

þÿ Un détour des cinéastes, au cœur du brouillage des frontières de l'art contemporain. Le cas de Chantal Akerman

Auteur : Duquesne, Fiona

Promoteur(s) : Bawin, Julie

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité approfondie

Année académique : 2024-2025

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/23084>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative" (BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

**Un détour des cinéastes, au cœur du brouillage des frontières
entre cinéma et art contemporain
Le cas de Chantal Akerman**

Fiona Duquesne

Volume I : Texte

Mémoire de master présenté sous la direction de Madame Julie Bawin en vue
de l'obtention du diplôme de Master en histoire de l'art et archéologie,
orientation générale à finalité approfondie.

Année académique 2024-2025

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département des Sciences Historiques
Histoire de l'art et archéologie

**Un détour des cinéastes, au cœur du brouillage des frontières
entre cinéma et art contemporain
Le cas de Chantal Akerman**

Fiona Duquesne

Volume I : Texte

Mémoire de master présenté sous la direction de Madame Julie Bawin en vue
de l'obtention du diplôme de Master en histoire de l'art et archéologie,
orientation générale à finalité approfondie.

Année académique 2024-2025

Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes m'ayant apporté leur soutien au cours de l'élaboration et la rédaction de ce mémoire.

Tout particulièrement, je tiens à remercier ma promotrice et professeure Madame Julie Bawin pour ses conseils, ses encouragements et son intérêt porté à mon sujet de recherche. Je la remercie d'avoir fait naître chez moi un intérêt profond pour l'art contemporain dès ma première année d'études en histoire de l'art. Je lui suis de même infiniment reconnaissante de m'avoir accordé sa confiance au cours de ces deux dernières années, qui auront autant marqué mon parcours étudiantin que personnel.

Je tiens également à remercier mes deux lecteurs. Monsieur Dick Tomasovic, qui a su me transmettre, par ses cours à l'université mais également par les séances des « Classiques du Churchill » du lundi soir, sa passion pour le cinéma. Ce mémoire n'aurait pu naître sans les réflexions que ses prises de parole susciterent chez moi et, le fait d'inclure des problématiques propres au cinéma dans un mémoire réalisé en histoire de l'art est aussi un moyen de le remercier. Je remercie également Monsieur Nicolas Navarro, pour sa bienveillance et ses conseils précieux qui me permirent d'approfondir des points essentiels à l'élaboration de ma problématique.

Je tiens ensuite à remercier mes proches, qui se reconnaîtront. Singulièrement, ma sœur Clarissa et mon copain Axel, pour leur soutien indéfectible au cours de ces cinq années d'études qui ne furent pas de tout repos. Leurs encouragements m'ont permis de tenir bon dans les moments de doute.

Enfin, je dédie ce mémoire à mon parrain ainsi qu'à mon grand-père, auxquels je pense tous les jours.

Introduction

La notion d'image en mouvement est sujette à des variations multiples¹. Bien que certains fassent remonter l'existence d'un certain type d'images en mouvement à des périodes beaucoup plus anciennes (en ce que la danse, par exemple, générerait déjà des images en mouvement) nous nous appuierons ici sur son usage artistique tel qu'il fût permis par des nouveautés techniques allant de l'invention de procédés mécaniques, chimiques, ou numériques². Dès le début du XX^e siècle, et plus singulièrement dans les cercles d'avant-garde des années 1920, l'image en mouvement est exploitée par les artistes : Fernand Léger, Marcel Duchamp, Oskar Fischinger, Laszlo Moholy-Nagy, Hans Richter, entre autres, évoluent dans un contexte qui favorise l'exploitation de l'image en mouvement et dans lequel ces mêmes artistes mettent le support en relation avec d'autres médiums se rattachant à leurs usages conventionnels : musique, poésie, architecture, etc³. Se pencher sur l'image en mouvement est un moyen pour eux d'interroger des paramètres tels que les rythmes, la lumière, la projection simultanée d'images et d'ombres, le clignotement, le cinématisme⁴. Ceux-ci dessinaient alors déjà les contours d'un travail opéré sur le film en dehors de sa fonction commerciale⁵. Davantage, les cinéastes avant-gardistes eux-mêmes exploreront véritablement le cinéma comme médium et comme mode de construction symbolique⁶ en dehors du cinéma commercial. C'est notamment le rôle joué par ces derniers qui permit au cinéma d'acquérir sa légitimité aux côtés des formes artistiques telles que la sculpture ou la peinture, desquelles le cinéma se distinguait alors en tant que forme culturelle populaire⁷.

Dès la seconde moitié du XX^e siècle, l'image en mouvement occupera une place plus assurée dans les milieux artistiques. Les années 1960 sont marquées par une exploration des

¹ ANGELROTH, Charles, « De l'utilisation de l'image en mouvement dans les pratiques artistiques émergentes », dans CHAMBOISSIER, Anne-Laure, FRANCK, Philippe et VAN ESSCHE, Éric (dir.), *Exposer l'image en mouvement*, Bruxelles, La lettre volée, 2004, p. 33.

² *Ibidem*, p. 34.

³ PARFAIT, Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 60.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ En effet, le cinéma apparaît même pour certains, tels que Walter Benjamin ou Theodor W. Adorno, comme « la négation de ce qu'étaient jusque là la création et la perception artistiques : une industrie du divertissement et de la fascination, un spectacle aliénant » DAGEN, Philippe, *L'art dans le monde de 1960 à nos jours*, Paris, Hazan, 2012, p. 44. ; LE TOUZÉ, Carla, *L'institution du Jeu de Paume : au prisme des migrations, hybridations et mutations modernes et contemporaines du cinéma*, Université Rennes 2, Mémoire de master, 2019, p. 1, téléchargé sur <https://hal.science/>, consulté le 14 octobre 2024.

médiums et des styles sans précédent ; les pratiques artistiques de ces années dessinent « des champs techniques, physiques ou conceptuels qui n'ont plus rien à voir avec les styles qui avaient permis d'opérer des classements dans l'art antérieur »⁸, laissant ainsi des ouvertures possibles à des formes artistiques telles que celle de la vidéo. Celle-ci, développée grâce aux innovations techniques telles que la mise sur le marché de la caméra portable Sony Portapak en 1964, vit inévitablement poser au cinéma la question de son statut et de ses influences. De son côté, la vidéo, de par son accessibilité, permit aux artistes d'échapper aux inconvénients propres au cinéma en termes de développement et de mixage, d'autant plus coûteux, la vidéo permettant également un enregistrement conjoint de l'image et du son⁹.

Dans un premier temps, l'histoire de la vidéo est liée à celle de la télévision ; durant la première décennie de son développement, elle vise majoritairement à se dresser contre celle-ci en allant « briser le meuble TV, s'attaquer à l'institution, dénoncer le dispositif, manipuler les programmes, détourner le flux électronique, triturer l'image elle-même »¹⁰. Mais c'est également au courant de ces années 1960-1970 que les recherches touchant à la vidéo vont, et ce particulièrement aux États-Unis, s'aligner aux réflexions portées par les cinéastes eux-mêmes : le cinéma expérimental, surtout, qui connaît alors un renouveau et une vitalité singulière¹¹, verra se faire un rapprochement particulier avec la vidéo, bien que les deux supports se distinguent notamment par leurs paramètres techniques. Ce rapprochement sera tel que, dans les années 1980, les artistes vidéastes finiront par devenir massivement cinéphages¹². Si l'art vidéo s'est d'emblée dressée contre la télévision¹³, ses liens au cinéma furent toujours ceux d'une inspiration et d'un enrichissement réciproques.

Les années 1990 verront se figer des liens puissants entre cinéma et vidéo, ces années se présentant comme celles d'un tournant cinématographique pour la vidéo mais aussi et bien plus largement, pour le champ artistique. Le cinéma pose inévitablement question sur la place qu'il occupera au sein des arts et de ses institutions, mais également au sein du champ

⁸ PARFAIT, Françoise, *op. cit.*, p. 60.

⁹ DAGEN, Philippe et HAMON, Françoise, *Époque contemporaine : XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, Flammarion, 2022, p. 566.

¹⁰ DUBOIS, Philippe, *La question vidéo*, Crisnée, Yellow Now, 2011, p. 126.

¹¹ PARFAIT, Françoise, *op. cit.*, p. 58-59.

¹² « On ne compte plus les bandes vidéo pratiquant la citation, l'allusion, la re-mise en scène, la parodie, le détournement, l'hommage, l'incorporation, etc. D'une séquence de film. » DUBOIS, Philippe, *op. cit.*, p. 137.

¹³ *Idem*, p. 126.

cinématographique lui-même. Des changements en termes de production, de diffusion, mais également autour de sa définition, s'imposent autant au sein des institutions que chez les penseurs du septième art. Le cinéma pénètre massivement les institutions muséales sous des formes multiples : il est l'objet d'expositions didactiques, il y est projeté en salles, il intéresse les plasticiens et les cinéastes sont intrigués à leur tour par les arts plastiques. Ses mutations sont telles que l'avenir même du cinéma questionne : que s'apprête donc t-il à devenir au tournant du XXI^e siècle ?

Cette étude est née d'un besoin de comprendre les phénomènes qui animent respectivement et réciproquement les champs cinématographique et artistique, en ce que la frontière dressée entre ces deux entités n'ait cessé d'être questionnée autant par ses acteurs que par les théoriciens et penseurs ayant veillé à la remettre en cause à leur tour, en conséquence des phénomènes observables en leur sein. La recherche menée dans le cadre de ce mémoire poursuit celle entamée dans un premier travail de fin de cycle, réalisé en vue de l'obtention d'un bachelier en histoire de l'art. Ce travail portait alors essentiellement sur l'œuvre de la cinéaste Chantal Akerman et précisément sur sa pratique de l'installation qu'il fût l'occasion de questionner en regard de sa pratique cinématographique.

Ce premier travail ébauchait les réflexions qui constituaient les pistes à poursuivre dans le cadre du mémoire, bien que ce dernier se veuille prendre en considération une problématique plus large. Une première étape a en effet consisté à établir une réflexion et un angle de vue qui n'étaient encore que peu abordés. Au vu de la prolifération de travaux portant sur Akerman depuis plusieurs années, nous fûmes amenés à y introduire l'ouverture sur un phénomène plus global. En gardant comme repère son travail, l'idée est d'interroger ce phénomène dans lequel s'inscrit sa pratique : celui d'un « détour »¹⁴ opéré par des cinéastes vers les lieux dédiés originellement à l'exposition, cinéastes auxquels la salle obscure semble ne plus suffire. Nous nous intéresserons ainsi aux cinéastes qui, au cours d'une « première » carrière, ont projeté leurs films en salles et ont ainsi pris part au réseau cinématographique, avant de s'orienter, temporairement, ponctuellement ou définitivement vers l'espace d'exposition (galerie, musée, etc.). Notons, d'un point de vue géographique et

¹⁴ Le terme est repris de Catherine David, qui l'utilise afin de décrire ce phénomène, et ce notamment dans une conférence qui est à la source de certains de nos questionnements : *Conversations / Chantal Akerman : héritage et mémoire*, Paris, Art Basel, mise en ligne le 1^{er} novembre 2023, disponible sur Youtube <https://www.youtube.com/>, consulté le 12 mai 2025.

temporel, que la majorité de notre recherche s'axera sur le contexte européen et singulièrement français, dès la fin des années 1980-1990, sans empêcher les références et liens opérés avec d'autres zones géographiques et/ou périodes plus anciennes ou plus récentes. Le phénomène d'un détour des cinéastes est particulièrement attestable en France, nous le verrons, au sein d'institutions singulières qui veilleront à y promouvoir les liens entre cinéma et arts plastiques, de même qu'un nombre important de cinéastes étrangers se tourneront régulièrement vers la France en vue de la production de leurs films et/ou de leur travail en institution muséale.

Le choix des cas qui se verront analysés ici se justifie par la disponibilité de sources à l'égard de leur travail exposé, qui en permet une approche plus détaillée : Chris Marker, Raoul Ruiz, Abbas Kiarostami, Agnès Varda, Peter Greenaway, Apichatpong Weerasethakul, Wang Bing et Jean-Luc Godard, constituent nos cas principaux¹⁵. Le fait d'ériger celui d'Akerman comme cas central n'est pas dû au hasard ou au seul goût prononcé pour son œuvre ; il est motivé par la singularité que nous offre esthétiquement son cinéma, qui semble avoir été, dès le départ, destiné à s'exposer. Nous verrons en effet que, très rapidement, la cinéaste se détournera du message à livrer et ainsi plus largement de la linéarité fictionnelle, de sorte à explorer les possibilités visuelles et sonores offertes par le langage cinématographique¹⁶, langage qu'elle veillera à exploiter ou démanteler dans le contexte de l'exposition ensuite. La place qu'occupe Akerman au sein de ce phénomène est singulière et complète : elle nous invite, d'une part, à y (re)visionner ses films sous la forme nouvelle de l'installation, et de l'autre, elle nous offre de nouvelles images, inédites, qui semblent lui permettre à leur tour de prolonger les idées et causes défendues depuis les années 1970 dans et par son cinéma.

Les installations d'Akerman analysées dans le cadre de cette étude¹⁷ ont été sélectionnées de sorte à illustrer autant la manière dont les thématiques défendues dans son cinéma se déployèrent dans l'exposition, que les enjeux techniques que suscite la pratique de l'installation et ce en quoi cette dernière lui permet d'atteindre un idéal qui ne fut pas

¹⁵ Vous trouverez, en annexe, une série de biographies des artistes/cinéastes évoqués. cf. Annexe III, p. 48-54.

¹⁶ DÉLÉAS, Josette, « La jouissance du voir dans Je, tu, il, elle de Chantal Akerman », dans *Cinémas (Montréal)*, vol. 8, n°3, 1998, p. 122, téléchargé sur <https://www.erudit.org/fr/>, consulté le 10 avril 2025.

¹⁷ Vous trouverez une annexe dédiée à la description détaillée des œuvres analysées, agrémentées pour certaines d'enregistrements vidéo et de photographies, en permettant la vue la plus complète possible. cf. Annexe IV, p. 55-67.

toujours possible par la simple projection cinématographique. L'idée est donc d'interroger l'exposition de son cinéma en prenant compte des paramètres techniques et pragmatiques de l'exposition (la dimension sonore, la spatialisation des projections/moniteurs, la déambulation permise au visiteur) et de démontrer en quoi ces derniers sont mis au service de problématiques singulières qui animèrent son art. L'idée de cette étude n'est non pas de démontrer la suprématie de l'installation et de l'art contemporain, mais de défendre la possibilité d'une liberté accrue par l'exposition, que ce soit en termes artistiques, mais aussi économiques. La question de l'économie, fondamentale lorsque l'on se penche sur l'étude d'un détour des cinéastes par l'art contemporain, ne fut que peu étudiée et questionnée. Là s'est probablement constitué le principal obstacle au cours de notre recherche. À l'égard de ce paramètre fut mené un entretien avec Catherine David dont les prises de parole furent à la source des questionnements relatifs à cette nécessité qu'ont pu ressentir des cinéastes à se tourner vers l'art contemporain. Cet entretien permit de dresser les majeurs contours de ce phénomène.

La plupart des réflexions menées dans cette étude ont été portées par la lecture d'ouvrages du théoricien Dominique Païni, s'étant penché de manière pionnière sur les conditions d'exposition du cinéma et de son avenir muséal. Nos réflexions furent également nourries par la pensée de Raymond Bellour et de Luc Vancheri. En ce qui concerne la pratique d'Akerman, c'est par la lecture de travaux plus récents, ceux de Charlotte Menut Pergola¹⁸ et Carla le Touzé¹⁹, que nos questionnements furent précisés et que certaines hypothèses portant sur les paramètres artistiques mais aussi économiques ou institutionnels furent nourries. L'ouvrage collectif *Intérieurs sensibles de Chantal Akerman : Films et installations, passages esthétiques*²⁰ paru récemment (septembre 2024), fut, lui aussi, d'une aide certaine. Il est le premier ouvrage d'envergure à s'être prêté à l'étude des installations de Chantal Akerman, qui n'avaient jusqu'ici fait l'objet que d'un seul ouvrage, *Passages*²¹, ainsi que d'une série d'articles scientifiques.

¹⁸ MENUT PERGOLA, Charlotte, *Les face-à-face d'images de Chantal Akerman : dispositif frontal, hors-champ et liberté d'invention*, Université Sorbonne-Nouvelle 3, Mémoire de master en cinéma et audiovisuel, 2024, téléchargé sur <https://hal.science/>, consulté le 20 novembre 2024.

¹⁹ LE TOUZÉ, Carla, *op. cit.*

²⁰ KOBRYN, Olga, OUTCHINNIKOVA, Macha et ZVONKINE, Eugénie (dir.), *Intérieurs sensibles de Chantal Akerman : Films et installations - passages esthétiques*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2024.

²¹ Ouvrage qui n'est par ailleurs que peu dense. BLOEMHEUVEL, Marente et GULDEMOND, Jaap (éds.), *Chantal Akerman : Passages*, Rotterdam, Eye Film Museum et Nai010 Publishers, 2020.

Nous reviendrons, au cours du premier chapitre, sur les origines d'un brouillage des frontières opéré entre le cinéma et l'art contemporain au cours des années 1990, brouillage suscité par une évolution de leurs paramètres respectifs. Ce chapitre se veut contextuel et historique et veillera à reprendre, dans les grandes lignes, les éléments caractéristiques de ce que Philippe Dubois décrit comme un « effet cinéma » apparu au sein de l'art contemporain à cette période. Le deuxième chapitre portera lui davantage sur les origines et enjeux de ce détour opéré par les cinéastes ; nous verrons le rôle qu'y joueront les institutions, autant que les propres motivations des cinéastes à se pencher sur la création plastique, que ces motivations soient d'ordre artistique ou davantage d'ordre économique mais aussi et ce intrinsèquement, suscitées par la recherche de visibilité.

Et enfin, le troisième chapitre portera sur une analyse des œuvres installées de Chantal Akerman, qui seront constamment mises en lien avec ses œuvres filmiques. L'idée sera de démontrer la manière dont les engagements véhiculés dans ses films se retrouveront accentués par l'exposition et les paramètres que l'espace tridimensionnel permet d'exploiter dans la reconversion de ses images. Nous les envisagerons ici en tant qu'œuvres indépendantes, du fait que les installations d'Akerman soient, pour la grande majorité, réalisées de sorte à pouvoir être réactivées dans n'importe quels espaces²². Des précisions pourront cependant être faites concernant certains contextes, lorsque des spécificités propres à ces lieux d'exposition le justifient au cours de notre analyse. Afin de permettre celle-ci, nous nous appuierons sur les écrits d'auteurs qui se penchèrent sur les conditions d'exposition du cinéma, Dominique Païni, Giuliana Bruno et Erika Balsom, notamment. Ces analyses seront appuyées de concepts s'accordant aux angles thématiques adoptés au regard des installations en question, concepts sélectionnés de sorte à défendre les hypothèses établies vis-à-vis de la nécessité de l'exposition telle qu'elle se manifeste dans son cinéma, et ce notamment dans la relation qu'Akerman cherche constamment à nouer avec son spectateur/visiteur.

