footage*, sinon le ready-made, ou encore l'intervention directe sur pellicule – il y a toute une tradition de « films sans caméra ».

**JP:** En fin de compte, ce qui paraît logique et acceptable pour le film semble difficilement audible (du moins dans l'économie actuelle des musées) pour les autres formes de productions artistiques. Ce paradoxe conditionne notre manière de travailler avec l'ensemble des corps de métier d'un musée, qu'il s'agisse de la régie des œuvres, de la restauration ou encore de la conservation. Cela a des conséquences sur la visibilité des œuvres. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, cet entre-deux est particulièrement stimulant. C'est à partir de là que l'on peut mesurer ce que le film fait concrètement au musée<sup>15</sup>.

**EC:** De manière quotidienne, nous sommes confrontés à la difficulté de rendre compte de la spécificité de ces

15. Voir Pouthier (Jonathan). 2023. « The print must be returned to the artist: Quelques notes et réflexions sur la programmation au musée ». *La Revue Documentaires*, 33, *Programmer*, sous la direction d'Érik Bullo et Monique Peyrière, p. 161-169.

objets. Je ne donne qu'un exemple : les versions. J'y pense, car nous avons récemment (septembre 2023) organisé un hommage à Kenneth Anger, dont nous conservons deux versions de *Fireworks* (1947). Ces deux exemplaires figurent pourtant à l'inventaire sous un seul et unique numéro – il s'agit de deux montages dissemblables (parmi les cinq répertoriés), réalisés à deux moments différents, mais entre lesquels on ne peut pas introduire de distinction au moyen des outils cano-niques du musée (fig. 3).

**BLM et SEL :** Est-ce que la présence – aujourd'hui régulière – d'images en mouvement sur les cimaises du Mnam coïncide toujours avec le principe d'une exposition « du cinéma » ? Cette question implique de se demander : de quoi « cinéma » est-il le nom ?

**EC :** La présence de films dans les galeries du musée est la réponse à quelques exigences d'ordre divers, mais qui parfois se croisent. Par exemple, au niveau des « modernes », on ne peut pas ignorer le fait que tous les acteurs des avant-gardes européennes des années 1920 (Marcel Duchamp, Man Ray, Hans Richter, Fernand Léger) ont réalisé des films dont la présentation à côté d'œuvres plastiques paraît une évidence. Malheureusement, le film, dans sa présentation numérique, est souvent convoqué pour sa capacité à

remplir l'espace. On l'appelle entre nous « film papier peint », et ce ne serait pas nécessairement un mal si cela revenait à jouer avec la « colonisation ornementale » de la cimaise. Malheureusement, la plupart du temps, c'est un usage à contresens par rapport aux œuvres.

**JP :** La tendance aujourd'hui serait presque à minimiser cette présence ornementale du film dont parle Enrico. Limiter la définition du cinéma à la projection d'images en mouvement sur une surface plane me semble trop réducteur. Et limiter la définition de l'exposition du cinéma à la projection d'images en mouvement sur une surface plane l'est tout autant. Le rôle du musée se situe ailleurs. Pour Alexander Horwath, ancien directeur du Filmmuseum de Vienne, ce rôle est celui de « préserver, montrer et interpréter *non seulement* un objet/artefact, mais aussi un *système*, plus précisément un *système fonctionnel*<sup>16</sup> ». Nous souscrivons en quelque sorte à cette définition.

**EC :** C'est une écologie entière, en effet : acquisition, conservation, passage en laboratoire, projection, installation. Nous devons prendre en considération ce système avec une visée supplémentaire, qui est celle de dialoguer avec les autres secteurs de collection. C'est un équilibre délicat, car nous

16. Voir Cherchi Usai (Paolo), Francis (David), Horwath (Alexander) & Loebenstein (Michael) (dir.). 2008. *Film Curatorship: Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. Vienne : Österreichisches Filmmuseum/Synema Gesellschaft, p. 89.

reconnaissons bien que nous travaillons dans un secteur spécifique, mais intégré organiquement au musée.

