

Article | Les affinités électives

S esse.ca/fr/article/58/les-affinites-electives

Les affinités électives

Par Yoann Van Parys

Il existe des expositions qui ne peuvent être appréhendées d'un seul regard en raison de leurs multiples facettes et de la richesse qu'elles véhiculent.

Elles sont rares et, pour les découvrir, il importe d'être persévérant mais lorsqu'on les reconnaît, elles répondent à toutes les attentes. Il en va ainsi du nouvel accrochage de la collection du Centre Pompidou à Paris, placé sous l'égide d'une thématique fédératrice, celle de *l'image en mouvement* (1).

C'est la seconde fois que l'institution française se prête à un tel exercice et on se souvient que la proposition précédente, dont l'objectif était de développer une relecture de l'art du 20e siècle au travers d'un prisme quelque peu déroutant – celui de la création et de la *destruction* –, en avait surpris plus d'un (2). Mais ce premier essai paraît aujourd'hui bien incertain en regard du caractère élaboré de la présentation actuelle, mieux définie, qui est à mettre à l'actif de Philippe-Alain Michaud (3). Ce dernier réitère ici le principe d'un parcours où se côtoient des œuvres produites au fil des cent dernières années, sans que ne prime l'ordre chronologique. Or, si une telle règle s'inscrit résolument dans l'air du temps, elle est cette fois magistralement interprétée : les combinaisons ne sont jamais gratuites et la qualité des quatre cents pièces, sélectionnées parmi les milliers de réalisations que l'on recense dans l'immense collection parisienne, s'avère prépondérante. Mais là n'est pas le seul mérite de l'auteur de cette exposition.

Dès le départ, le postulat théorique s'annonce intéressant et sa mise en scène ne déçoit pas. Le commissaire, se replongeant dans une fameuse lecture, constate la chose suivante : « Dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin avance qu'il importe moins de savoir si la photographie et le cinéma relèvent de l'art que de comprendre en quoi ils modifient la perception que nous en avons (4). » Dès lors, voici que la création plastique est éclairée d'un jour nouveau et que l'on y décèle des caractéristiques qu'elle partage en toute familiarité avec l'image animée. Le défilement, la projection, le récit, le montage – à savoir les quatre axes de cette exposition – se profilent comme les dénominateurs communs d'une telle hypothèse (5). Toutefois, la finesse de celle-ci est de s'émanciper de ce niveau initial de la démonstration en ne se cantonnant pas à rechercher, à appliquer les paramètres du cinéma à ceux de la peinture ou de la sculpture, un piège auquel ont succombé de nombreuses personnes qui se sont autrefois essayées à la confrontation de ces médias (personnes souvent soucieuses, à tort, d'une conception pédagogique qu'impliquerait une telle confrontation). Le thème est plus volontiers

rassembleur et l'attention se focalise sur la diversité et l'hétérogénéité des échanges qui s'esquissent entre les deux pôles de la comparaison. Dès le moment où la dialectique est moins rigide, l'ensemble en devient d'autant plus intéressant et d'autant plus complexe. Ici l'image en mouvement est plus que le cinéma et le cinéma est plus qu'une image en mouvement. C'est là que réside toute la force de la proposition de Philippe-Alain Michaud : au lieu d'assujettir sa démonstration aux poids de la didactique, il opte pour une présentation résolument créative. En effet, le cheminement est balisé de suggestions inventives – aussi discrètes que décisives – sur le mode des *affinités électives*. Par exemple, un segment spécialement abouti de l'exposition a trait à l'idée de la surface, de l'écran blanc, de l'*intervalle* qu'il représente, de ce qu'on y inscrit. Au sol, il y a d'abord une *Pierre de lait* de Wolfgang Laib. Sur une plaque de marbre entourée d'un fin rebord, s'étend une nappe de lait : au fil de la journée se constitue une peau mince, une membrane, en quelque sorte une *pellicule*. Au mur, il s'agit ensuite du *Zen for Film* de Nam June Paik : c'est une projection vierge de toute impression, qui laisse entrevoir peu à peu quelques traces d'usure ou d'infimes particules, un élevage de poussière. Plus loin se succèdent encore des photogrammes de Moholy-Nagy qui matérialisent littéralement la lumière ou des clichés de Hiroshi Sugimoto ayant pour sujet un *Drive-In*, tel un plan immaculé dressé en plein air.