²² Elles seront malgré tout analysées, soit à partir de leur premier contexte d'exposition lorsque celui-ci nous est documenté, ou selon le contexte qu'il nous a été donné de voir récemment à Bozar (2024) dans le cadre de l'exposition rétrospective portant sur l'œuvre de Chantal Akerman, *Travelling*.

I. Art contemporain : les années 1990 et « l'effet cinéma »²³

A. Le cinéma et l'art contemporain au tournant des années 1990

Les années 1990 sont marquées par une surprésence de l'image en mouvement dans les lieux d'exposition dédiés à l'art contemporain (musées, galeries, foires, biennales, etc.), et témoignent également, au sein même de ce phénomène, d'une influence majeure du cinéma qui émerge en ses murs sous des formes multiples. Il nous faut dès lors considérer ces pratiques artistiques marquées par le cinéma, mais aussi et réciproquement, la manière dont ce dernier se voit lui-même complètement redynamisé par ces nouvelles ouvertures²⁴.

1. L'invasion de l'image en mouvement dans l'art contemporain

Au début des années 1990, on assiste d'abord à une véritable institutionnalisation de la vidéo. Avant cela et comme en témoigne Cyrus Massaneh, la vidéo posait problème au niveau de son acquisition et de sa collection, en ce qu'elle était une forme « non-archivable »²⁵. De plus, son exposition constituait un véritable challenge pour les musées : la vidéo devait être présentée dans des contextes particuliers, permettant la réflexion de l'image, et selon certaines durées qui demandaient à ce qu'elle soit séparée des autres formes artistiques²⁶. D'importantes évolutions technologiques permirent ensuite une propagation de l'art vidéo dans les institutions, de même que la vidéo atteint progressivement un autre statut, qui n'était plus celui du médium marginalisé et transgressif ; le support vidéo était désormais démocratisé et devint, de fait, omniprésent²⁷. La vidéo-projection grand format à partir du DVD (Digital Video Disc), permettant notamment la mise en boucle des images²⁸, assurera

²³ Que Dubois définit comme tel : « On le sait, le monde de l'art contemporain, depuis au moins le milieu des années 90, se trouve particulièrement marqué par la présence (parfois envahissante) de ce qu'on pourrait appeler un 'effet cinéma', à la fois profond et superficiel, souvent monumental et fétichiste, parfois intelligent et sensible, et assurément multiforme. Il n'est plus guère de grande biennale (Venise, Dokumenta, ou autres), de musée (de toute taille), de centre ou de galerie d'art (plus ou moins 'branché'), qui n'affiche dans sa programmation des expositions ou des œuvres impliquant, d'une manière ou d'une autre, 'le cinéma'. Les guillemets sont particulièrement de circonstance, tant les identités deviennent incertaines. » DUBOIS, Philippe, *op. cit.*, p. 325.

²⁴ PARFAIT, Françoise, *op. cit.*, p. 292.

²⁵ MANASSEH, Cyrus, *The problematic of the video art in the museum, 1968-1990*, New York, Cambria Press, 2009, p. 4 (trad. personnelle).

²⁶ *Idem*, p. 5.

²⁷ *Idem*, p. 7.

²⁸ DUBOIS, Philippe, *op. cit.*, p. 325.

la facilité de son exportation et de sa diffusion au sein de l'exposition. Cette progressive généralisation de la projection ainsi que la diversification de ses supports marqueront l'apogée d'une intégration de la vidéo à l'espace muséal²⁹ et changeront à jamais les possibilités de l'art s'appropriant l'image en mouvement³⁰. Les années 1980-1990 témoignent (conséquemment et intrinsèquement) du fait que la vidéo évoluera dès lors sous la forme de l'installation³¹. Dominique Païni parle de l'émergence d'un « courant installationniste » d'artistes pratiquant le film ou la vidéo dès la fin des années 1980. L'installation, que l'on peut définir très simplement comme « une œuvre réalisée pour un contexte donné »³² rend imaginable l'ajout de son, de dispositifs imagés divers ou d'éléments matériels qui enrichissent son support. La définition peut ainsi être adaptée, en reprenant les mots de Jean-Michel Ribettes, qui définit l'installation vidéo comme une image projetée « associée à des objets spécifiques qui servent d'écran de projection ou mettent en œuvre des dispositifs rétiniens propres à décomposer l'image ou à déconstruire les conditions matérielles de la projection dans une visée critique, conceptuelle ou d'illusion optique »³³.

À la fin des années 1980, la vidéo se tourne donc davantage vers les arrangements spatiaux de son médium³⁴. C'est notamment lors de la Documenta IX, dont le commissariat est assuré par Jan Hoet, qu'est donnée à l'installation vidéo une place centrale. Y sont projetés les travaux de Bill Viola, Bruce Nauman, Garry Hill et Stan Douglas, qui marquèrent un tournant significatif dans l'utilisation de la vidéo sous cette forme³⁵. De grandes expositions et biennales d'art contemporain finiront par lui être entièrement dédiées (ou grandement consacrées), au détriment des arts traditionnels³⁶. La Documenta X de Catherine David en 1997, ainsi que les deux Biennales de Venise de Harald Szeemann (en 1999 et en 2001 ensuite) en témoignent exemplairement.

²⁹ DAGEN, Philippe et HAMON, Françoise, *op. cit.*, p. 580.

³⁰ BALSOM, Erika, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Baltimore, Project Muse, 2020, p. 34, téléchargé sur <https://www.jstor.org/>, consulté le 15 novembre 2024.

³¹ VAN ESSCHE, Éric, « Pour une réflexion "généalogique" sur le temps et l'espace dans les installations vidéo », dans CHAMBOISSIER, Anne-Laure, FRANCK, Philippe et VAN ESSCHE, Éric (dir.), *op. cit.*, p. 67.

³² DAGEN, Philippe et HAMON, Françoise, *op. cit.*, p. 566.

³³ Notons tout de même que des artistes comme Nam June Paik et Wolf Vostell y accordaient déjà une place centrale dans les années 1960, par des arrangements sculpturaux complexes faisant interagir la vidéo. RIBETTES, Jean-Michel, « La lumière et l'impermanence », dans CHAMBOISSIER, Anne-Laure, FRANCK, Philippe et VAN ESSCHE, Éric (dir.), *op. cit.*, p. 19.

³⁴ BALSOM, Erika, *op. cit.*, p. 34.

³⁵ *Idem*, p. 36.

³⁶ BELLOUR, Raymond, *La querelle des dispositifs : cinéma, installations, expositions*, Paris, P.O.L., 2012, p. 10.

Nous reprendrons à cet égard la typologie de Florence de Mèredieu³⁷, typologie permettant d'illustrer la diversité d'expériences sensibles désormais à même d'être suscitées par la mise en espace de l'image en mouvement. Tout d'abord, l'autrice évoque les dispositifs frontaux, qui sont ceux qui « pérennissent le dispositif du tableau, de la scène à l'italienne ou de la traditionnelle salle de cinéma »³⁸. Vient ensuite celui de la chambre optique : un dispositif « généralement clos, de nature cubique ou rectangulaire »³⁹. De nombreux artistes œuvrant dans les années 1990 ont eu recours à ce type d'exposition (Bill Viola, Gary Hill, par exemple). Est également d'usage le dispositif circulaire, favorisant davantage l'immersion, du fait que le visiteur se trouve au cœur de l'image, celle-ci se déployant autour de son corps. Les espaces ouverts sont eux caractéristiques des foires et biennales d'art contemporain et ne favorisent pas l'immersion, dans la mesure où, souvent, le visiteur ne fait qu'apercevoir l'œuvre d'un œil distrait. De Mèredieu répertorie ensuite les dispositifs qui s'apparentent à des « parcours »⁴⁰. Tout d'abord, le « couloir » et, ensuite, les parcours en extérieur. Un autre type d'exposition souligné par l'autrice est celui de l'espace du bureau ou du poste de travail informatique⁴¹, qui serait le tout dernier à s'être développé : il consiste en la disposition d'une chaise face à laquelle se trouve un ordinateur, accessible au visiteur, favorisant ainsi l'interactivité. Ce type de dispositifs débouche sur des pratiques plus spécifiques : celle du CD-ROM, du DVD-ROM ou de la navigation internet.

On remarque également et intrinsèquement, à cette période, une mise en avant progressive de « l'immersion » dans les œuvres⁴², faisant évoluer notre rapport à celles-ci, ne s'apparentant plus à celui de la contemplation distanciée. De manière évidente, l'art faisant interagir l'image en mouvement retient l'attention du visiteur⁴³ ; la faculté dont disposent les images en mouvement à toucher et plaire à nos sens de manière simultanée ainsi qu'à happer facilement notre regard, en justifie dès lors aisément le succès⁴⁴.

³⁷ DE MÈREDIEU, Florence, « Voyage au cœur de la chambre optique », dans CHAMBOISSIER, Anne-Laure, FRANCK, Philippe et VAN ESSCHE, Éric (dir.), *op. cit.*, p. 43.

³⁸ *Idem*, p. 49.

³⁹ *Idem*, p. 51.

⁴⁰ *Idem*, p. 52.

⁴¹ *Idem*, p. 53.

⁴² *Idem*, p. 43.

⁴³ *Idem*, p. 54-55.

⁴⁴ WANDS, Bruce, *L'art à l'ère du numérique*, Londres, Thames & Hudson, 2006, p. 10.

Dès les années 1990, au-delà de la vidéo et de sa mutation sous la forme de l'installation, le cinéma expérimental et l'art multimédia⁴⁵ se retrouveront eux aussi au sein des espaces d'exposition. L'apogée d'une utilisation du numérique chez les artistes dans les années 1990 fait que les musées s'y intéressent progressivement⁴⁶ : celle-ci présente des formes allant de la vidéo à l'installation en passant par l'animation, mais aussi par de nouvelles formes exclusives à l'art numérique telles que le *Software art* (art logiciel) et l'art Internet⁴⁷. De son côté, le cinéma expérimental, dont la salle de cinéma classique ne fut jamais friande⁴⁸ et qui s'est toujours vu diffusé dans des circuits distincts de ceux du cinéma commercial, est désormais accueilli par le musée, confirmant alors son statut artistique distinct de celui du cinéma classique⁴⁹.

Cette présence accrue de l'image en mouvement fit inévitablement intervenir le cinéma⁵⁰, en accueillant les mutations de ce dernier ; il deviendra une préoccupation pour l'art contemporain à un moment où le cinéma lui-même est perçu comme étant en crise, celle-ci étant notamment due à une apparition exponentielle de nouveaux médias électroniques, massivement digitalisés et diffusés dans les années 1990⁵¹. En réalité, le cinéma semble alors se situer dans un entre-deux : il n'est pas un médium aussi récent que ces nouvelles formes émergentes mais il est un médium bien plus récent que la peinture ou la sculpture⁵². Dans l'espace d'exposition, et ce singulièrement par l'installation, il devient d'une part le représentant d'un plus ancien, et ce majoritairement par la réappropriation de son matériau et de ses images remontées dans l'espace par des artistes, mais de l'autre, il est aussi un médium qui permet d'introduire de la nouveauté au sein de l'espace muséal ou de la galerie. On peut parallèlement affirmer que les liens entre cinéma et art contemporain auront eu pour faculté, dès la fin des années 1980, de « déculpabiliser l'art contemporain de son

⁴⁵ CHAMBOISSIER, Anne-Laure, FRANCK, Philippe et VAN ESSCHE, Éric (dir.), *op. cit.*, p. 11.

⁴⁶ WANDS, Bruce, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁷ *Idem*, p. 11.

⁴⁸ REINER, Gabrielle, « De l'expérience des images en mouvement au-delà de la projection classique en salle », posté sur le blog pointligneplan, 2009, disponible sur <https://www.pointligneplan.com/>, consulté le 4 avril 2025.

⁴⁹ THONON, Jonathan, « À perte de vue. Les archives cinématographiques à l'épreuve de la disparition », dans *MethIS*, vol. 2, 2009, p. 145, téléchargé sur <https://popups.uliege.be/accueil/>, consulté le 20 mars 2025.

⁵⁰ BALSOM, Erika, *op. cit.*, p. 11.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

retour à la figuration »⁵³ progressif qui, après plusieurs décennies dédiées au minimalisme conceptuel et à l'abstraction, accueillit cet « art exogène au musée »⁵⁴. Plus largement, un changement profond dans la définition même des arts permit au cinéma de devenir exploitable en dehors de son dispositif d'origine. Au cœur d'une époque marquée par le postmodernisme, au sein duquel aucun modèle ne constitue un absolu artistique, cette arrivée du cinéma semble en avoir été d'autant plus aisée⁵⁵.

Selon Christa Blümlinger, un phénomène pénétrerait conséquemment à cette période autant le monde de l'art que celui du cinéma. Celui-ci se manifeste de manière encore plus affirmée au sein des institutions artistiques par deux voies principales⁵⁶ : une première étant celle regroupant un ensemble de cinéastes ou artistes reprenant leurs propres images de cinéma (Chantal Akerman, Atom Egoyan, Jonas Mekas, Chris Marker, Harun Farocki) ou celles d'un cinéma plus ancien (Martin Arnold, Jack Goldstein, Mark Lewis) en concevant des installations, tandis qu'une deuxième voie décrirait celle par laquelle l'espace de l'art s'intéresse au cinéma de sorte à produire un « dialogue entre l'art et le cinéma »⁵⁷, souvent par le biais de grandes expositions, à l'instar de *Passages de l'image, Halls of Mirror/Art and Film since 1945*, *Future Cinema/The Cinematic Imaginary after Film*, ou encore, *Le Mouvement des Images/Art, Cinéma*.

2. Des évolutions artistiques formelles et techniques dans le cinéma

Nous verrons que des bouleversements touchant aux modes de production, de diffusion et de réception viennent considérablement changer les paramètres du champ cinématographique, ceux-ci ayant notamment permis l'entrée des films dans les musées et les galeries d'art⁵⁸. Ce seront autant de nouveautés techniques et artistiques qui auront ensemble contribué à l'approfondissement du dialogue entre cinéma et art contemporain.

⁵³ PAÏNI, Dominique, *Le cinéma, un art plastique*, Crisnée, Yellow Now, 2013, p. 36.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ VANCHERI, Luc, *Cinémas contemporains, du film à l'installation*, Paris, Aléas, 2009, p. 11.

⁵⁶ Tandis qu'une troisième voie décrirait celle que revendique depuis toujours le cinéma d'avant-garde, celle d'envisager le film comme un art dès le départ, et ce dans une histoire parallèle à celle des arts plastiques. BLÜMLINGER, Christa, *Cinéma de seconde main : esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, 2013, p. 365.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ DAGEN, Philippe et HAMON, Françoise, *op. cit.*, p. 586.

a. Évolutions technologiques, l'apparition du numérique

L'emploi du numérique dans le milieu du cinéma s'est imposé dans les années 1980, avant de se démocratiser massivement et de se généraliser dans les années 1990. Dès lors, il comprend tous les aspects de la construction du film⁵⁹ : autant de sa production que de sa diffusion et son exploitation.

Ces aspects technologiques induiront inévitablement, par leur progrès et leur diversification, des changements dans ce qu'il était désormais possible de faire du matériau film. C'est d'abord avec l'apparition et la démocratisation du magnétoscope dans les années 1980 qu'est progressivement permise la reproduction, mais aussi la duplication et la projection de films. Le magnétoscope, permettant de lire les cassettes vidéo dont la taille compacte et le caractère transactionnel⁶⁰ avaient déjà apporté des changements majeurs dans la reproduction des films, assurera la possibilité du découpage du cinéma et de sa mise en boucle, avant que l'apparition du disque laser n'y contribue à son tour. Celui-ci est rapidement dépassé par l'arrivée du DVD à la fin des années 1990, qui finira par démocratiser et faire se généraliser l'acte de reproduction, tant il aura rendu aisément de pratiquer montages, collages et projection en boucle⁶¹ ; une interactivité que la cassette vidéo ne permettait pas encore avec le support⁶². Cette nouveauté, ensuite dépassée par l'apparition des fichiers numériques, aura véritablement bousculé les conditions de diffusion du cinéma et, par ce même biais, l'ensemble des évolutions technologiques auront joué un rôle majeur dans l'arrivée du cinéma et des cinéastes dans l'art contemporain⁶³.

Plus largement, la mutation numérique va véritablement bouleverser les possibilités de la production cinématographique. Dans les pays soumis à la censure ou aux ressources restreintes, les faibles coûts et la facilité d'utilisation de petites caméras numériques permettront de pratiquer malgré les contraintes, tandis qu'au cœur de l'industrie cinématographique hollywoodienne, le numérique permettra cette fois l'exploration des

⁵⁹ LE ROY, Éric, *Cinémathèques et archives du film*, Paris, Armand Collin, 2013, p. 81.

⁶⁰ PAÏNI, Dominique, *Le temps exposé : le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002, p. 40.

⁶¹ Dominique Païni cité par BELLOUR, Raymond, *op. cit.*, p. 29.

⁶² PAÏNI, Dominique, *Le temps*, *op. cit.*, p. 41.

⁶³ Dominique Païni cité par BELLOUR, Raymond, *op. cit.*, p. 401.

effets spéciaux les plus sophistiqués⁶⁴ et spectaculaires. Mais il convient surtout de souligner à quel point le numérique aura contribué à transformer le langage cinématographique lui-même : son arrivée permit à certains cinéastes de découvrir d'autres modes de tournage ou de montage qui les amèneront à forger leur propre style⁶⁵. Notons exemplairement le travail de Chris Marker, qui ne cessera d'expérimenter l'enregistrement d'images par les nouvelles caméras ultralégères (*Chats perchés*, 2004) mais aussi les nouveaux supports, le DVD (*Immemory* en 1997) puis les sites internet (gorgomancy.net) et les espaces virtuels (comme son musée virtuel *Second Life*)⁶⁶. Ces nouveautés se marqueront également avec le développement d'internet, qui permettra à certains artistes de tester de nouveaux modèles de diffusion : certains, comme Chris Marker ou David Lynch s'y essaient pour créer des espaces de recherche inédits, tandis que d'autres mettent des essais et courts-métrages en ligne⁶⁷. Au-delà, internet offrira par la suite de nouveaux modes de diffusion : depuis un petit écran, des films ou des fragments sont accessibles à tous. Le développement de la plateforme YouTube, le piratage et l'apparition de blogs changeront définitivement la pratique du cinéma et de la cinéphilie⁶⁸.

b. Évolutions artistiques, vers un cinéma plastique

Une évolution esthétique se marque de même, et ce notamment en conséquence des avancées du cinéma moderne. Celles-ci comprennent la démocratisation et la généralisation de nouveaux effets : ceux des stases, des lenteurs, mais également celle d'une attention accrue portée à l'autoréflexivité⁶⁹. Un style se déploie ainsi chez des cinéastes qui privilient un traitement réflexif de l'espace, du cadre, ou de toute autre convention cinématographique à l'origine dévouée à la compréhension de la fiction. Le cinéma moderne s'éloigne également de la tradition s'appuyant sur le récit dramatique⁷⁰ et, conséquemment, de l'utilisation du montage, dont le seul but était d'assurer l'unité spatio-temporelle et le

⁶⁴ FRODON, Jean-Michel, *L'art du cinéma*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2014, p. 561.