**JP :** Le rôle d'un musée est justement de faire dialoguer un faisceau de connaissances qui excèdent ce que les films peuvent nous donner à voir. Détacher un film de son contexte originel implique donc une altération de la perception que nous pouvons en avoir. Et pourtant, certains déplacements nous ont montré qu'ils pouvaient être producteurs de sens. *Le Mouvement des images* conçu par Philippe-Alain Michaud en 2006 au Centre Pompidou, à savoir l'accrochage des collections modernes et contemporaines du Mnam repensé à travers le prisme du film et de ses propriétés intrinsèques (défilement, montage, projection, récit), constitue en cela une proposition fondamentale.

**BLM et SEL :** Projection en salle et exposition sur les cimaises sont-elles exclusives l'une de l'autre ? Peut-on, selon vous, opter pour une monstration simultanée des œuvres filmiques, non seulement dans les galeries du musée, mais aussi dans ses salles de projection ?

**JP :** Je crois de moins en moins à la réversibilité des espaces. Une cimaise n'est pas un écran, même si ces deux surfaces présentent des points communs. Mais la présentation d'un film ne se limite pas seulement à la projection d'images en mouvement. Le film représente avant tout un système dont la projection n'est qu'un des éléments constitutifs de l'œuvre. Certains

dispositifs commencent à présenter quelques signes d'essoufflement. Au « film papier peint » mentionné plus tôt (une terminologie que nous empruntons, non sans autodérision, à l'artiste Fluxus George Maciunas) pourrait s'ajouter une longue liste de situations peu valorisantes pour le film dans le contexte muséal.

**EC :** Je voudrais revenir à la question de la simultanéité des présentations (projection en salle et exposition en galerie). Parmi les exemples récents, je citerais l'accrochage « Ciné Immatériaux », au quatrième étage des collections permanentes. « Ciné Immatériaux » était une programmation conçue comme un prolongement de l'exposition de Jean-François Lyotard et Thierry Chaput, *Les Immatériaux* (1985). Les programmeurs Claudine Eizykman et Guy Fihman – cinéastes et professeurs à l'université de Vincennes, de formation philosophique, anciens élèves de Lyotard – avaient conçu « Ciné Immatériaux » comme un essai théorique réunissant films d'artiste, films expérimentaux, vidéos, cinéma narratif, cinéma scientifique, mais également archives brutes ou publicités. Les sources étaient multiples, bien qu'une place importante fût réservée aux collections du musée. Pour parler de cette histoire, nous avons procédé en deux temps. Dans la salle de cinéma, nous avons, en juin dernier, reconstitué deux séances qui avaient eu lieu à l'époque (en respectant le plus possible

les supports d'origine), mais dans la *black box* du quatrième étage (une salle intégralement numérique et automatisée), nous avons dû opter pour une reformulation partielle et condensée des séances de 1985. Ce résultat, un programme qui change régulièrement pendant l'accrochage (du 5 juillet 2023 au 8 janvier 2024), constitue alors non

seulement un rappel de la programmation de l'époque, mais encore une sorte d'histoire alternative de l'image en mouvement dans laquelle l'avant-garde historique rencontre le cinéma underground, le film expérimental, l'animation ou l'image électronique (fig. 4).



Fig. 4. Projection numérique de *Musical Poster n°1* (1940) de Len Lye dans la salle Cinéma du musée (niveau 4, Centre Pompidou) à l'occasion de l'accrochage « Les Immatériaux » en août 2023 © Photo Enrico Camporesi.

**BLM et SEL :** Entre la projection en salle au musée (par exemple : cinéma 1/cinéma 2) et la présentation sur les cimaises, l'objet reste-t-il le même ? Autrement dit : une transformation symbolique de l'objet filmique s'opère-t-elle selon ces différents contextes ? Laquelle ?