En outre, il appert que le regardeur lui-même, dans sa déambulation tout au long des cimaises, se forge une narration, recompose un circuit, un itinéraire, ainsi doublement placé sous le signe de la mobilité. Cette opportunité est offerte par la scénographie de l'exposition, que l'on découvre au quatrième étage du Centre Pompidou, et qui engendre une progression d'une grande fluidité. Une longue allée, légèrement assombrie, divise l'espace en deux, dans la profondeur. Les quatre sections, définies par le commissaire, et les 34 salles qui les composent sont réparties au long de cette voie centrale. À droite, une première zone est dédiée au *Défilement*, puis une seconde au *Montage*. Plus loin se présente le troisième périmètre, consacré à la notion de *Projection*, tandis que le quatrième et dernier ensemble, voué au *Récit*, est réparti sur la gauche, dans la seconde moitié du couloir principal. Ce couloir est ponctué de treize projections silencieuses, de sorte qu'il n'y a pas de conflits sonores entre celles-ci. Ce sont des films courts (*Hand Catching Lead* de Richard Serra, *La pluie-projet pour un texte* de Marcel Broodthaers, *Anemic Cinema* de Marcel Duchamp) qui tournent en boucle et auxquels s'adapte aisément le rythme de la visite. Lui qui est justement rompu à intervalles réguliers dans la plupart des manifestations qui s'attachent, notamment, à *exposer* de la vidéo dans des boîtes noires qui sont parfois équivalentes à des étapes forcées. Dans cette exposition, il y a très peu de chambres obscures, ce qui en soi est une prouesse. Le choix de ce dispositif repose sur un constat : selon Philippe-Alain Michaud, l'expérience du cinéma, dès l'origine, a été associée à un espace, celui du théâtre avec son système de scènes, de coulisses et de rapports frontaux à des spectateurs statiques, au point qu'il fut identifié à celui-ci. Il a fallu ensuite plus de 50 ans avant que les réalisateurs expérimentaux de l'après-guerre ne remettent cet appareil en

cause, pour élucider progressivement toutes les conditions d'existence de leur moyen d'expression. Il importait donc de donner à voir ce ré-apprentissage du médium et du spectacle filmique.

En somme, cette exposition, tant sur le fond que sur la forme, témoigne de sa cohérence et délivre une interprétation particulièrement convaincante de l'histoire en faisant preuve d'une grande générosité et d'une certaine humilité (tout entier dévouée à son propos et à ses artistes; elle évite de surligner son intervention, pourtant cruciale, ce qui est digne d'être salué). On retrouve là le goût du commissaire pour le travail théorique d'Aby Warburg, à qui il avait consacré un ouvrage en 1998 (6). Dans les pages de ce livre, il était notamment question de *Mnémosyne*, un incroyable projet que le penseur allemand était en train de préparer à la fin de sa vie et qui consistait en la tentative d'ébaucher une *histoire de l'art sans texte*, précisément conçue sur des parentés iconologiques et sur le principe de l'anachronisme. Hommage est donc ici rendu à cette figure tutélaire par un de ses disciples sur qui il va falloir assurément compter.

NOTES

1. *Le mouvement des images*. Art, cinéma, Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, du 5 avril 2006 au 29 janvier 2007.
2. Déroutant dans la mesure où on pouvait estimer que *création et destruction* étaient deux notions qui s'annulaient mutuellement au lieu de susciter un questionnement. La ligne générale de l'exposition s'en trouvait perturbée et la lecture de celle-ci n'outrepassait pas la seconde dimension tant les associations suggérées semblaient parfois élémentaires ou formalistes, sur le plan visuel comme sur le plan conceptuel. Que l'on se souvienne simplement des subdivisions, généralistes, de l'ensemble (*destruction, construction, archaïsme, sexe, guerre, subversion, mélancolie, ré-enchantement*) qui s'apparentaient à des tiroirs dans lesquels étaient classés les artistes. Voir Catherine Grenier, *Big Bang. Destruction et création dans l'art du XXe siècle*, catalogue de l'exposition au Centre Pompidou à Paris du 15 juin 2005 au 28 février 2006, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2005.
3. Initialement formé à la philosophie, Philippe-Alain Michaud est également docteur en histoire de l'art. Il fut d'abord responsable de la collection des films du musée du Louvre avant d'être récemment nommé conservateur de la section consacrée au cinéma expérimental du Centre Pompidou. En 2005, il assura notamment la commissariat de l'exposition intitulée *Comme le rêve le dessin*. Il s'agissait d'une exposition en deux volets présentés conjointement au Louvre et à Beaubourg, qui mêlait des œuvres anciennes et des productions plus récentes et dont le thème était le lien entre l'esquisse, le cinéma et la psychanalyse.
4. Philippe-Alain Michaud, *Le mouvement des images*, catalogue de l'exposition au Centre Pompidou à Paris, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2006, p. 15.
5. Une analogie est par exemple sous-entendue entre le principe cinématographique du montage et le principe plastique du collage, qui répondent à une logique identique et qui

découlent de l'usage d'un même instrument, la paire de ciseaux.

6. Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998. On lui doit également un autre livre ambitieux, faisant montre d'une approche pluridisciplinaire: *Le peuple des images*, Paris, Desclée De Brouwer, 2002.