⁶⁵ DAGEN, Philippe et HAMON, Françoise, *op. cit.*, p. 586.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Idem*, p. 587.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ BELLOUR, Raymond, *op. cit.*, p. 29.

⁷⁰ BROCHU, Dominique, « Marques d'un cinéma moderne : Le Roi des Enfants », dans *Revue d'études cinématographiques*, vol. 3, n°2-3, 1993, p. 11, téléchargé sur <https://shs.cairn.info/?lang=fr>, consulté le 12 avril 2025.

déroulé fictionnel⁷¹. En d'autres mots, le cinéma moderne, en déconstruisant les conventions cinématographiques, révèle ce que le cinéma avait eu tendance à dissimuler au profit du récit. Païni souligne l'importance des réflexions portées par Andreï Tarkovksy, déjà attaché à « troubler la vraisemblance depuis la perte des repères narratifs »⁷² mais également, de cinéastes dont l'œuvre appelait à l'évasion du spectateur hors d'un dispositif cinématographique bloqué, contribuant ainsi à remodeler les fonctions du cinéma. D'autres cinéastes furent, dans cet héritage, habités par le sentiment d'arriver à la fin de l'histoire du cinéma, au même moment où la prolifération de l'utilisation de la vidéo et du numérique en changea inévitablement les conditions d'existence. L'idée défendue par Païni est également que ces évolutions formelles du cinéma auront favorisé les « conditions de son importation muséale »⁷³ tant celui-ci avait déjà tendance à « s'exposer » dans sa simple diffusion en salle obscure⁷⁴.

Selon Luc Vancheri, reprenant une idée défendue par Raymond Bellour, un passage se serait opéré d'un « cinéma seul » vers de « multiples cinémas »⁷⁵. Vancheri pointe d'abord l'existence d'un cinéma dit « conservatoire », mû par des transformations qui ne font que reconduire l'expression d'un même modèle esthétique et institutionnel⁷⁶, lequel garde ainsi son identité et peut continuer d'être pensé à la lumière des critères et catégories esthétiques d'application au fil de l'histoire du cinéma⁷⁷.

Il appelle en revanche « migratoire » un cinéma qui, par ses changements, décrit des « mouvements de déterritorialisation »⁷⁸ dérogeant ainsi aux conditions du dispositif cinématographique. Ce cinéma peut dès lors fonctionner de manière autonome, se détacher de ses structures primaires. Le cinéma migratoire trouverait ainsi une extension par le mode de l'installation, qui permit d'élever le cinéma « d'une dimension seconde »⁷⁹. Selon

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² PAÏNI, Dominique, *Le temps, op. cit.*, p. 74.

⁷³ BELLOUR, Raymond, *op. cit.*, p. 29.

⁷⁴ Nous y reviendrons dans un chapitre ultérieur, dans le point portant sur le cinéma exposé, cf. *infra*, p. 84-85.

⁷⁵ VANCHERI, Luc, « Le cinéma après l'époque du cinéma », dans SCHEINFEIGEL, Maxime, *Le cinéma et après ?, Presses Universitaires de Rennes, 2010*, p. 21.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ VANCHERI, Luc, *Cinémas contemporains, op. cit.*, p. 11.

⁷⁸ VANCHERI, Luc, « Le cinéma après l'époque du cinéma », *op. cit.*, p. 22.

⁷⁹ BELLOUR, Raymond, *op. cit.*, p. 35.

Vancheri, ce cinéma crée de nouvelles singularités poétiques⁸⁰ qui ne peuvent être atteintes par le dispositif cinématographique classique. Vancheri défend que certains films détiendraient des qualités originelles à devenir ce cinéma migratoire et ainsi, rejoint l'idée défendue par Païni selon laquelle c'est l'évolution du cinéma lui-même, du moins d'un certain cinéma, qui a favorisé son importation en contexte muséal⁸¹. À cela, Vancheri note également une troisième mutation, l'idée d'une transformation identificatoire du cinéma qui créerait, à son contact opéré à d'autres formes artistiques relevant des arts plastiques, une nouvelle forme de pensée traduisant les effets cinématographiques décelables, avec plus ou moins de difficulté, au regard des œuvres d'art, reprenant les concepts propres au cinéma tels que ceux du mouvement, du défilement, de la matière des images⁸². Notons que ces deux dernières transformations « témoignent d'un cinéma qui simultanément est réemployé et redéfini au sein du régime de l'art »⁸³ et est ainsi devenu un « autre cinéma ».

B. Des vidéastes sous influence

L'art vidéo lui-même est marqué, dès la fin des années 1980, par un tournant cinématographique⁸⁴. Ses débuts furent influencés par d'autres médiums comme la sculpture, la performance, ou la télévision⁸⁵. Cette dernière, singulièrement, marqua le développement de la vidéo qui y fit souvent référence au sein de l'exposition⁸⁶. Au début des années 1990, les images en mouvement exposées dans les lieux dédiés à l'art contemporain s'inspireront plutôt, et ce souvent explicitement, du cinéma.

Dominique Païni distingue quatre générations d'artistes vidéastes desquelles nous retiendrons singulièrement les deux dernières : « [...] pour les pionniers (Wolf Vostell, Nam June Paik, Vasulka, Acconci...), pour les peintres et les sculpteurs de la seconde génération (Bill Viola, Gary Hill, Tony Oursler...), pour les « recycleurs » du cinéma de la troisième

⁸⁰ VANCHERI, Luc, « Le cinéma après l'époque du cinéma », *op. cit.*, p. 22.

⁸¹ PAÏNI, Dominique, *Le temps*, *op. cit.*, p. 74.

⁸² LE TOUZÉ, Carla, *op. cit.*, p. 107.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *L'art vidéo 2. Entre cinéma et installation*, Paris, Art Press, Les grands entretiens, 2020, p. 6.

⁸⁵ PIERSON, Mickaël, « Le cinéma dans les pratiques artistiques contemporaines : reproduire la salle obscure dans l'exposition », dans *Marges*, n° 31, 2020, p. 21, téléchargé sur <https://journals.openedition.org/>, consulté le 15 octobre 2025.

⁸⁶ *L'art vidéo 2. Entre cinéma et installation*, *op. cit.*, p. 6.

génération (Douglas Gordon, Pierre Huygue, Angela Bulloch, Philippe Parreno,...) et enfin pour cette quatrième génération (Sam Taylor Wood, Pipilotti Rist, Doug Aitken, Balthasar Burkhard ou encore Pierre Bismuth) pour qui le cinéma n'est pas toujours qu'un simple champ de ruines accommodables ou un prétexte pour représenter une mémoire sociale, il s'agit, dans le meilleur des cas, de le visiter hors de la captivité du spectateur cinématographique traditionnel »⁸⁷.

Les deux générations les plus récentes illustrent alors deux tendances majeures qui s'imposent dans la production vidéographique et qui furent impactées par le cinéma : celle des « recycleurs », qui reprennent directement des images de cinéma, tirées de films plus anciens, en imaginant de véritables combinaisons scénographiques avec ces derniers, et celle des « visiteurs », s'inspirant directement des caractéristiques formelles du cinéma, et ce dans leur pratique de la vidéo, brouillant alors davantage les frontières entre ces formes respectives. Aux « visiteurs » cités par Païni, Erika Balsom ajoute d'autres noms tels que ceux d'Eija-Liisa Ahtila, Stan Douglas ou encore Isaac Julien et Fiona Stan. Ces derniers empruntent véritablement les codes du cinéma, de manière similaire à ce que certains cinéastes ont pu utiliser les « codes vidéographiques »⁸⁸ dans leurs productions filmiques. Balsom souligne cependant à juste titre à quel point la diversité des pratiques de ces artistes ne peut être réductible à une série de caractéristiques unifiantes⁸⁹. Le fait de les rassembler relève dès lors davantage d'une facilité méthodologique et pédagogique.

Ces deux catégories rejoignent ce que Raymond Bellour décrit comme « les deux manières dont l'art des installations se rapporte explicitement au cinéma qu'il n'est pas »⁹⁰. Nous soulignerons que, dans les deux cas, l'idée centrale semble être celle de réfléchir la place accordée au visiteur au sein de l'exposition. Par le biais de l'installation, ces artistes s'attellent à faire le contraire de ce que fait le cinéma, tout en s'y référençant à leur manière : à l'inverse du film qui accompagne son spectateur par une narration et une émotion guidées par des procédés maîtrisés, l'installation permet au visiteur de sortir de cette attention portée

⁸⁷ PAÏNI, Dominique, *Le temps, op. cit.*, p. 66.

⁸⁸ Certains cinéastes ont, par le biais de la vidéo, montré une qualité d'expérimentation dans leurs œuvres cinématographiques ; citons notamment le cas de Jean-Luc Godard.

⁸⁹ BALSOM, Erika, *op. cit.*, p. 157.

⁹⁰ BELLOUR, Raymond, *op. cit.*, p. 76.

à la cohérence du récit, cela lui permettant de se pencher véritablement sur le dispositif et ainsi d'en déceler les enjeux d'ordre esthétique et/ou cognitif⁹¹.

1. Les « recycleurs » : emprunter les images du cinéma

La génération des recycleurs est celle d'artistes qui s'empareront majoritairement du cinéma industriel, qu'ils déconstruiront afin de le repenser sous forme de larges projections dans lesquelles ils interrogeront les modalités du récit mais aussi de sa réception⁹².

Le vidéaste Douglas Gordon, cas des plus connus parmi les artistes rejoignant cette pratique, présente, en 1993, son œuvre la plus célèbre : *24 Hour Psycho* (fig. 1). Cette dernière consiste en l'emprunt d'images tirées du film *Psychose* (1960), du cinéaste Alfred Hitchcock. De sorte à atteindre une projection de vingt-quatre heures, comme l'indique son titre, l'artiste ralentit le film jusqu'à l'étendre à la durée souhaitée en projetant une copie VHS dans un appareil vidéo Panasonic⁹³. Ici, le suspense, qui est le principe et l'essence même du film de Hitchcock et qui en permet la lecture dans un régime fictionnel, est retourné contre lui-même, par ce changement de vitesse qui étire les actions et en annule dès lors les ressorts narratifs⁹⁴. En réalité, le rapport du désormais visiteur face au film que l'ancien spectateur connaissait est bafoué. Le visiteur se situe entre anticipation et perte de repères dans la fiction, tant le ralenti lui fait oublier les scènes originelles du film. Le procédé simple voire minimal engendre ainsi frustration et fascination chez le visiteur, qui est sorti de son rapport spectatorial⁹⁵. En pendant à *24 Hour Psycho*, on retrouve son œuvre *5 year drive-by* (1995) dans laquelle il appose cette fois un effet de ralentissement au film *La Prisonnière du désert* (1956) de John Ford. L'exposition de cette œuvre installée était réalisée au sein même du désert, de sorte à remettre les images du western en contexte. Douglas Gordon réitère ensuite ce type de procédés en 1995, lorsqu'il tire des images du film *Taxi Driver* (1976) pour son œuvre *Through the Looking Glass* (1999), avant de lui-même

⁹¹ PARFAIT, Françoise, *op. cit.*, p. 314.

⁹² *Idem*, p. 293.

⁹³ ANDRIN, Muriel, « Le cinéma pétrifié. Petites réflexions sur la mise en scène d'œuvres filmiques comme objets d'exposition », dans CHAMBOISSIER, Anne-Laure, FRANCK, Philippe et VAN ESSCHE, Éric (dir.), *op. cit.*, p. 100.

⁹⁴ PARFAIT, Françoise, *op. cit.*, p. 308.

⁹⁵ *Douglas Gordon*, disponible sur le site de l'Institut d'art contemporain de Villeurbanne/Rhônes-Alpes <https://i-ac.eu/fr>, consulté le 15 mars 2025.

réaliser des films ou de faire référence au cinéma autrement dans l'espace d'exposition, notamment avec son œuvre *The Blind Star* (fig. 2), présentant des photographies de stars hollywoodiennes découpées, comme celles d'un collectionneur d'images. Gordon multiple ses formes « d'exposition du cinéma », et tente d'approcher les « manières dont le cinéma est pensé et perçu par le spectateur, en l'exposant »⁹⁶.

Pierre Huyghe s'attache lui, depuis la fin des années 1990, à se débarrasser de la narration inhérente aux images de cinéma⁹⁷. Dans son œuvre *L'Ellipse* (1998) (fig. 3), il présente trois scènes projetées sur trois écrans distincts : deux scènes tirées de *L'Ami américain* (1977), film du cinéaste Wim Wenders, ainsi que, en leur centre, des images d'un film réalisé par l'artiste lui-même dans lequel intervient l'acteur du film de Wenders, Bruno Ganz, sur les lieux originels du tournage. L'artiste capture des images de Ganz parcourant le trajet réel qui faisait se rejoindre entre eux les deux espaces séparés par une ellipse dans le film. Il vient dès lors compléter ce dernier, l'étayer, et fait réaliser à l'acteur le chemin caché par l'ellipse appliquée par Wenders. Dès lors, il met en exergue l'une des caractéristiques du cinéma de fiction, qui est celle d'user de procédés permettant de condenser et de rythmer le récit⁹⁸. Ici, son idée est d'y déployer une réflexion sur le temps, accentuée par la présence de l'acteur qui réapparaît dans l'installation de Huyghe, cette fois vieilli. Comme le souligne Luc Vanchéri, avec *L'Ellipse*, « Huyghe fait d'un intervalle de temps la matière et la forme d'un nouveau départ de fiction, ouvert sur un dehors documentaire qui aurait l'acteur pour sujet »⁹⁹.

Huyghe utilisera le cinéma à maintes reprises dans ses œuvres ; dans *Remake* (1994-1995) (fig. 4), il tire son inspiration du film *Fenêtre sur cour* (1953) d'Alfred Hitchcock, qu'il recrée avec des acteurs en changeant le cours de l'action originelle. Il retire la tension inhérente au film d'origine de sorte à révéler les procédés cinématographiques qui se cachent derrière les plans hollywoodiens. Huyghe s'inspire véritablement du cinéma sans pour autant y faire des emprunts directs¹⁰⁰.

⁹⁶ PARFAIT, Françoise, *op. cit.*, p. 309.

⁹⁷ *L'Ellipse*, disponible sur le site de la Collection Pinault <https://www.pinaultcollection.com/fr>, consulté le 12 avril 2025.

⁹⁸ PARFAIT, Françoise, *op. cit.*, p. 290.

⁹⁹ VANCHERI, Luc, *Cinémas contemporains*, *op. cit.*, p. 67.

¹⁰⁰ RUSH, Michael, *L'art vidéo*, Londres, Thames & Hudson, 2003, p. 172.

L'idée récurrente de ces artistes est de questionner, en choisissant volontairement de déplacer des films connus de la salle de cinéma (c'est à dire des films appartenant déjà au canon cinématographique¹⁰¹) vers l'espace d'exposition, le rôle occupé par le spectateur devenu visiteur. L'idée est celle de l'inviter à une réflexivité sur la place qu'il occupe lui-même au cours de sa visite, et de l'interroger à la lumière de celle qu'il occupe usuellement en salle obscure. La référence à ces films issus d'un cinéma populaire induit directement au spectateur une confrontation brutale dénotant avec son expérience classique de cinéma.

Cette pratique qu'exerce les « recycleurs » peut en réalité être mise en lien à une pratique émergeant au courant des années 1960-1970, celle du *found footage*, telle que décrite par Yann Beauvais, pratique par laquelle les cinéastes expérimentaux « avaient eux-mêmes, et très vite, commencé à accomplir un travail de détournement ou de recyclage des déchets du cinéma commercial »¹⁰². Les artistes des années 1990 ont en réalité poursuivi des expérimentations déjà menées par le passé sur les images de cinéma, en s'intéressant au cinéma de fiction et à ses dispositifs spectaculaires¹⁰³. Ces processus visent à remettre en cause les conventions du cinéma, mais aussi à poser une réflexion sur le médium lui-même, et ce notamment en fonction de son exposition. Des cinéastes expérimentaux s'apparentant à cette tradition du *found footage* continueront, dans cette même mouvance, à revisiter le cinéma classique, sous la forme d'installations également, en exposant à leur tour ses images. Citons pour exemple l'œuvre de Martin Arnold qui reprend, dès les années 1990, des scènes ou séquences de films hollywoodiens classiques, qu'il revisite par le scratch ou, plus tard, par la soustraction¹⁰⁴ de sorte à en faire ressortir de nouvelles interprétations. Cela dit, Arnold fait partie des cinéastes se tournant vers l'art contemporain, et non des plasticiens impactés par une tendance cinématographique, même si leurs idées se rejoignent assurément.

¹⁰¹ FOWLER, Catherine, « Remembering Cinema "Elsewhere" : From Retrospection to Introspection in the Gallery », dans *Cinema Journal*, vol. 51, n°2, 2012, p. 34, téléchargé sur <https://www.jstor.org/>, consulté le 6 avril 2025.

¹⁰² PARFAIT, Françoise, *op. cit.*, p. 293.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ BELLOÏ, Livio, *Cinéma expérimental contemporain*, notes de cours, Université de Liège, Philosophie et lettres, 2024-2025.

2. Les « visiteurs » : reprendre ou démanteler les formes du cinéma

Les « visiteurs », situant souvent leur pratique entre vidéo et film artistique, useront majoritairement de l'installation dans l'idée d'un élargissement de l'expérience de l'image en mouvement, au-delà de la salle obscure¹⁰⁵. Ces artistes seront marqués par l'évolution qui permit le numérique dans la pratique vidéo, qui n'est plus celle assimilable à la vidéo des « premiers temps » pratiquée dans l'immédiateté et à faible coût. La vidéo avait alors atteint une qualité cinématographique permettant d'en obtenir les textures¹⁰⁶. Souvent, ces artistes ne seront donc jamais tout à fait vidéastes, ni pour autant cinéastes.