**JP :** S'agissant des cimaises, il est souvent arrivé qu'un film soit présenté à proximité d'une autre œuvre dans le parcours d'une exposition, un peu à la manière d'un cartel développé. Dans ce cas précis, le film est projeté ou diffusé dans un format réduit (sinon ra-

mené à un extrait) et n'a souvent pas d'autre fonction que d'apporter un effet de contextualisation d'une autre œuvre (généralement une peinture ou une sculpture). De plus, les galeries des musées n'offrent pas toujours les conditions idéales pour la projection d'un film (trop de luminosité, cimaise continue, proximité d'autres œuvres, son parasite, etc.). Je pense que nous devons désormais trouver des moyens de réaffirmer l'autonomie du film dans les contextes d'exposition. Cela



Fig. 5. Vue de l'installation de l'œuvre de Roland Sabatier *Pensez-vous (vraiment) voir un film de Roland Sabatier ?* (1973) dans la salle « TypoFilm » au Forum -1 du Centre Pompidou, lors du festival « Extra ! », du 8 au 18 septembre 2022 © Photo Hervé Véronèse.

commence évidemment par l'élargissement de nos collections à des formes cinématographiques qui ne se limitent pas à la projection (film papier, film sans film, anti-cinéma, performance, notamment), par une redéfinition et un réinvestissement des espaces de présentation (la *black box*, notamment) et par un retour à des dispositifs de projection adaptés (projecteur 16 mm ou 35 mm) (fig. 5).

**EC:** Il faut s'entendre aussi sur la boucle, parce qu'elle est un exemple parfait d'une transformation qui est non seulement symbolique, mais aussi sensible. Il y a des films qui résistent, ou pas, à la boucle. L'économie de l'attention est différente. La boucle permet l'échantillonnage de la part des visiteurs et visiteuses : j'en regarde un bout, puis je décide de rester (ou non) – à la différence du contrat pour ainsi dire « spectatorial » de la séance.

Du point de vue des œuvres, pour un film à climax, ou à progression narrative plus ou moins affirmée, la boucle n'est pas toujours la bonne solution. Comment faire l'expérience de *Wavelength* (Michael Snow, 1967), ou de tout un ensemble de films dits structurels (*Serene Velocity* de Ernie Gehr, 1970, ou même *Tom, Tom, the Piper's Son* de Ken Jacobs, 1969-1971, que nous avons montré en octobre 2023) si l'on ne commence pas par le début ? Cela vaut même pour un film comme *Crossroads* (1976) de Bruce Conner, qui est souvent montré en boucle, depuis l'existence d'une version numérique réalisée par l'artiste lui-même. Sur *Crossroads*, Leo Goldsmith, un ami critique, me disait, en le voyant installé dans une *black box* lors de notre exposition *Beat Generation*, du 22 juin au 29 septembre 2016 : « *You have to earn it !* » (« Tu dois le mériter ! »). On



Fig. 6. Jonathan Pouthier inspecte le boucleur 35 mm pour *The Long Road* (2010), de Rosa Barba, à son arrivée dans les réserves temporaires du Centre Pompidou, mars 2023  
© Photo Enrico Camporesi.

ne peut pas juste arriver au moment où le climax musical (la partie de Terry Riley) se déploie ; il faut avoir vu ce qui le précède. Je pense également que c'est plus satisfaisant d'en faire l'expérience entière. Il y a des travaux qui ne peuvent être mis en boucle qu'au prix d'un appauvrissement ou au moins d'un raccourci esthétique. Après, nous avons le cas de l'installation, qui existe aussi bien dans le passé que dans le contemporain.

**JP :** Nous présentons depuis le mois d'octobre 2023, et pour neuf mois, dans le parcours des collections permanentes du musée l'œuvre de l'artiste Rosa Barba intitulée *The Long Road* (2010). Récemment acquise, cette œuvre est composée d'un film 35 mm, d'un projecteur 35 mm préparé, d'un

boucleur horizontal spécifique et d'un écran. Ces quatre éléments sont indissociables pour l'artiste, car ils conditionnent la réception que le visiteur aura de l'œuvre. Tout ceci représente un travail important, qui n'a rien à voir avec la présentation d'un fichier numérique à partir d'un vidéoprojecteur. Il est d'ailleurs toujours intéressant de voir les visiteurs photographier un projecteur argentique, car celui-ci occupe physiquement l'espace. On peut ici retrouver l'écosystème « film » (dont on parlait tout à l'heure) en action, mais cette fois de manière condensée dans une galerie de musée, et non dans une salle de cinéma (fig. 6).

Entretien réalisé entre juin et novembre 2023.