Doug Aitken est majoritairement connu pour ses installations vidéo spectaculaires dans lesquelles il enveloppe le visiteur au sein d'un espace défini par des structures architecturales et un mouvement physique¹⁰⁷. Il offre de véritables expériences cinématographiques¹⁰⁸, notamment par un usage fait de procédés sophistiqués (le 35 mm et la vidéo numérique), dont la qualité est à peine distinguable de celle de films produits par un studio de cinéma¹⁰⁹. Il se détache pourtant dans ses images de toute construction narrative, et cherche, au contraire, à signifier à son visiteur une perte de repères spatio-temporels. Son travail vise avant tout à abattre les barrières cinématiques conventionnelles¹¹⁰. L'artiste l'évoque lui-même : il est fasciné par le cinéma, mais encore davantage par l'idée de pouvoir le démanteler¹¹¹. Cela lui est notamment permis par son utilisation quasi systématique d'écrans multiples, lui permettant d'élargir le cadre, et de sortir du format issu du cinéma classique, qu'il trouve contraignant¹¹². Il expose dans les galeries dès les années 1990, mais c'est probablement son œuvre *the moment* (2005) (fig. 5) qui illustre au mieux les interrogations de l'artiste : il met en place onze écrans montrant simultanément des personnes se réveillant dans des chambres d'hôtel ou dans leurs espaces de vie, avant de sortir dans des villes désertes¹¹³. Ces écrans sont placés sous une forme de S à travers lequel

¹⁰⁵ RUSH, Michael, *op. cit.*, p. 178.

¹⁰⁶ *Idem*, p. 188.

¹⁰⁷ YOUNG, Paul et DUNCAN, Paul (éds.), *Art Cinema*, Cologne, Taschen, 2009, p. 121.

¹⁰⁸ RUSH, Michael, *op. cit.*, p. 184.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *the moment*, disponible sur le site de l'Art Institute de Chicago <https://www.artic.edu/>, consulté le 5 mai 2025.

le visiteur est invité à slalomer¹¹⁴. Au fur et à mesure, une histoire fragmentée se dessine : ils s'engagent dans des activités similaires, les rassemblant ainsi par leurs actions, bien que vivant des situations isolées les unes des autres. Notre marche de visiteur s'articule à leur propre expérience ; une expérience est offerte au visiteur, dans laquelle le temps de l'installation semble s'articuler à sa propre déambulation. Aitken défend dans l'ensemble de son travail la création d'environnements au centre desquels le visiteur prend une part active et sensible, tout autant qu'Aitken porte lui-même un intérêt à la narration fragmentée par l'espace et donc au démantèlement des conventions cinématographiques.

De manière quelque peu similaire, Sam Taylor-Wood a veillé, par la vidéo et la multiplication des écrans, à « figurer une sorte de mimétique du film construit et déconstruit par la mutation du temps en espace »¹¹⁵. Elle s'intéresse à la fiction, mais exposée sous forme de fragments et ainsi, échappant à la logique du récit¹¹⁶. Avec son œuvre majeure *Pent Up* (1996) (fig. 6), l'artiste dresse un portrait de la société anglaise. L'installation se constitue de cinq projections simultanées en 16mm, présentant chacune un individu solitaire, abordant les thèmes de l'isolement, de la déconnexion, par de longs monologues¹¹⁷. Bien qu'ils fonctionnent indépendamment, les écrans semblent pourtant en dialogue : les fragments se répondent comme si les personnages étaient eux aussi en dialogue, tout en appartenant à des séquences distinctes. L'artiste tente ici de questionner les codes de la représentation cinématographique habituelle, en offrant simultanément différentes expressions de la condition humaine¹¹⁸ sur des écrans liés entre eux par ce dialogue sonore, au sein d'un dispositif de monstration distinct de celui de la projection cinématographique.

L'artiste finlandaise Eija-Liisa Ahtila tourne des images en 35mm qu'elle transfère ensuite en vidéo et en DVD pour la projection. Ahtila produit pour sa part de véritables récits. *Consolation Service* (1999) (fig. 7), d'une durée de vingt-trois minutes, est disposé sur deux écrans côté à côté : sur un écran se déroule l'action, et sur l'autre la réaction, par de gros plans des visages des protagonistes. L'artiste convoque des caractéristiques propres aux

¹¹⁴ YOUNG, Paul et DUNCAN, Paul (éds.), *op. cit.*, p. 121.

¹¹⁵ BELLOUR, Raymond, *op. cit.*, p. 76.

¹¹⁶ Entretien de Greg Hilty avec Sam Taylor-Wood, « L'expérience de la séparation », dans *L'art vidéo 2. Entre cinéma et installation*, *op. cit.*, p. 13.

¹¹⁷ *Sam-Taylor Wood's Major Video Installation Pent-Up*, disponible sur le site de la Hyman Collection <https://hymancollection.org/>, consulté le 12 avril 2025.

¹¹⁸ *Ibidem*.

genres préexistants tels que les films de fiction hollywoodienne, publicitaire, documentaire, mais aussi le clip vidéo et crée, à travers une reprise de leurs codes, un univers qui lui est propre¹¹⁹. L'artiste utilise souvent plusieurs écrans, permettant l'éclatement et la dispersion des images, obligeant le visiteur à lui-même reconstituer l'histoire.

Pipilotti Rist, artiste visuelle suisse, situe elle sa pratique entre cinéma et film d'artiste¹²⁰. Elle réalisera, en 2009, un long métrage, *Pepperminta*, destiné à un autre public, « extérieur au monde de l'art »¹²¹. Dans l'espace d'exposition, elle met en place des environnements sous la forme de décors comprenant objets et projections¹²². En 1999, elle réalisait *Suburban Brain* (fig. 8) à la Biennale de Harald Szeemann, reproduisant la périphérie de Zurich en miniature ; celle-ci conjugue « surfaces et volumes, multiplicité des espaces et pluralité des temps »¹²³. Cette pièce proposait trois projections d'images de différentes tailles, au sein d'une maquette représentant un pavillon de banlieue. Ici, par le biais d'une association d'images et d'objets, l'artiste parvint à créer un environnement en ouvrant l'image à sa composante spatiale¹²⁴, à la manière d'un film ouvert.

Ces artistes usent principalement de l'image projetée comme d'un moyen de construire des environnements visant à mettre en avant l'expérience subjective¹²⁵. Ils se servent également de procédés et supports cinématographiques de sorte à valoriser l'immersion, permise parallèlement par l'exposition de leurs images dans un environnement qui, du fait de l'abandon fréquent d'un face-à-face à l'image, engage cette immersion totale des corps et des esprits. Ils offrent parallèlement l'opportunité à des images d'apparence cinématographique de s'épanouir en répondant aux possibilités offertes au sein de l'exposition et non aux conventions de la salle obscure.

¹¹⁹ RUSH, Michael, *op. cit.*, p. 184.

¹²⁰ *Pepperminta*, disponible sur le site du MEP <https://www.mep-fr.org/>, consulté le 12 avril 2025.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² DUBOIS, Philippe, *op. cit.*, p. 271.

¹²³ BELLOUR, Raymond, *op. cit.*, p. 63.

¹²⁴ PARFAIT, Françoise, *op. cit.*, p. 319.

¹²⁵ YOUNG, Paul et DUNCAN, Paul (éds.), *op. cit.*, p. 130.

II. Une exposition des cinéastes

A. Du cinéma d'auteur

Il convient de revenir, avant d'entamer ce chapitre, sur le statut qu'occupe le cas du cinéaste que nous traiterons ici : le cinéaste « auteur »¹²⁶. Le terme d'auteur au cinéma est tiré du concept fondé par François Truffaut, qu'il dressa au fil d'une série d'articles rédigés pour les *Cahiers du cinéma* entre 1954 et 1955. En 1955, ce qui s'impose alors comme la « politique des auteurs » met en avant le fait que la dimension artistique d'un film soit due à sa mise en scène, mise en scène qui caractérise dès lors le travail et le génie d'une seule personne, le réalisateur lui-même¹²⁷. Ce que l'on appellera alors le cinéma d'auteur se veut décrire un cinéma pratiqué par un auteur unique, qui en maîtrise le processus et dont le ou les film(s) reflète(nt) les parts les plus profondes de son imaginaire et de sa créativité¹²⁸. De cette manière, ces auteurs détiennent un statut similaire à celui de l'artiste.

Bien que l'idée soit acceptée et fasse consensus aujourd'hui, le fait d'admettre qu'un cinéaste puisse être un artiste mit un temps long à se faire une place, tant l'idée de l'ériger à ce rang suscita nombre de querelles et rejets au cours de la première moitié du XX^e siècle¹²⁹. Le cinéma est pourtant aujourd'hui considéré et reconnu parmi les arts, ceci étant notamment attestable du fait de certains facteurs : le cinéma a son institution, ses célébrations, son industrie, son panthéon, ses musées, son institutionnalisation¹³⁰. Dans le courant des années 1960, la question du statut du cinéma comme forme artistique moderne semble s'être finalement résolue, en atteste notamment la création du New York Film Festival aux États-Unis, suivant les pas de Venise et de Cannes, permettant la reconnaissance critique et culturelle du cinéma¹³¹. Mais ce fut bien différent à la naissance du cinématographe, et ce

¹²⁶ « En regard de l'installation des artistes dans les espaces du cinéma, quelques cinéastes - ou plutôt faut-il parler d'auteurs en référence au cinéma d'auteur, modèle qui se rapproche plus de celui de l'artiste -, occupent les espaces de l'art. » PARFAIT, Françoise, *op. cit.*, p. 321.

¹²⁷ SELLIER, Geneviève, « De quoi le ‘cinéma d'auteur’ est-il le nom ? Peut-on et faut-il séparer l'auteur de ses films ? », dans *Travail, genre et sociétés*, n°50, novembre 2003, p. 169-170, téléchargé sur <https://shs.cairn.info/?lang=fr>, consulté le 12 avril 2025.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ SERCEAU, Michel, *Y a-t'il un cinéma d'auteur ?*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014, p. 48.

¹³⁰ *Idem*, p. 49.

¹³¹ UROSKIE, Andrew V., *Between the black box and the white cube*, University of Chicago Press, 2014, p. 10-11, téléchargé sur <https://monoskop.org/Monoskop>, consulté le 15 novembre 2024.

« passage à l'art »¹³² se fit non sans embûche. Nombre d'intellectuels et d'artistes ont contribué à rejeter sa fonction première de divertissement de sorte à lui trouver des potentialités créatrices. Le fait est qu'en allant jusqu'à critiquer sa fonction de divertissement, ils ont rejeté les pratiques plus industrielles et ont également fini par s'opposer au cinéma narratif, de fiction¹³³. N'oublions pas, pourtant, que l'industrie du cinéma aura aussi produit des œuvres qui « méritent le label artistique »¹³⁴ : certains cinéastes parmi lesquels Jean-Luc Godard ou Federico Fellini, sont parvenus à réaliser un cinéma qui s'érige comme celui d'artistes, mais dont la caractéristique « est *d'avoir mis les structures de production de l'industrie au service d'une volonté artistique* »¹³⁵ [je souligne], inscrivant dès lors leur pratique dans un système dont la finalité se veut être (en tout cas partiellement) commerciale.

Il existe donc bien une différence entre les cinéastes auteurs et les cinéastes expérimentaux (bien que les recherches artistiques de certains cinéastes « auteurs » puissent être rattachées à celle du cinéma expérimental, notamment pour Godard ou Akerman), ces derniers ayant décidé de ne pas s'accommoder de l'industrie pour pratiquer ce qu'ils ont délibérément appelé leur art¹³⁶ et se permettant ainsi davantage de liberté et d'expérimentations dans un réseau plus restreint. Dominique Païni définit lui-même le cinéma expérimental, en reprenant les mots de Germaine Dulac, réalisatrice et théoricienne du cinéma du début du XX^e siècle. Celle-ci évoque alors le cinéma d'avant-garde de l'époque, brassant en réalité les termes d'expérimental, avant-garde, *underground*, abstrait, etc. On en retient les points suivants¹³⁷ : il s'agit d'un cinéma de la rupture, qui rompt volontairement avec les formes traditionnelles du cinéma, va à l'encontre des formes établies. Il s'agit également d'un cinéma de l'écart, produit loin de l'industrie cinématographique, souvent avec des moyens limités. Il s'agit aussi d'un cinéma « égoïste »,

¹³² En reprenant le terme de l'artification, utilisé par Nathalie Heinich et Gisèle Shapiro, ainsi que les propos détenus par Christophe Gauthier, nous pouvons affirmer que « le répertoire du film s'ancre donc dans le registre d'une artification du cinéma, entendue comme le 'passage à l'art' d'un produit industriel jusqu'alors voué au mépris intellectuel et social ». GAUTHIER, Christophe, « Le processus de patrimonialisation du cinéma », dans GAUTHIER, Christophe et al., *Patrimoine et patrimonialisation du cinéma*, Paris, Ecole des Chartes, 2020, p. 36.

¹³³ SERCEAU, Michel, *op. cit.*, p. 49.

¹³⁴ *Idem*, p. 53.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ Ces éléments sont épingleés par Livio Belloï en introduction de son cours dédié au cinéma expérimental contemporain. BELLOÏ, Livio, *op. cit.*

où prime l'expression personnelle. Ce cinéma est également un cinéma qui ne s'adresse pas aux foules et qui, dès lors, est plus confidentiel : il se diffuse via les cinémathèques, les festivals et de plus en plus dans les lieux dédiés à l'art contemporain. Et enfin, c'est un cinéma de laboratoire qui teste, invente, innove. En ce sens, il est toujours tourné vers le futur, c'est un cinéma progressiste. Le cinéma expérimental a donc cette particularité de se pratiquer de manière relativement solitaire, ne nécessitant souvent que peu de moyens (matériels ou humains)¹³⁸, l'artiste ne devant alors répondre que de manière minoritaire à des critères économiques ou politiques définis par une instance supérieure.

B. La « mise en scène du cinéaste »¹³⁹ en France et le rôle des institutions, entre cinémathèques et lieux d'exposition

1. Diffuser et promouvoir le cinéma hors de la salle obscure : son appropriation par l'institution muséale

Les cinémathèques, apparues au cours des années 1930, sont les premiers témoignages d'une sortie du cinéma hors de son système de diffusion traditionnel. À l'origine dédiées à la conservation du film ainsi qu'à sa sauvegarde et sa restauration, nous verrons que les cinémathèques, progressivement, se tourneront vers la programmation de films dans le cadre de séances destinées à faire vivre l'histoire du cinéma. Elles trouveront progressivement un équilibre entre collections de films et séances publiques¹⁴⁰, jusqu'à ce que cet équilibre se rompe, en défaveur de l'archive. Notons que l'avènement qui marquera le développement des cinémathèques veillera à solidifier et assurer le destin artistique du cinéma ainsi que sa patrimonialisation, pour cette pratique s'inscrivant progressivement parmi les arts « dont les œuvres doivent être archivées, conservées et parfois restaurées au nom d'une politique patrimoniale et éducative qui va se charger d'élever le film au rang de monument d'une histoire autonome »¹⁴¹.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ Phénomène décrit par Kelley Conwey comme celui dans lequel « films et réalisateurs se retrouvent de plus en plus dans les musées et les galeries, dans un contexte tout autre que celui de la traditionnelle rétrospective cinématographique. Cette récente ‘mise en scène’ du cinéaste est particulièrement visible en France. » CONWEY, Kelley, « L'île et l'île : lieu, temps, écran, récit », dans FIANT, Anthony, HAMERY, Roxane et THOUVENEL, Éric (dir.), *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 209.

¹⁴⁰ BORDE, Raymond, BUACHE, Freddy et PAÏNI, Dominique, *La crise des cinémathèques... et du monde*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1997, p. 25.

¹⁴¹ THONON, Jonathan, *op. cit.*, p. 136-137.

La première cinémathèque naît d'ailleurs au sein d'une institution muséale inaugurée en 1929, le Museum of Modern Art. L'enjeu de conservation du cinéma s'y marque dès la création, en 1935, de la Film Library (à l'initiative d'Iris Barry), département dédié au film dans lequel est rassemblée une collection en parallèle de laquelle est pensée une politique muséale spécifique à ces œuvres¹⁴².

À Paris, c'est au départ de l'initiative d'Henri Langlois que la Cinémathèque française voit le jour en 1936, dans laquelle le patrimoine cinématographique y est collecté, conservé et, surtout, transmis¹⁴³. En effet, Langlois veillera très tôt à la mise en avant d'une politique de diffusion du cinéma¹⁴⁴ : selon son souhait seront diffusés autant de films de compilation que de projections rétrospectives pour grand public ou public restreint¹⁴⁵. Leurs collections leur permettent de faire des choix quant aux films programmés¹⁴⁶ ; ceux-ci sont issus de leurs collections, mais peuvent également provenir d'autres archives, voire de distributeurs¹⁴⁷. La particularité des cinémathèques se trouve donc dans l'idée que celles-ci définissent leur identité par les choix portés au sein de leurs programmations. Jusqu'avant les années 1980, les cinémathèques permettaient de plus le visionnage de films qui n'étaient visibles qu'à partir de leurs archives et, de cette manière, occupaient une position unique. C'est ensuite avec la démocratisation de la diffusion de films issus du patrimoine que les cinémathèques devront repenser leur rôle au sein d'une politique de diffusion du cinéma¹⁴⁸.

À la fin des années 1970, en France, existent uniquement les salles de cinéma grand public, quelques salles d'art et essai ainsi que la Cinémathèque française. C'est à la même période que les institutions artistiques opéreront une mutation dans leur organisation : on note la présence croissante du cinéma en ses murs ; des rétrospectives cinématographiques, parfois mises en lien avec les expositions du musée, ont lieu dans une salle dédiée à la projection cinématographique. Parmi celles-ci, des musées comme le Centre Pompidou,

¹⁴² *Idem*, p. 136.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ LANGLOIS, Henri, « La Cinémathèque de la Fondation Rockefeller à New York », dans *La Cinémathèque française*, 27 juin 1936, n.p., cité par LOUIS, Stéphanie-Emmanuelle, « Je montre donc je suis. Programmation et identité institutionnelle des cinémathèques en France », dans GAUTHIER, Christophe et al., *op.cit.*, p. 64.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Idem*, p. 68.

¹⁴⁷ LE ROY, Éric, *op. cit.*, p. 168.

¹⁴⁸ LOUIS, Stéphanie-Emmanuelle, *op. cit.*, p. 63.

pionnier en la matière dès son ouverture en 1977, sera suivi par d'autres institutions dès la fin du XX^e siècle : le musée d'Orsay, l'Institut du Monde Arabe ou encore le Louvre. Cependant, ces institutions artistiques ne s'engagent pas toutes dans la conservation matérielle du film, mais en exploitent surtout le principe de diffusion. Pour ces institutions, les programmations, du fait d'être établies en dehors d'un réseau commercial, impliquent une nouvelle modalité d'existence pour le cinéma¹⁴⁹. Elles travailleront aux côtés de festivals, de cinémathèques, de musées, de sorte à trouver les meilleurs films et ainsi, de planifier des programmations à la manière d'expositions temporaires, permettant de renouveler le public et de donner une visibilité à ces films¹⁵⁰.

En France singulièrement, de nouvelles considérations s'articulent autour du cinéma et de ses mutations font que les salles et les cinémathèques ne seront plus les uniques lieux de référence en ce qui concerne la programmation et la diffusion du cinéma. Les institutions artistiques muséales s'y engagent à leur tour et y verront, de plus, une occasion d'inviter autant le cinéma que ses acteurs (au sens large), en offrant la possibilité aux cinéastes d'agir en tant qu'artistes au sein de leur espace d'exposition.

2. Une invitation de la part des institutions

Lorsque nous évoquons le cas d'un détour des cinéastes par l'exposition, il convient de noter que, la majorité du temps, le passage s'opère au départ d'une sollicitation faite par les institutions elles-mêmes¹⁵¹. Ce sera le plus souvent par l'entremise d'acteurs du milieu de l'art que ce détour suscitera par la suite chez ces cinéastes une nouvelle vocation ou, tout du moins, l'émergence de nouveaux questionnements. Des cinéastes s'étant relativement fait une place dans l'industrie cinématographique, s'intéresseront de plus en plus à l'idée d'y exposer leurs films ou de créer de nouvelles œuvres spécifiques à cet espace¹⁵².

Le cas de Chantal Akerman est tout à fait exemplaire à cet égard ; c'est à l'initiative de Kathy Halbreich, directrice à l'époque du Walker Art Center de Minneapolis, qu'elle

¹⁴⁹ LE TOUZÉ, Carla, *op. cit.*, p. 57.

¹⁵⁰ LE ROY, Éric, *op. cit.*, p. 169.

¹⁵¹ Entretien téléphonique entre Fiona Duquesne et Catherine David, Liège-Paris, 19 décembre 2024, cf. Annexe I, p. 44.

¹⁵² DUBOIS, Philippe, *op. cit.*, p. 270.

envisage de se tourner vers l'installation¹⁵³. Celle-ci fera une proposition à Akerman après que Michael Tarantino ait déjà, au début des années 1990, observé à plusieurs reprises que ses films exerçaient une influence sur des artistes contemporains¹⁵⁴. Halbreich lui souffle l'idée, en 1989, de travailler sur l'Histoire et notamment de documenter les changements qui se produisaient alors en Europe de l'Est après la chute du mur de Berlin. Le projet de l'installation prit plus de temps que prévu et, entre-temps, Akerman parvint à lever des fonds pour la réalisation du film. Quelques mois après les débuts du montage de ce dernier, elle est à nouveau contactée par le musée, et imagine à partir du matériau filmique un dispositif pour l'installation. Ses films sont présentés à Minneapolis et c'est à cette période que Kathy Halbreich marque un réel intérêt pour son travail, suscitant définitivement une envie de se tourner vers l'installation chez Akerman¹⁵⁵.

En 2001, le cinéaste Abbas Kiarostami sera lui aussi sollicité par des proches du milieu : Marin Karmitz, producteur et fondateur de la société MK2, ou encore Alberto Barbera, à l'époque directeur du Museo Nazionale del Cinema de Turin, ainsi que Jordi Ballo du Centro de culture contemporaine de Barcelone, lui suggèrent de se tourner vers l'art contemporain et de faire un pas hors du cinéma¹⁵⁶.

Agnès Varda sera invitée à créer sa première installation au début des années 2000, par le critique d'art et commissaire d'exposition Hans-Ulrich Obrist. Obrist eut l'occasion de rencontrer Varda en 2002, grâce à Christian Boltanski et Annette Messager, artistes proches de la cinéaste¹⁵⁷. Cette rencontre débouchera sur la création d'une œuvre, à la demande de Obrist lui-même, mais également de Molly Nesbit et Rirkrit Tiravanija. Varda crée cette œuvre à l'occasion de la section *Utopia Station* à la cinquantième Biennale de Venise, dirigée par Francesco Bonami en 2003¹⁵⁸. Elle fut par la suite la première artiste à être

¹⁵³ Notons cependant la connaissance que nous avons d'une note d'intention destinée à la réalisation d'une installation n'ayant jamais vu le jour, l'installation prenait le titre de *Face à l'image*. MOMCILOVIC, Jérôme, *Chantal Akerman. Dieu se repose mais pas nous*, Nantes, Capricci, 2018, p. 29.

¹⁵⁴ Entretien de Elisabeth Lebovici avec Chantal Akerman, « No Idolatry and Losing Everything that Made you a Slave », Paris, Marian Goodman Gallery, n.p., téléchargé sur <https://www.mariangoodman.com/>, consulté le 12 mai 2025.

¹⁵⁵ Entretien, *op. cit.*, cf. Annexe I, p. 41.

¹⁵⁶ DEVICTOR, Agnès et FRODON, Jean-Michel, *Abbas Kiarostami. L'œuvre ouverte*, Paris, Gallimard, 2021, p. 241.

¹⁵⁷ *Archive de Hans-Ulrich Obrist - Chapitre 3 : Agnès Varda. Un jour sans voir un arbre est un jour foutu*, disponible sur le site du Luma Arles <https://www.luma.org/arles.html>, consulté le 1er mai 2025.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

invitée à exposer à la nouvelle galerie ouverte par Martine Aboucaya rue Sainte Anastase¹⁵⁹ dans le Marais en 2005, inaugurant les expositions proposées depuis en son sein, se tournant majoritairement vers les images de cinéma. C'est en 2006, suite à l'invitation de Hervé Chandès, ancien directeur de la Fondation Cartier pour l'art contemporain, que celle-ci accueille une exposition reprenant plusieurs installations de Varda, marquant également le début de la collaboration entre l'institution et cette « jeune plasticienne ». Elle sera par la suite invitée par plusieurs institutions muséales (par Nöelle Tissier au CRAC de Sète, notamment).

Nous verrons ici le cas de deux institutions pionnières ayant veillé à inclure singulièrement le cinéma et surtout, les cinéastes, dès le début des années 1990, au sein de leurs programmations et expositions. Ces institutions vont chacune, et ce notamment de sorte à affirmer leur identité, accueillir le cinéma et tenter d'en promouvoir l'expansion et la diffusion en leur sein, en prenant compte de ses différentes mutations.

3. Le cas du Centre Pompidou

Le Centre Pompidou se présente très tôt, à l'initiative du président Georges Pompidou, comme une terre d'accueil pour les formes artistiques n'ayant pas encore trouvé leur place affirmée au sein des arts. Depuis son ouverture en 1977, le Centre conserve notamment l'une des premières collections dédiées aux films, à la vidéo, au son et aux médias numériques¹⁶⁰. D'un côté, une collection « Film » comporte des films de cinéastes expérimentaux, des films d'artistes ainsi que des installations réalisées par des plasticiens¹⁶¹. De l'autre, la collection « Nouveaux Médias » comporte des œuvres se situant entre des formes aussi variées que celles de l'installation, de l'œuvre sonore, du numérique, de dispositifs interactifs, réalisés entre 1963 et la période la plus récente¹⁶². C'est en effet à partir des années 1990, par l'émergence forte de l'exposition du cinéma et l'arrivée d'internet, que l'institution s'est intéressée à l'acquisition de ce nouveau type de formats¹⁶³.

¹⁵⁹ VARDA, Agnès, *L'Île et Elle*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2006, p. 64.

¹⁶⁰ *Films et nouveaux médias*, disponible sur le site du Centre Pompidou <https://www.centrepompidou.fr/fr/>, consulté le 13 mars 2025.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ *Ibidem*.

Aujourd’hui, bien que l’acquisition de ce type de formes artistiques soit de moins en moins inhabituelles, le Centre Pompidou s’en est montré pionnier dès son ouverture¹⁶⁴.

En réalité, au Centre Pompidou, le cinéma est partout : simple séance de cinéma, rétrospective intégrale, présentation d’expositions ou d’installations, invitation de cinéastes ou organisation de rencontres et de discussions à cet égard¹⁶⁵, à tel point que, selon Philippe-Alain Michaud, il se présente comme un espace idéal pour repenser le cinéma et ses diverses mutations : « nous sommes, ici, au Musée, à la place idéale pour faire ce travail de déplacement du film, de l’histoire du cinéma vers l’histoire de l’art. Le film est désormais une partie intégrante de chacun des nouveaux accrochages, moderne et contemporain. »¹⁶⁶.

a. L’exposition *Passages de l’image* (1990)

Dès la fin des années 1980 et le début des années 1990, les institutions artistiques furent marquées par la présence de grandes expositions entièrement dédiées à l’image en mouvement et aux questionnements que cette dernière suscita vis-à-vis des autres formes artistiques. À cette époque, on ne peut plus parler simplement et distinctement de « cinéma », de « peinture » ou de « photographie » tant la nature même des images est remise en question¹⁶⁷.

Nous nous concentrerons dans ce cadre sur la place singulière qu’occupe l’exposition *Passages de l’image* (fig. 9) organisée par Catherine David, Raymond Bellour et Christine Van Assche au Centre Pompidou en 1990. L’exposition interroge les formes hybrides et intermédiaires naissant de cette crise de l’image émergeant depuis les années 1980, du fait de la présence accrue de la vidéo et des images digitales, suivant ainsi les interrogations déjà posées par Raymond Bellour par son concept de « l’entre-images »¹⁶⁸. Cependant, de nombreuses méprises existent quant à l’intention de départ de l’exposition ; Catherine David nous rappelle que l’idée était celle de s’intéresser « aux relations entre le mouvement et

¹⁶⁴ REINER, Gabrielle, *op. cit.*

¹⁶⁵ *Cinéma/Vidéo*, disponible sur le site du Centre Pompidou <https://www.centrepompidou.fr/fr/>, consulté le 13 mars 2025.

¹⁶⁶ *Dossier médiation - Le film, collection du musée*, disponible sur le site du Centre Pompidou <https://www.centrepompidou.fr/fr/>, consulté le 12 avril 2025.

¹⁶⁷ BALSOM, Erika, *op. cit.*, p. 32.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

l’immobile, et donc de questionner le rapport entre cinéma et photographie. Il y avait des centaines d’extraits de films précis, ainsi qu’une programmation avec des films en parallèle, dans d’autres salles du Pompidou [...] Mais on voulait montrer des artistes qui travaillent ce lien entre la photographie et le cinéma »¹⁶⁹. L’exposition entendait donc jeter un pont entre image fixe et image en mouvement¹⁷⁰, et se présente elle-même comme la première exposition à montrer exclusivement des images reproductibles mécaniquement, électroniquement¹⁷¹.

Passages de l’image mêlera, et ce de manière pionnière, des films, bandes, vidéos, installations, photographies et images de synthèse¹⁷². Les métamorphoses de l’image se sont accélérées depuis la présence envahissante des nouvelles technologies et cette exposition veillera à proposer une synthèse des passages qui se sont opérés entre les médias, et la manière dont les images ont pu être interrogées par le cinéma au cours du XX^e siècle.

Des cinéastes seront convoqués à cette occasion, et c’est aussi en cela que l’exposition occupe une place singulière et, à nouveau, pionnière. Parmi ceux-ci, le cinéaste Chris Marker qui, avec son film *La Jetée* (fig. 10), tissait déjà des liens majeurs entre cinéma et photographie : il y rassemblait une série de photographies commentées, constituant alors une histoire au sein de ce court métrage photographique. Le film sera projeté dans la salle de cinéma du musée, tandis que Marker sera, en parallèle, invité à créer une installation. Chris Marker mais aussi Michael Snow sont les deux cinéastes à apparaître tant dans le cadre de l’exposition que dans la rétrospective cinématographique qui se déroule en parallèle, à la salle de cinéma Garance. Cette présence, au sein de cette double programmation, était supposée indiquer que le spectateur de cinéma était de la même manière attendu comme visiteur de l’exposition, marquant et affirmant ainsi la connexion entre les deux espaces¹⁷³. Cette double programmation permettait d’insister sur la spécificité du cinéma et le fait qu’il

¹⁶⁹ Entretien, *op. cit.*, cf. Annexe I, p. 43.

¹⁷⁰ Chris Marker, *Zapping Zone*, disponible sur le site du Centre Pompidou <https://www.centrepompidou.fr/fr/>, consulté le 12 avril 2025.

¹⁷¹ BALSOM, Erika, « Le cinéma au seuil du musée : malaise dans l’institutionnalisation », dans CAMPORESI, Enrico et POUTHIER, Jonathan (dir.), *L’histoire d’une histoire du cinéma*, Paris Expérimental, 2023, p. 48.

¹⁷² BELLOUR, Raymond, *op. cit.*, p. 9.

¹⁷³ BALSOM, Erika, « Between Art and Film: Revisiting the Exhibition “Passages de l’image” », dans *Mousse Magazine* [en ligne], 7 mars 2022, disponible sur <https://www.moussemagazine.it/>, consulté le 2 mai 2025.

se distinguait des beaux-arts, tout en donnant à voir la confrontation entre les deux¹⁷⁴. Cependant, Bellour souligne à quel point le public et les critiques ne se sont à l'époque pas rendus compte que la programmation cinématographique de films en salle obscure faisait réellement partie de l'exposition, alors que pour les organisateurs l'idée était fondamentale¹⁷⁵. Cette connexion avec le cinéma sera d'autant plus affirmée par l'invitation faite à des cinéastes à créer des installations, pratique qui deviendra courante au sein de grandes expositions dans la suite des années 1990¹⁷⁶ et en laquelle le Centre Pompidou s'est montré pionnier. Cela dit, tous les cinéastes présentant des films dans la salle de cinéma ne créeront pas d'installations. Les cas de Marker et Snow sont des exceptions, bien que Chantal Akerman elle-même fut également sollicitée pour présenter des images de son film *Hotel Monterey* (1972) au sein de l'espace d'exposition, comme en témoigne le dossier de préparation initial, bien que cette proposition ne vit pas le jour¹⁷⁷.

L'interdisciplinarité propre à Marker depuis des années, et son intérêt pour ce qui relève des nouvelles technologies, font de son installation créée à l'occasion, *Zapping Zone*, une œuvre majeure dans laquelle l'artiste s'incarne lui-même et illustre ce que l'on retrouvait dans son studio parisien à l'époque¹⁷⁸.

Snow présente de son côté un usage singulier de l'holographie, celle-ci étant probablement issue d'une installation créée à l'occasion de l'Exposition universelle de Vancouver de 1986, pour laquelle il avait imaginé un parcours d'installations et de sculptures à composants holographiques, dans lequel il menait une réflexion sur l'espace, l'illusion tridimensionnelle, et ainsi, sur la relation qui se noue entre l'image et le spectateur¹⁷⁹. Son film *Wavelength* (1967) est lui projeté dans la salle de cinéma du musée.

Deux propositions singulières, donc, qui marquèrent une intervention importante de cinéastes dans l'institution, au sein d'une exposition qui prit en considération et en réflexion

¹⁷⁴ BALSOM, Erika, « Le cinéma au seuil du musée : malaise dans l'institutionnalisation », *op. cit.*, p. 48.

¹⁷⁵ BALSOM, Erika, « Between Art and Film: Revisiting the Exhibition “Passages de l'image” », *op. cit.*

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ Elle aurait également été sollicitée en 1988 à créer une installation, *Face à l'image*, dans le cadre de l'exposition, mais celle-ci non plus ne fut concrétisée.

¹⁷⁸ L'installation sera décrite ultérieurement. Entretien, *op. cit.*, cf. Annexe I, p. 43.

¹⁷⁹ *Driven II*, 1985, disponible sur le site du MAC <https://macm.org/collections/oeuvre/driven-ii/>, consulté le 23 avril 2025.

les changements majeurs qui s’opéraient alors au sein du cinéma et des arts plastiques. En 2005, le Centre proposera l’exposition *Le Mouvement des images*, sous le commissariat de Philippe-Alain Michaud, en visant cette fois, par le rassemblement de films, vidéos et installations, à mettre plus largement en avant la manière dont le dispositif cinématographique put impacter la création plastique au sens large. Une exposition qui marquera les esprits à son tour, après que *Passages de l’image* se soit montrée pionnière.

b. Des liens entretenus avec les cinéastes (Marker, Ruiz, Godard)

Nous verrons ici le rôle que jouera plus largement le Centre Pompidou dans cette mise en avant du cinéma ainsi que de la place qu’il offrira singulièrement à la figure du cinéaste, au regard de trois cas qui œuvreront régulièrement dans l’institution.

Chris Marker avait déjà cherché à aborder le cinéma autrement, à l’occasion de l’exposition *Paris-Berlin* organisée au Centre Pompidou en 1978, en créant l’installation *Quand le siècle a pris des formes* (fig. 11), consistant en la présence de deux moniteurs vidéo diffusant une même séquence de quinze minutes reprenant des images d’archives de la Première Guerre mondiale ainsi que de la Révolution d’Octobre, altérées par un synthétiseur. Dans cette installation, nous, visiteurs, faisions encore traditionnellement face aux moniteurs, même si ceux-ci étaient déjà placés sous leur forme installée. C’est ensuite pour l’exposition *Passages de l’image* qu’il est pour la première fois réellement invité à créer une installation mêlant les dispositifs. Avec *Zapping Zone*, Marker sort véritablement de l’écran et de la projection¹⁸⁰ et également du « face à l’image ». L’œuvre résulte d’une commande dans laquelle Marker envisagea l’installation comme un essai, une œuvre expérimentale matérialisant un « métissage des genres »¹⁸¹ et qui visait à mettre le visiteur face à une œuvre inqualifiable, un lieu de turbulence¹⁸². Il fait usage d’un matériau préexistant¹⁸³ : il y reprend des images de certains de ses films plus anciens (*Sans Soleil* et *Le Fond de l’air est rouge*) scénographiés par des moniteurs assemblés tels une véritable sculpture (fig. 12). Il y

¹⁸⁰ BELLOUR, Raymond, « Le livre, aller, retour », dans BELLOUR, Raymond et ROTH, Laurent, *Qu'est-ce qu'une madeleine ? Essais à propos du CD-ROM Immemory de Chris Marker*, Paris, Centre Pompidou, 1997, p. 72.

¹⁸¹ *Chris Marker, Zapping Zone, op. cit.*

¹⁸² *Ibidem.*

¹⁸³ BALSOM, Erika, « Between Art and Film: Revisiting the Exhibition “Passages de l’image” », *op. cit*

concentre des images d'archives et télévisuelles, accompagnées de photographies mais aussi d'un environnement sonore dans lequel il dresse le chaos que constitue l'hyper-présence de l'image ; l'installation se construit comme un désordre assumé¹⁸⁴. Par la présence de dix-neufs moniteurs, treize séquences vidéo ainsi que six ordinateurs (parmi lesquels deux sont interactifs), quatre dispositifs lumineux et dix photomontages, le visiteur n'est nullement guidé par un chemin tracé, tant l'installation n'a pour ambition d'être compréhensible¹⁸⁵. Nous sommes invités, par la déambulation, à créer notre propre réflexion autour du chaos d'images et de dispositifs qu'offre l'artiste, dans lesquels différents temps et espaces coexistent. Comme le souligne Raymond Bellour, avec cette installation et singulièrement dans cette première exposition « transitoire »¹⁸⁶, au sein de laquelle il s'initie à l'exposition des images, il trouve surtout pour la première fois « l'occasion de livrer l'image de ce qu'il cherche depuis des années à concevoir face à son ordinateur »¹⁸⁷. L'exposition lui donne l'occasion d'« éclater » son écran fixe et immobile. L'arrivée de « cette grande installation interactive marque l'entrée de l'écriture numérique dans le champ de l'art à l'aube du "World Wide Web" »¹⁸⁸.

Il entretiendra par la suite des liens profonds avec l'institution, et ce dans son processus de création d'installations, qu'il réalisera presque toujours en collaboration avec le Centre Pompidou au cours des années 1990¹⁸⁹. En 1993, Marker produit son célèbre projet informatique *Immemory* (exposé en 1997) (**fig. 13**). Il commence à y travailler en 1993, depuis un cadre de production défini avec le musée¹⁹⁰. L'artiste use ici de la technologie permise par le CD-ROM, et travaille sur la question de la mémoire : il tente d'explorer les liens possibles entre l'image, l'archive et le souvenir. Marker dit espérer trouver dans

¹⁸⁴ BELLOUR, Raymond, « Le livre, aller, retour », *op. cit.*, p. 72.

¹⁸⁵ MONTERRUBIO-IBAÑEZ, Lourdes, « Zapping Zone and Level Five. Between the visitor's experience of the video installation and the filmmaker's reflection of the essay film », dans *Arte, Individuo y Sociedad*, 8 avril 2023, p. 1381, téléchargé sur <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/index>, consulté le 25 avril 2025.

¹⁸⁶ *Idem*, p. 1384.

¹⁸⁷ BELLOUR, Raymond, « Le livre, aller, retour », *op. cit.*, p. 72.

¹⁸⁸ *Zapping Zone, Chris Marker Propositions pour une restauration et migration de l'œuvre de Chris Marker*, disponible sur le site du Centre Pompidou <https://www.centre Pompidou.fr/fr/>, consulté le 12 avril 2025.

¹⁸⁹ *Les films de Chris Marker. Fragments d'une œuvre*, disponible sur le site de Tenk <https://www.on-tenk.com/fr/>, consulté le 13 avril 2025.

¹⁹⁰ BELLOUR, Raymond, « Le livre, aller, retour », *op. cit.*, p. 73.

l'image le pouvoir d'une « madeleine »¹⁹¹ (de Proust). Dans cette collaboration avec le Centre Pompidou, Marker envisage une installation multimédia qui le pousse à réfléchir au(x) moyen(s) de spatialiser le souvenir, explorable par le mouvement ambulatoire du visiteur et l'interactivité permise par le dispositif. L'artiste y rassemble des documents personnels, récoltés au cours de sa vie et de ses voyages. Le visiteur est invité à parcourir la géographie de sa mémoire, tout en étant libre d'y faire ses propres associations¹⁹². Certains dispositifs proposent au visiteur d'interagir avec les documents, par le biais d'ordinateurs sur lesquels il peut choisir les images qui vont apparaître, jusqu'à se perdre dans l'abondance de possibilités de souvenirs, se situant ainsi comme dans un nouvel espace purement virtuel, incluant cette expérience interactive comme une partie même de l'installation.

Avec les deux installations *Zapping Zone* et *Immemory*, pensées comme des musées imaginaires, Marker introduit au sein de l'espace muséal la « planète informatique »¹⁹³. Pour ce dernier, le musée représente une zone alternative de « conversation des mémoires individuelle et collective »¹⁹⁴ ; par l'utilisation poussée de la technologie, le musée se présente comme le lieu d'accueil idéal à sa pratique. Marker profite pleinement des possibilités offertes par l'installation, alors qu'il est et reste cinéaste, l'installation lui permettant de « conjuguer, dans l'espace visible, par des processus apparents, des simultanéités, des circularités et des fragmentations que le livre et le film doivent traiter dans la logique d'un espace plus ou moins soumis à la linéarité du temps »¹⁹⁵. Ses installations prolongent sa recherche artistique, constituant en quelque sorte des versions nouvelles de ses films, par leur structure et leur hétérogénéité¹⁹⁶. Catherine David ajoute que l'installation, pour Marker, s'était tout de suite présentée comme une évidence, elle « était naturelle »¹⁹⁷.

Le lien également entretenu entre le cinéaste chilien Raoul Ruiz et le Centre Pompidou a notamment consisté en ce que l'institution lui demande de réaliser, dans les

¹⁹¹ BALSOM, Erika, « Chris Marker's *Immemory* and the Possibility of a Digital Archive », dans *Journal of E-Media Studies*, vol. 1, n°1, printemps 2008, p. 3, téléchargé sur <https://journals.dartmouth.edu/cgi-bin/WebObjects/Journals.woa/xmlpage/4/issue>, consulté le 10 avril 2025.

¹⁹² *Idem*, p. 5.

¹⁹³ VAN ASSCHE, Christine, « Avant-propos », dans BELLOUR, Raymond et ROTH, Laurent, *op. cit.*, p. 5.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ BELLOUR, Raymond, « Le livre, aller, retour », *op. cit.*, p. 78.

¹⁹⁶ PARFAIT, Françoise, *op. cit.*, p. 321.

¹⁹⁷ Entretien, *op. cit.*, cf. Annexe I, p. 43.

années 1980, trois films, dont deux catalogues filmés¹⁹⁸ portant sur des expositions ayant pris corps au sein du musée : une consacrée à Salvator Dalí, organisée en 1979, mais également une autre portant sur le travail de Öyvind Fahlström (**fig. 14**), organisée en 1981, dont le film de Ruiz est resté inachevé. Le troisième film est tourné dans le cadre de la *Revue de l'image*¹⁹⁹. Bien qu'étant des œuvres de commande, le cinéaste parvint à y prolonger ses propres réflexions. En ce qui concerne son film prenant pour objet l'exposition sur Dalí (**fig. 15**), il lui est laissé carte blanche, et le cinéaste décide que son film portera sur les liens qu'il voit entre sa propre œuvre cinématographique et l'œuvre du peintre ; l'onirisme et l'inconscient²⁰⁰, inhérents aux films de Ruiz, trouveront des connexions étroites avec le travail de Dalí. Le cinéaste crée ainsi un documentaire pour l'institution mais il fait aussi œuvre, dans laquelle il s'interpose véritablement en tant qu'artiste²⁰¹.

Ces projets documentaires viennent s'ajouter aux autres collaborations entre le cinéaste et l'institution²⁰². Sa relation au Centre Pompidou est ce qui lui permit, entre 1990 et 1996, de participer à cette recherche portant alors sur la crise du cinéma et sa transformation²⁰³. Il réalise des installations qui poursuivent des problématiques envisagées dans ses films ; il s'intéresse par ce biais aux objets, desquels il fait l'hypothèse d'une autonomie narrative. Il s'y intéresse comme à un matériau indépendant au sein de ses œuvres, ses installations se présentant comme des « assemblages kafkaïens » : entre chambres de torture et petits théâtres d'objets²⁰⁴, dans lesquels la présence humaine est

¹⁹⁸ *Raoul Ruiz - Histoire des expositions*, disponible sur le site du Centre Pompidou <https://www.centrepompidou.fr/fr/>, consulté le 12 avril 2025.

¹⁹⁹ FIX, Adrian, GIVOIS, Ève et LEROY, Alice (dir.), « Raul Ruiz : le musée en exil. Une enquête dans les archives du cinéaste au Centre Pompidou », dans *Laboratoire d'histoire permanente* [en ligne], 8 janvier 2024, téléchargeable sur <https://hypotheses.org/>, consulté le 10 avril 2025.

²⁰⁰ Ruiz est très intéressé par la perception mentale inconsciente : « il a toujours prôné l'automatisme onirique comme paradigme pour la structure de ses films et pour leur réception elle-même. Ses œuvres cherchent à activer ce type de pensée, aux antipodes de la déduction logique et linéaire sollicitée par les films classiques, quitte à ce que le spectateur s'endorme et "rêve" pendant et par-dessus le film, ou quitte à ce que chacun ait une perception différente des images ». ROBERT, Valentine, « Le tableau vivant chez Raoul Ruiz : l'extension de la perception », dans *Décadrages*, n°15, 1er octobre 2009, p. 54, téléchargé sur <https://journals.openedition.org/>, consulté le 14 avril 2025.

²⁰¹ Les films en question, longtemps restés non restaurés, ne sont pas accessibles au public et ne peuvent donc, du fait de leur inaccessibilité, faire l'objet d'une analyse poussée.

²⁰² *Raoul Ruiz - Histoire des expositions*, *op. cit.*

²⁰³ *El ojo que miente, Raul Ruiz* (25 mars-13 août 2023), disponible sur le site du Centre Pompidou <https://www.centrepompidou.fr/fr/>, consulté le 3 avril 2025.

²⁰⁴ LEROY, Alice, « Raoul Ruiz : fables d'objets », dans *Cahiers du cinéma* [en ligne], 3 octobre 2023, disponible sur <https://www.cahiersducinema.com/fr-fr>, consulté le 2 avril 2025.

exclue. Dans ces espaces, il y joue de son intérêt pour le surréalisme, au sein d'une quête singulière et personnelle pour les « relations d'objets »²⁰⁵.

De son côté, Jean-Luc Godard occupe, comme ailleurs, une place singulière. Nous nous intéresserons prioritairement aux liens entretenus entre ce dernier et le Centre Pompidou en ce qu'ils furent révélateurs des logiques distinctes qui s'opéraient alors dans les champs cinématographique et artistique. De nombreux projets ont été envisagés par une collaboration entre le cinéaste et le Centre Pompidou mais ne virent, pour la plupart, jamais le jour²⁰⁶. Nous retiendrons ici l'organisation d'une exposition majeure : *Voyage(s) en utopie, 1946-2006*, qui prend place au Centre Pompidou en 2006 (**fig. 16**) en parallèle d'une première rétrospective intégrale consacrée à ses films. Le projet d'une telle exposition était imaginé depuis 2003, et s'apprêtait d'abord à s'intituler *Collage(s) de France, archéologie du cinéma d'après JLG*, imaginée pour neuf salles d'exposition. La version finale se déployera elle sur 1200 m², dans trois salles reliées entre elles (**fig. 17**), dénommées « Avant-hier », « Hier » et « Aujourd'hui ». L'exposition consiste en un collage d'images tirées du cinéma, comprenant également certains de ses propres films, mais aussi des images tirées de l'histoire de l'art. L'artiste demande alors au visiteur de se perdre à travers les images, de sorte à y « nourrir sa propre réflexion ou sa propre rêverie »²⁰⁷.

Dominique Païni, impliqué dans la préparation de l'exposition, mais de laquelle il fut écarté par Godard lui-même trois mois avant l'ouverture, retrace le parcours chaotique de sa mise en place. L'auteur insiste tout d'abord sur la différence ressentie en termes de production, par rapport à celle qui était d'usage dans le cadre de la production cinématographique. En effet, au cours de la préparation de *Voyage(s) en utopie*, Godard eut de nombreuses requêtes en termes de scénographie, auxquelles l'institution tenta de répondre au pied levé, inversement aux habitudes du cinéaste dans le cadre de la production

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ Pour exemples : « 1) des « cours/travaux pratique » réalisés dans une perspective télévisuelle par JLG, série d'entretiens filmiques avec des personnalités susceptibles de commenter avec lui les images de l'actualité la plus contemporaine [...] 2) le transport et la réinstallation de la table de montage de Godard dans la galerie sud, comme si son instrument de travail primordial était téléporté dans l'enceinte même du Musée national d'art moderne : le studio Péripheïa dans le « Centre P. », comme il le dénommait parfois, manière de montrer en direct l'acte de montage en train de se faire, manuellement, physiquement ; 3) intitulée *Collages de France* comme les précédents projets, une troisième forme est envisagée avec Dominique Païni, [...] Païni souhaite que le réalisateur s'implique davantage spatialement, qu'il intervienne dans les salles du musée et propose une exposition à proprement parler ». ZABUNYAN, Dork, « *Voyage(s) en utopie* », posté sur le blog pointligneplan, 2010, disponible sur <https://www.pointligneplan.com/>, consulté le 4 avril 2025.

²⁰⁷ *Ibidem*.

cinématographique : « Ses propositions et ses volontés étaient pour la plupart justifiées, et il ne trouva pas, au Centre Pompidou, une résistance dont il pût faire un atout scénaristique, à l'instar de ceux qui motivèrent certains de ses films »²⁰⁸. En effet, et cela est également souligné par Catherine David, Godard a constamment travaillé au départ de la contrainte²⁰⁹, mais la relative absence de celle-ci dans ce cadre aurait troublé son processus créatif.

La relation qu'entretient un artiste à l'institution muséale n'est pas comparable à celle d'occurrence entre le cinéaste et le producteur²¹⁰. Dans le cadre de l'exposition, « la pesanteur administrative, la lenteur des processus de décision et une sorte de langueur étrangère à l'intensité d'un plateau de tournage »²¹¹ allaient à l'encontre de ce qui pouvait stimuler Jean-Luc Godard dans ses relations avec des producteurs de cinéma qui impliquaient davantage une relation « passionnelle »²¹². Il avait besoin de l'affrontement pour nourrir sa puissance créatrice²¹³. Le cinéaste fut également troublé par la dévotion que vouait le Centre Pompidou aux artistes, et singulièrement à son égard. Cette admiration, mais aussi le respect et la bonne volonté que lui vouait l'institution, furent pour le cinéaste plus problématiques qu'autre chose²¹⁴.

D'un point de vue artistique, l'exposition du cinéaste lui permit tout de même de porter plus loin sa pensée réflexive sur le cinéma, notamment en ce qui concerne les questionnements articulés autour du montage. Afin de penser cette question et de l'appliquer à l'exposition, il fit l'usage de maquettes (**fig. 18**) pour le projet originel de *Collage(s) de France* : ces maquettes consistaient en la reproduction d'objets, d'images fixes et en mouvement que chaque salle devait contenir, à l'échelle d'une maquette les reproduisant en miniature. La réalisation de ces maquettes aurait, tout d'abord, servi à concilier dimensions temporelle et spatiale : le visiteur peut les regarder d'un coup d'œil mais aussi saisir en

²⁰⁸ PAÏNI, Dominique, *Le cinéma, un art plastique*, op. cit., p. 143.

²⁰⁹ Entretien, op. cit., cf. Annexe I, p. 46.

²¹⁰ PAÏNI, Dominique, *Le cinéma, un art plastique*, op. cit., p. 143.

²¹¹ Godard « estime par ailleurs que le musée demeure une institution trop lourde dans son fonctionnement, lequel n'offre de surcroît pas d'indépendance suffisante à l'artiste dans ses choix et ses décisions, en multipliant au contraire les contraintes et les difficultés : difficultés administratives (de sécurité, d'autorisation, etc.), difficultés financières (avec les modifications éventuelles de budget en cours d'élaboration de l'exposition, etc.), de calendrier (au regard des autres événements que le musée peut accueillir, etc.). » ZABUNYAN, Dork, op. cit. ; PAÏNI, Dominique, *Le cinéma, un art plastique*, op. cit., p. 143.

²¹² PAÏNI, Dominique, *Le cinéma, un art plastique*, op. cit., p. 143.

²¹³ *Idem*, p. 145.

²¹⁴ *Ibidem*.

même temps plusieurs reconstitutions de salles. Dans le cas de *Voyage(s) en utopie*, « la maquette est l'élément qui concilie la dimension spatiale avec l'exigence d'une exploration cinématographique du fonctionnement de la pensée [...] depuis la saisie, en un seul regard, de manière synoptique et par conséquent simultanée, de l'intérieur de la maquette, laquelle forme potentiellement une *cartographie de la pensée* de Godard, et rend corrélativement visible les courts-circuits temporels que cette pensée enveloppe en elle »²¹⁵ en ce que le cinéma est depuis toujours censé, selon Godard et d'autres auteurs encore, rendre sensible le fonctionnement de la pensée²¹⁶.

Luc Vancheri affirme à cet égard qu'en effet, « partout où il y a montage, il y a cinéma »²¹⁷ et que « il n'est pas un domaine de nos savoirs où penser ne revienne, un jour, à monter. *Voyage(s) en utopie*, l'exposition de Jean-Luc Godard, proposée en 2006 au Centre Georges Pompidou, faisait de ce point de vue une démonstration éclairante [...] le montage est devenu pour Jean-Luc Godard ce nouveau plan d'orientation de la pensée qui lui permet de passer indifféremment d'une oeuvre de cinéma à une exposition, d'un film à une installation »²¹⁸. Dès lors, pour le cinéaste, les gestes opérés dans le montage se révèlent permettre une migration des images d'un lieu à l'autre, ces gestes articulant alors le lien entre le cinéma et l'exposition, qui devient bien plus qu'un simple lien thématique²¹⁹ mais véritablement d'ordre conceptuel. Françoise Parfait nous rappelle qu'au sein de ses *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), Godard appliquait à un matériau cinématographique des logiques vidéographiques faisant que l'œuvre répondait à l'esthétique godardienne du brouillage, du mixage, de la perte de repères et nous projetait alors dans un dispositif²²⁰ et beaucoup moins face à un film. Pendant la diffusion, le spectateur ou le visiteur avait le droit (ou le devoir) de s'y perdre : l'idée était de devoir soi-même y faire des associations, des connexions. Ces images étaient dès lors réellement appréhendées comme une pièce d'art contemporain²²¹.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ ZABUNYAN, Dork, *op. cit.*

²¹⁷ VANCHERI, Luc, *Cinémas contemporains*, *op. cit.*, p. 64.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ ZABUNYAN, Dork, *op. cit.*

²²⁰ Rappelons d'ailleurs que ses *Histoire(s)* furent elles-mêmes exposées à plusieurs reprises. PARFAIT, Françoise, *op. cit.*, p. 296.

²²¹ *Idem*, p. 297.

Le Centre Pompidou s’érige en effet comme une terre d’accueil, d’une part grâce à sa programmation en un espace dédié à la projection, mais également et surtout à son invitation faite à des cinéastes à s’intégrer à l’espace muséal, en tant qu’artistes, certes, mais également, et ce singulièrement pour Godard, en tant que véritables acteurs et penseurs de l’espace. Ceux-ci y exportent leurs logiques toutes cinématographiques, en s’accommodant avec plus ou moins de difficulté des différences institutionnelles notables.

4. L’institution du Jeu de Paume : une relation singulière au cinéma

Depuis les années 1991, la Galerie nationale du Jeu de Paume permet de réfléchir des problématiques attenantes au cinéma dans notre époque contemporaine, et ceci notamment de deux manières principales, épinglees par Carla le Touzé dans son travail portant sur les liens entre l’institution du Jeu de Paume et le cinéma : d’abord, une politique de diffusion qui s’organise à travers des programmations de films dans une salle lui étant dédiée, mais également par l’exposition de cinéastes qui y délocalisent leur pratique dans l’espace de la galerie²²².

Avant les années 1990, l’institution n’est pas encore celle que l’on connaît aujourd’hui. Elle occupera, depuis l’abandon de ce bâtiment inauguré en 1862 et destiné seulement depuis le début du XX^e siècle à être une galerie d’exposition, plusieurs rôles distincts. Elle sert notamment d’annexe au Musée du Luxembourg en 1922, avant de devenir lieu de transit et d’entrepôt des œuvres d’art spoliées pendant la Seconde Guerre mondiale, pour ensuite accueillir les collections impressionnistes du Louvre. La Galerie du Jeu Paume sera, dès 1991, à l’initiative de Jack Lang²²³ et après une phase de travaux visant à reconfigurer cet espace muséal, une institution majeure en ce qui concerne la diffusion de l’art moderne et contemporain et marque alors à cette époque une rupture avec une politique d’acquisitions d’œuvres d’art²²⁴. En 2004, l’institution changera de statut et deviendra un lieu consacré exclusivement à la photographie et aux nouvelles images.

²²² LE TOUZÉ, Carla, *op. cit.*, p. 7.

²²³ *Notre histoire*, disponible sur le site du Jeu de Paume <https://jeudepaume.org/>, consulté le 12 avril 2025.

²²⁴ LE TOUZÉ, Carla, *op. cit.*, p. 45.

Dès 1991, l'institution s'impose comme un lieu majeur à même de susciter les réflexions qui se tissent entre art contemporain et cinéma. En effet, elle se dote cette année là d'une salle dédiée à l'audiovisuel²²⁵ qui accueille des programmations de films régulières. C'est à l'initiative d'Alfred Pacquement, directeur de l'institution depuis 1987, qu'est engagée Danièle Hibon à la tête des programmations projetées dans une salle qui se présentera comme un espace polyvalent, dédié également à des moments de rencontre et d'échange, proposant au public de prolonger leur expérience cinématographique. L'aspect vivant et pluriel de cet espace le présente alors comme un lieu unique pour apprécier et échanger autour des films, induisant l'idée de revenir à un modèle de partage du cinéma²²⁶. Les programmations cinématographiques pensées en son sein ont évolué et ont toujours cours aujourd'hui sous la direction de Marta Ponsa et ce depuis 2004. En novembre 2024 cependant, ce qui consistait en un auditorium se transforme en véritable salle de cinéma, programmant des films relevant de la catégorie d'art et essai, axée majoritairement sur la promotion d'un cinéma indépendant²²⁷. Comme le souligne Catherine David, cette salle est aussi ce qui permet encore aujourd'hui à certains films d'avoir une vie plus longue²²⁸.

Sous la direction de Hibon, entre 1991 et 2004, les programmations s'emploient à « dresser un panorama du cinéma contemporain et à fonder un nouveau mode de diffusion pour le patrimoine cinématographique »²²⁹. La particularité de la programmation au Jeu de Paume, comme toute programmation organisée en dehors du circuit de diffusion cinématographique commercial, est liée au fait que les choix opérés par le programmateur ainsi que la forme que prend la programmation subissent moins de contraintes que celles que l'on retrouve pour le cinéma de grande diffusion²³⁰. Hibon aura singulièrement contribué, par ses choix, à donner de la visibilité à certains cinéastes jusqu'alors méconnus en France et sur la scène parisienne²³¹, tout en s'attelant à nourrir la passion d'un public cinéphile avide de

²²⁵ L'emploi du terme audiovisuel peut être justifié par le fait que les programmations s'atteleront à la diffusion de productions qui ne seront pas uniquement et purement cinématographiques, mais témoigneront d'une véritable porosité entre des œuvres filmiques, vidéographiques ou parfois même télévisuelles. *Idem*, p. 59.

²²⁶ LE TOUZÉ, Carla, *op. cit.*, p. 66.

²²⁷ Notons que l'institution prévoit également d'inclure les plus jeunes au cours de séances destinées aux enfants. *Une salle de cinéma en plein cœur de Paris*, disponible sur le site du Jeu de Paume <https://jeudepaume.org/>, consulté le 12 avril 2025.

²²⁸ Entretien, *op. cit.*, cf. Annexe I, p. 44.

²²⁹ LE TOUZÉ, Carla, *op. cit.*, p. 56.

²³⁰ *Idem*, p. 92.

²³¹ *Idem*, p. 82.

découvertes cinématographiques. Sa particularité tient également à l'idée de faire vivre le cinéma le plus contemporain et, de la sorte, à continuer de construire son histoire.

Au-delà de cette présence classique du cinéma, ce sont également les cinéastes et leur pratique de l'image en mouvement qui se feront une place en tant qu'artistes au sein même de l'exposition. En 1991, et donc parallèlement à l'inauguration de cette salle dédiée à l'audiovisuel, des cinéastes pénétrèrent l'espace de la galerie. Désormais, celui-ci mettra au centre de sa politique curatoriale l'intégration des images en mouvement, rendant possible pour les cinéastes de bénéficier « de nouvelles économies et de nouveaux modes de création »²³². Raoul Ruiz sera le premier cinéaste à exposer aux côtés d'artistes avec son installation *L'Expulsion des Maures* (1990) (fig. 19), entre le 4 octobre et le 1er décembre 1991. Elle se présente comme une œuvre se situant entre le cinéma et le théâtre ou, davantage, entre le cinéma des origines et le cirque²³³. Il s'inspire, comme l'indique le titre de l'installation, d'un tableau de Vélasquez, disparu dans un incendie un an après sa confection. L'installation est divisée entre plusieurs pièces et chaque salle de l'installation se présente comme un tableau spatial allégorique²³⁴.

En 1995, une double rétrospective est consacrée à Chantal Akerman : des films de la cinéaste font partie de la programmation, mais elle est également exposée en tant qu'artiste dans la galerie, dans laquelle figure *D'Est : au bord de la fiction*. L'étude de celle-ci permet à le Touzé de démontrer en quoi le secteur de l'exposition avait permis cette rencontre entre le cinéma et l'art contemporain et attestait d'une forme de porosité entre les deux dispositifs au sein de l'institution²³⁵. Bien que déjà exposée aux États-Unis, c'est la première fois que l'installation est présentée en France, cette fois sous le commissariat de Catherine David. Si Akerman ne fut pas la première à être invitée par l'institution, elle marquera les esprits et sera celle qui suscitera le plus de réflexions et d'écrits autour de la question d'une exposition du cinéma dans un lieu dédié à l'art contemporain.

²³² *Idem*, p. 52.

²³³ Entretien, *op. cit.*, cf. Annexe I, p. 42.

²³⁴ MONNEAU, Boris, « Raoul Ruiz : 'L'Expulsion des Maures' et l'espacement du livre », dans *À bras le corps* [en ligne], 3 mars 2013, disponible sur <https://www.abraslecorps.com/>, consulté le 12 avril 2025.

²³⁵ LE TOUZÉ, Carla, *op. cit.*, p. 93.

L'institution du Jeu de Paume se présente comme l'un des lieux principaux de la scène parisienne accueillant le cinéma sous toutes ses formes et mutations, se proposant de manière unique à l'intégrer comme un art parmi les arts contemporains, sans pour autant renier son rôle initial. L'institution s'imposera comme un lieu de création pour ces cinéastes qui ne trouvent plus leur place au sein du réseau de diffusion classique, par l'organisation d'une rétrospective de leurs films en parallèle d'une installation/exposition en galerie. L'institution s'inscrit de cette manière pleinement dans une logique qui voit depuis plusieurs années le déplacement du cinéma et de son dispositif vers de nouveaux réseaux de diffusion et de production²³⁶.

C. De cinéastes à plasticiens : des interrogations prolongées par l'installation

Depuis les années 1990, et ce de manière encore plus affirmée au tournant des années 2000, les cinéastes sont de plus en plus nombreux à se saisir « des moyens poétiques et institutionnels de l'art contemporain »²³⁷. Ils imaginent des dispositifs qui excèdent, dépassent la simple projection cinématographique, parfois en conservant certaines caractéristiques, ou en les détournant complètement. Il conviendra dans ce point de dresser les contours de telles pratiques et de tenter de répondre aux questions multiples que suscite un tel phénomène : qu'apporte l'exposition à ces cinéastes auxquels la salle obscure semble ne plus suffire ? Quelles sont les caractéristiques qui rassemblent ces derniers ? Ce détour est-il une manière pour certains de mieux revenir au cinéma ensuite, ou de mettre fin à une pratique qu'ils estiment limitante ?

L'arrivée des cinéastes au sein de l'art contemporain témoignerait d'abord d'une reconnaissance double qu'il convient de souligner : celle qui veut que les cinéastes s'inscrivent désormais dans le panthéon d'artistes contemporains que les institutions artistiques illustrent, défendent et honorent²³⁸, mais également en ce qu'il est évident que le cinéma, et les cinéastes dans cette même mouvance, entrent au sein de l'institution artistique

²³⁶ *Idem*, p. 54.

²³⁷ VANCHERI, Luc, *Cinémas contemporains*, *op. cit.*, p. 7.

²³⁸ Et ce notamment car « si le cinéma fait désormais parmi des arts, les cinéastes peuvent se revendiquer artistes ». PAÏNI, Dominique, *Le cinéma, un art plastique*, *op. cit.*, p. 244-245.

grâce à cette reproductibilité technique du film qui est devenue désormais possible et démocratisée²³⁹.

Ce déplacement sera notamment une manière pour eux d'apporter leur expérience cinématographique à un nouvel espace, et de la reconsiderer au prisme de ce dernier²⁴⁰ ; la plupart de ces cinéastes ont continué à traiter de l'image en mouvement, montrant ainsi la prolongation de certaines interrogations qu'avait pu susciter chez eux le film de cinéma. Cependant, certains changeront de direction ou entretiendront simplement une pratique toujours exercée en parallèle : c'est notamment le cas de David Lynch qui fut peintre avant même de devenir cinéaste, et qui le restera jusqu'à la fin de sa carrière. En réalité, Lynch vit surtout le court métrage comme un moyen de « voir sa peinture bouger »²⁴¹. Son détour est ainsi inverse à ce que nous analyserons prioritairement dans cette recherche, puisque le cinéaste s'est lui sorti des arts plastiques (sans jamais les laisser de côté puisqu'il continuera de peindre et créera même des installations, notamment pour la Fondation Cartier) pour se consacrer au cinéma.

Ce détour exercé par les cinéastes n'est pas toujours motivé par un véritable attrait de leur part pour l'art contemporain mais, le plus souvent, par une lassitude ressentie vis-à-vis des obligations esthétiques ou économiques caractérisant l'industrie cinématographique ; il semble un moyen d'échapper à un système et à ses conditions d'existence limitantes. Au-delà de ce que nous pourrions qualifier d'impératif politique ou économique, nous verrons que les possibilités offertes par l'espace d'exposition d'un point de vue artistique sont aussi, pour des cinéastes ayant réfléchi aux qualités propres au médium filmique, multiples. Ils peuvent désormais se pencher sur d'autres facteurs au sein de ce nouvel espace, ils peuvent réfléchir « *l'espace* en dehors du *cadre*, le *temps* en dehors de la *durée*, l'*installation* en dehors de la *mise en scène*, le *film* en dehors de *l'écran*, le *montage* en dehors du *banc de montage*, le *spectateur* au-delà de son *immobilité*, le *projecteur* au-delà de la *cabine*, etc »²⁴².

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ LE TOUZÉ, Carla, *op. cit*, p. 103.

²⁴¹ LYNCH, David et MCKENNA, Kristine, *Room to dream*, New York, Random House, 2018, p. 67 (trad. personnelle).

²⁴² LE TOUZÉ, Carla, *op. cit*, p. 104.

Le cas de Kiarostami est particulièrement intéressant, tant ses pratiques se sont diversifiées et qu'il semble particulièrement difficile d'en tracer des lignes claires²⁴³. Le cinéaste se sera souvent penché aventureusement sur des médiums ayant fait varier sa production cinématographique usuelle (par exemple par l'usage spontané d'une petite caméra numérique pour son film *Ten*²⁴⁴ en 2002). Il est également un cinéaste qui rejoint une lignée d'auteurs ayant veillé à constamment réinventer les formes du cinéma, tel un Rossellini ou un Bresson²⁴⁵. Ces éléments pointent naturellement le penchant expérimental du cinéaste et sa sortie vers l'art contemporain en constituerait dès lors une suite logique²⁴⁶. Cependant, du fait de l'évidente poésie que l'on retrouvait dans ses récits, ses fables, et les histoires de ses personnages²⁴⁷, il était difficile, selon Dominique Païni, d'imaginer une sortie du cinéma de la part de Kiarostami. Pourtant, et ce rétrospectivement, des caractéristiques formelles déjà présentes dans ses films pourront être relevées de manière évidente par l'exposition²⁴⁸. Pour Alain Bergala, les préoccupations qui lui sont propres (la série, la mise en rapport ou encore la répétition), se verront singulièrement dynamisées par l'installation, bien qu'elles soient déjà existantes dans son cinéma, et c'est en cela que se trouve la pertinence d'un tel déplacement²⁴⁹.

Chez le cinéaste britannique Peter Greenaway, il existe une logique de continuité évidente entre ses pratiques. Il réalisera des œuvres plastiques qui seront, à son propre avis, des moyens de répondre à des questions irrésolues par le cinéma, ou bien des moyens de les aborder différemment²⁵⁰. Notons également que le travail de Greenaway s'est longtemps essayé à amener la peinture au cinéma²⁵¹, avant de finalement produire un effet inverse en se

²⁴³ DEVICTOR, Agnès et FRODON, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 241.

²⁴⁴ Entretien de Séverine Pierron avec Marin Karmitz, « Marin Karmitz : "Abbas Kiarostami est le plus grand cinéaste moderne" », disponible sur le site du Centre Pompidou <https://www.centrepompidou.fr/>, consulté le 15 avril 2025.

²⁴⁵ D'ailleurs, Susan Sontag écrivait à propos de Bresson et de ce cinéma inventeur de formes, « La conscience de la forme produit simultanément un double effet : elle procure un plaisir sensuel qui ne dépend pas du « contenu » de l'œuvre, et elle stimule les facultés d'intelligence ». *Ibidem*.

²⁴⁶ « Abbas Kiarostami : le présent exposé », dans *Art Press* [en ligne], 1er février 2006, disponible sur <https://www.artpress.com/>, consulté le 2 avril 2025.

²⁴⁷ PAÏNI, Dominique, *Le cinéma, un art plastique*, *op. cit.*, p. 202.

²⁴⁸ Parmi lesquelles une certaine sensibilité sérielle, un art de la répétition, un usage de la vidéo, etc. *Ibidem*.

²⁴⁹ Entretien de Alain Bergala avec Thierry Lancien, « L'installation cinéma : une expérience du regard », dans *MédiaMorphoses*, n°8, 2006, p. 66, téléchargé sur <https://www.persee.fr/>, consulté le 10 novembre 2024.

²⁵⁰ MAHEU, Fabien, « Cinéma, peinture et numérique : hybridité de l'image chez Peter Greenaway », dans *Cahiers de narratologie*, n°19, 2010, p. 5, téléchargé sur <https://journals.openedition.org/>, consulté le 10 février 2025.

²⁵¹ *Idem*, p. 11.

servant du numérique et de l'installation au travers d'œuvres picturales qu'il anime d'un souffle nouveau. Sa passion pour l'histoire de l'art sera, dans l'espace du musée, agrémentée de ses connaissances cinématographiques et ce singulièrement du fait des possibilités offertes par les nouvelles technologies.

Un cas plus récent est celui du cinéaste thaïlandais Apichatpong Weerasethakul. Cinéaste mais aussi artiste visuel depuis 1998, son cinéma est parfois simplement transposé dans l'espace d'exposition même si, plus largement, il crée des œuvres destinées à ce nouvel espace et qui prennent en compte les dimensions que celui-ci comporte : cheminement du spectateur, effets de la durée et de la dimension sonore²⁵². Weerasethakul s'intéresse massivement aux nouvelles technologies, qu'il inclut dans son travail : la réalité virtuelle et l'intelligence artificielle, notamment, diversifiant naturellement la seule pratique du film ou de la vidéo²⁵³. L'artiste s'essaye également aux arts vivants en créant spectacles et performances.

Agnès Varda souligne, quant à elle (cf. Annexe II, p. 47), l'évidente liberté qu'elle ressentit vis-à-vis de l'espace dans son utilisation de la vidéo et du film. Elle appuie la possibilité qui lui était désormais offerte d'installer les images à sa guise, de décider de la distance depuis laquelle elles seront regardées, mais aussi de quelle manière le visiteur pourra être complice de l'exposition²⁵⁴.

1. « Sculpteurs du temps »

S'il existe bien une caractéristique propre à l'invention du cinéma et intrinsèquement aux réflexions menées par les cinéastes, c'est celle d'avoir l'opportunité de travailler des images mobiles, et donc d'inclure la dimension temporelle dans leurs travaux. Rappelons très simplement que, s'il existe une différence fondamentale entre le cinéma et la peinture ou la

²⁵² *Apichatpong Weerasethakul*, disponible sur le site de l'Institut d'art contemporain de Villeurbanne/Rhônes-Alpes <https://i-ac.eu/fr>, consulté le 15 mars 2025.

²⁵³ Entretien avec Apichatpong Weerasethakul, « Des lumières et des ombres », s.d., disponible sur <https://www.festival-automne.com/fr>, consulté le 3 mai 2025.

²⁵⁴ Entretien de Philippe Piguet avec Agnès Varda, « Agnès Varda et l'art contemporain », dans *Artabsolument*, n°20, 2007, p. 38, téléchargé sur <https://journals.openedition.org/>, consulté le 15 février 2025.

photographie, c'est que le cinéma est un art dont le matériau principal est le temps²⁵⁵. Celui-ci est ensuite ce qui va contraindre le spectateur à s'installer devant des images selon une durée délimitée par la prise de vue produite par le cinéaste, tandis que, dans le cadre de la peinture, le regardeur du tableau n'est lui en rien contraint, du moins, le temps de regard est indifférent à sa fabrication²⁵⁶. Jusqu'à l'arrivée du cinématographe, les imagiers se doivent tous d'œuvrer dans le domaine des images fixes²⁵⁷. C'est avec l'apparition de celui-ci que nous entrons véritablement dans l'ère de l'image en mouvement et que les artistes pourront enfin dépasser ce « paradoxe de la représentation du temps mobile dans l'image immobile »²⁵⁸. Cette dimension a malgré tout pu intéresser des artistes qui ont tenté, à de multiples reprises, de figurer une temporalité : de l'Égypte pharaonique à la chronophotographie ou encore à la bande dessinée²⁵⁹, les artistes furent à maintes reprises tentés de passer par la décomposition d'un mouvement de sorte à l'étaler sur le support immobile.

Selon Païni, il ne fait aucun doute que « ce qui caractérise et justifie cette perturbation écologique entre les arts plastiques et l'image mouvement, est la représentation du temps, en tant que matériau modelable et exposable, isolable et contemplable »²⁶⁰. Ce qui fait ce rapprochement et ces liens qui ne sont à présent plus négligeables entre plasticiens et cinéastes, c'est cette interrogation commune autour de la représentation du temps. Les cinéastes furent, à la même époque où les artistes ont commencé à y porter une attention accrue, de plus en plus lucides sur ce matériau²⁶¹. Païni souligne que c'est à la fin des années 1980 que surgissent des pratiques artistiques se portant sur la notion temporelle ; il évoque les installations de Bill Viola, de Gary Hill ou de Bruce Nauman qui, selon lui, de la même manière que les cinéastes, s'y intéressent à travers leurs travaux plastiques²⁶².

²⁵⁵ PAÏNI, Dominique, « La simultanéité, mon beau souci », dans KOBRYN, Olga, OUTCHINNIKOVA, Macha et ZVONKINE, Eugénie (dir.), *op. cit.*, p. 85.

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ VAN ESSCHE, Éric, *op. cit.*, p. 58.

²⁵⁸ *Idem*, p. 62.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ PAÏNI, Dominique, *Le temps*, *op. cit.* p. 73.

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² *Idem*, p. 74.

Païni insiste, à l'aide des propos tenus par le cinéaste Andreï Tarkovsky, sur la tâche de tout réalisateur s'inscrivant dans une pratique créative du cinéma, qui est celle de sculpter le temps, tel un sculpteur dans son bloc de matière²⁶³. En effet, certains cinéastes plus que d'autres parviennent à nous transmettre « ce sentiment d'une durée captée et mise en forme par le cinéma »²⁶⁴. Le cinéaste Atom Egoyan est parmi ceux à avoir exprimé ce besoin d'explorer ce paramètre et souligne à quel point il enviait alors les artistes qui parvenaient, dans un musée, à traiter plus largement de ces questions portant sur le temps et sa représentation²⁶⁵. À son tour, il œuvrera lui-même dans ce contexte : son œuvre présentée à la Biennale de Venise en 2001, une installation dans laquelle il oblige et confronte le visiteur à un ongle de doigt de pied filmé de très près²⁶⁶, sur un temps long, se rapproche alors de la photographie ou même de l'œuvre picturale quasi immobile. L'espace d'exposition permet aisément des expériences de ce type, sorties des carcans du traditionnel cinéma fictionnel.

L'exploration du temps se retrouve dans les installations d'Abbas Kiarostami, et ce singulièrement avec son œuvre *Sleepers* (2001) (fig. 20). Au sol est projetée une image d'un couple en train de dormir aux premières heures de la matinée, et ce en temps « réel ». Ce temps long, d'une boucle de 98 minutes qui se répète dès sa projection terminée, donne la sensation d'un temps enregistré en direct et représenté face à nous de telle manière que l'observation de leur immobilité facilite « la représentation du présent, sa restitution exposée plutôt que projetée »²⁶⁷. Avec l'installation *Ten Minutes Older* (2003) (fig. 21), il explore cette fois-ci le temps par une expérience basée sur l'idée de la répétitivité²⁶⁸ : une image d'un enfant endormi défile et repasse en boucle toutes les dix minutes. Chacune à leur manière, les deux installations donnent lieu à des expériences temporelles distinctes de celle d'un film traditionnel. Dans ses installations, cette dimension temporelle trouve une autre fonction, une fonction « plus plastique que dramatique, un temps dilaté, non consubstantiel à une quelconque action »²⁶⁹. Ceci est particulièrement notable avec *Sleepers*, tant la longue durée de projection, qui est comparable à celle d'un long métrage (un peu plus de 90 minutes),

²⁶³ *Idem*, p. 73.

²⁶⁴ VINCENT, Jacques, « Wang Bing, cinéaste de la durée », dans *Revue germanique internationale*, n°29, 2019, p. 99-109, disponible sur <https://journals.openedition.org/>, consulté le 20 mars 2025.

²⁶⁵ PAÏNI, Dominique, *Le temps*, *op. cit.*, p. 74.

²⁶⁶ *Idem*, p. 75.

²⁶⁷ « Abbas Kiarostami : le présent exposé », *op. cit.*

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ *Ibidem*.

provoque inévitablement une expérience distincte de celle qui s'opère dans une salle de cinéma, notamment du fait qu'au long d'une même scène en plan fixe, rien ne se produise et ainsi, le temps ne se retrouve jamais perturbé, seulement éprouvé. La durée qui s'étend et recommence semblablement à la fin de l'enregistrement laisse ainsi le choix au visiteur : qu'il y reste trois minutes ou trois heures, il reste le temps guidé par sa sensibilité face à l'image.

L'œuvre de Wang Bing est également révélatrice à cet égard. En effet, Bing réalisera de nombreux films dont la caractéristique principale est leur durée parfois extrême, parmi lesquels son premier documentaire, *À l'ouest des rails* (2003), d'une durée d'un peu plus de neuf heures, consistant en de multiples travellings à travers le continent chinois. Dans son cinéma déjà, Bing semble atteindre, selon Dominique Païni, une utopie cinématographique qui consiste en sa capacité à « dupliquer la réalité sans montage [...] et sans mélange du temps qui s'écoule »²⁷⁰. Ce cinéaste, qui n'était pas intéressé à l'idée de créer des histoires mais plutôt au fait de pouvoir, à l'aide de sa caméra, observer les gens²⁷¹, s'épanouira également dans le domaine de l'installation. *15 Hours* (2017) (fig. 22), présentée à la Documenta XIV, témoigne de cet intérêt. Dans la lignée du regard singulier que porte Bing sur les marges de la société chinoise, comme les zones isolées mais aussi les classes sociales marginalisées, il réalise ici un plan long de quinze heures, tourné dans un atelier de confection, laissant ainsi défiler devant nos yeux quelque trois-cent mille ouvriers²⁷². Dans le contexte de l'espace d'exposition, le temps long prend tout son sens, en ce que l'installation est le dispositif idéal pour permettre une méditation à son visiteur qui, bien entendu, ne restera pas quinze heures devant l'écran, mais pourra choisir d'y rester cinq ou trente minutes et s'imprégner de l'environnement mis en lumière par Bing, environnement étranger autant aux yeux de la majorité de la société chinoise qu'à nos yeux d'occidentaux. Une installation qui se déploie sur un temps d'une telle longueur permet d'atteindre ce que Bing souhaite défendre par les images, en ce que selon lui, c'est en observant une personne pendant un certain temps que l'on peut se rendre compte qu'elle détient une histoire intéressante²⁷³.

²⁷⁰ PAÏNI, Dominique, *Le cinéma, un art plastique*, op. cit., p. 159.

²⁷¹ *Qui est Wang Bing ? Chroniqueur de la Chine d'aujourd'hui*, disponible sur le site de Bozar <https://www.bozar.be/fr>, consulté le 12 avril 2025.

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ *Ibidem*.

2. Sortir de la contrainte narrative : la sensation contre le sens²⁷⁴

Le deuxième élément caractérisant presque toute production cinématographique est le fait de devoir développer un déroulé narratif cohérent. Notons que c'est également l'un des éléments principaux qui pousseront certains cinéastes à sortir du cinéma, parmi lesquels Abbas Kiarostami, qui l'exprimera peut-être de la manière la plus explicite. Comme le rappelle son interprète Massoumeh Lahidji, Kiarostami disait lui-même qu'il cherchait à tout prix à se libérer de cette contrainte inhérente à la réalisation de films, il disait avoir « subi » la contrainte du récit, et que c'est précisément ce qui le fit s'éloigner du cinéma²⁷⁵. Ainsi, comme le souligne Dominique Païni, ce détour vers l'exposition sera l'occasion d'une « accentuation de ses attirances formalistes qu'il ne pouvait pas, au-delà d'une certaine limite esthétique et éthique, faire cohabiter et développer avec une fiction cinématographique humaniste »²⁷⁶, de la même manière que certains parmi lesquels Raoul Ruiz ou Akerman avaient déjà suivi cette nécessité²⁷⁷.

Païni insiste sur le fait qu'au cours des années 1990, les cinéastes qui exposent leurs œuvres mettront l'accent sur l'acuité des sens²⁷⁸, de la même manière que le cinéma de ces années visait à en user, de sorte à critiquer la puissance médiatique. L'exposition de ces images de cinéma permet de se pencher sur une dimension sensorielle, tant la linéarité fictionnelle peut être mise au second plan, du fait que cette dernière s'accomplit plus difficilement pour un visiteur que pour un spectateur. Notons que, dès lors, les images en mouvement dans l'espace d'exposition se doivent, soit d'être courtes, soit d'être indifférentes à toute chronologie narrative²⁷⁹.

Chez Kiarostami, la mise en avant de la sensation est particulièrement perceptible avec *Sleepers*, dans laquelle il nous propose une « expérience ouverte »²⁸⁰. L'installation

²⁷⁴ PAÏNI, Dominique, *Le cinéma, un art plastique*, *op. cit.*, p. 35.

²⁷⁵ COLARD, Jean-Marc, *Le Mensuel n°11 | Abbas Kiarostami | Centre Pompidou*, Paris, Centre Pompidou, vidéo mise en ligne 31 mai 2021, disponible sur [Youtube](https://www.youtube.com/) <https://www.youtube.com/>, consulté le 2 mars 2025.

²⁷⁶ « Abbas Kiarostami : le présent exposé », *op. cit.*

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ PAÏNI, Dominique, *Le temps*, *op. cit.*, p. 51.

²⁷⁹ REINER, Gabrielle, *op. cit.*

²⁸⁰ PAÏNI, Dominique, *Le cinéma, un art plastique*, *op. cit.*, p. 205.

n'est plus une invitation à se projeter dans la fiction, mais une œuvre qui offre une perception du temps qui s'écoule²⁸¹. Kiarostami y fabrique du temps de contemplation, « pour produire du présent »²⁸². Du fait de la quasi immobilité de la projection, le spectateur ne peut plus se repérer temporellement²⁸³. Au cours du temps qui lui est offert pour admirer les deux dormeurs, il expérimente autre chose : l'image, immobile, laisse au départ supposer la possibilité d'un réveil, d'une action soudaine. Pourtant, aucun événement ne semble pouvoir déranger cette « non-action » en laquelle consiste le sommeil²⁸⁴. Après plusieurs minutes passées face à la projection, le visiteur prend conscience que lui est ici offert un temps de contemplation. Son rapport à l'image, en regard de celui engagé au cinéma, est alors radicalement changé, du fait du dispositif (qu'il regarde d'en haut, à la verticale, et non en face de lui, à l'horizontale) mais également car lui est donnée à voir une scène au cours de laquelle rien ne se produit. Il est devant une « éternelle » scène de cinéma, à laquelle l'artiste dédie le temps autant que l'espace. Le visiteur est invité à l'intimité du sommeil, par une appréhension sensible de l'espace parcouru²⁸⁵ et non plus par sa compréhension d'un récit.

Rappelons cependant que, dans le cas des installations, « si la linéarité filmique n'existe plus, ce n'est pas tant à cause du maniement parcellaire du film, mais bien du rapport spectatorial »²⁸⁶. En effet, dans le cadre de l'installation, c'est avant tout la place du spectateur, désormais visiteur, qui permet de changer la manière dont est appréhendée l'image. C'est la mobilité intrinsèque à une visite muséale qui fait dire à certains que dès lors, nous, visiteurs, ne subissons plus le « diktat du réalisateur »²⁸⁷, car nous détenons la possibilité de rester ou de partir, de choisir notre place face ou aux côtés de la projection/du moniteur. Le film de cinéma était « le détenteur d'un mouvement protensif imposé à l'immobilité du spectateur dans la salle, le mouvement appartient désormais au visiteur qui l'impose à l'œuvre dans laquelle il choisit de s'attarder ou non »²⁸⁸. Païni convoque la « flânerie baudelairienne » pour décrire ce phénomène propre à l'exposition d'images en mouvement dans l'espace d'exposition, et particulièrement en ce qui concerne le cinéma, qui

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ *Idem*, p. 206.

²⁸⁴ *Idem*, p. 205.

²⁸⁵ « Abbas Kiarostami : le présent exposé », *op. cit.*

²⁸⁶ ANDRIN, Muriel, *op. cit.*, p. 104.

²⁸⁷ *Idem*, p. 105.

²⁸⁸ *Idem*, p. 106.

induit directement de marquer une différence entre les manières dont on peut recevoir ses images : selon notre immobilité dans la salle obscure, ou par notre corps mobile dans la galerie/l'espace muséal. Païni décrit sa propre expérience de la flânerie : « je m'installai dans une flânerie comparable à cette posture bien connue depuis Baudelaire, entre lassitude et mise sous alarme de la perception, sorte d'oscillation entre la fluidité du rêve et le dynamisme du réveil, entre des apparences - la norme - et des apparitions - l'exception »²⁸⁹.

En ce sens, pour le cinéaste Apichatpong Weerasethakul, l'espace du musée ou de la galerie est un espace qui représente un cinéma très singulier : celui qui permet au visiteur d'être soi-même un personnage, tandis que le cinéma propose une expérience bien plus linéaire²⁹⁰. Le visiteur aurait dès lors une puissance d'agir sur les images qui lui sont proposées. Avec son installation *For Tomorrow For tonight* (2011) (fig. 23), Weerasethakul sort de la linéarité filmique et expose un ensemble d'images qui nous évoquent la nuit, et surtout, son atmosphère. Il rassemble, dans un espace : de la vidéo, des photographies et des sons tirés de trois de ses films, de sorte à créer une « atmosphère lyrique intense »²⁹¹, dépendant des sentiments suscités par l'environnement créé à l'aide de supports variés, et plus par la linéarité fictionnelle traditionnelle.

Varda souligne elle aussi à quel point le dispositif de l'exposition lui permit de se débarrasser de l'obligation narrative²⁹². Elle rajoute que, « quelles que soient les techniques, ce qui compte - et diffère dans les installations vidéo - c'est de faire en sorte que le spectateur entre pleinement dans le film, y installe sa sensibilité »²⁹³. Elle ajoute qu'elle-même avait toujours souhaité cela. L'idée, notamment avec ses *Veubes de Noirmoutier*, est d'inviter à ralentir, d'aller et venir d'une histoire à l'autre, dans un espace sensible, accompagné d'un dispositif sonore mêlant bruit de mer et son de violon²⁹⁴. Mais c'est également perceptible dans sa *Cabane de cinéma*, qui nous invite véritablement à pénétrer le cinéma, plastiquement. Nous y reviendrons.

²⁸⁹ PAÏNI, Dominique, *Le cinéma : un art moderne*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1997, p. 153.

²⁹⁰ BELLOUR, Raymond, *La querelle*, *op. cit.*, p. 54.

²⁹¹ *Apichatpong Weerasethakul: For Tomorrow For Tonight*, disponible sur le site de l'UCCA <https://ucca.org.cn/en/>, consulté le 12 mai 2025.

²⁹² BELLOUR, Raymond, *La querelle*, *op. cit.*, p. 401.

²⁹³ Entretien de Philippe Piguet avec Agnès Varda, *op. cit.*, p. 38.

²⁹⁴ *Idem*, p. 40.

3. Les possibilités offertes par l'architecture de l'espace

Retenant des dispositifs filmiques ou non, les cinéastes s'aventurant au sein de l'espace d'exposition profiteront des possibilités offertes par ce dernier, dans lequel évolueront des dispositifs variés, se rapprochant parfois d'une pratique sculpturale.

Agnès Varda, à travers ses diverses installations, cherche singulièrement à dépasser la simple projection instaurée par le cinéma, en déplaçant les éléments constitutifs ou en recyclant ses images et matériaux. Elle va, en pratiquant des mélanges de projection, de sculpture, d'assemblage, se détacher massivement de son cinéma tout en ne cessant d'y faire référence. Avec sa *Cabane de l'échec* (2006) (**fig. 24**) à laquelle elle adjoint plus tard la réalisation de sa *Cabane de cinéma*, on pourrait rallier le travail de la cinéaste à la tradition du cinéma de *found footage*, consistant à recycler des films trouvés²⁹⁵, tout en utilisant ici la possibilité offerte de s'appuyer sur la mise en espace, l'architecture, comme un nouveau moyen de présenter un film²⁹⁶ duquel les pellicules exposées sont issues. Le film qui s'y cache n'est autre que son métrage *Les Créatures* (1966) (**fig. 25**), dont l'échec commercial autant que critique avait marqué sa carrière. Il lui restait un nombre de bobines qu'elle décida de recycler et d'exposer. Elle donne alors ici la possibilité de voir le film autrement, de le re-présenter²⁹⁷, de lui offrir une seconde vie. Varda fait le geste de se détourner des conditions du dispositif cinématographique, sans pour autant quitter le cinéma, tant il est présent matériellement par les pellicules 35mm exposées, traversées par la lumière du jour. La cabane, matérialisée par l'exposition de ces pellicules et consistant en un lieu d'accueil, d'habitation, permet véritablement à l'artiste d'inviter les visiteurs à « habiter le cinéma », tout en recomposant son expérience sur de nouvelles qualités phénoménologiques²⁹⁸. Par ailleurs, l'artiste a tenu à ce que l'on puisse, à notre hauteur, identifier les visages de Catherine Deneuve et Michel Piccoli, acteurs principaux du film, comme référents connus pour chacun. Ainsi, même sans avoir vu le film, « on pouvait au moins reconnaître les deux vedettes »²⁹⁹, et ainsi comprendre l'espace que l'on habitait et qu'elle nous invitait à

²⁹⁵ VANCHERI, Luc, *Le cinéma ou le dernier des arts*, Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 286.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ *Ibidem*.

²⁹⁸ *Idem*, p. 287.

²⁹⁹ Entretien de Thomas Delamarre avec Agnès Varda, L'Île et Elle, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2012, vidéo disponible sur <https://www.youtube.com/>, consulté le 15 mars 2025.

traverser : un espace (démocratique) de cinéma. Varda dira de ce projet qu'il fût singulier en ce qu'il l'avait convaincue que ça avait valu la peine d'être cinéaste pour ensuite « passer de l'autre côté »³⁰⁰, signifiant ainsi que le passage lui servit véritablement à porter plus loin ses préoccupations de cinéaste.

Lorsqu'elle réalise son installation *Les Veuves de Noirmoutier* (fig. 26), l'artiste, désormais plasticienne, garde également un pied dans le cinéma. Elle produit un dispositif qui se trouve dans un entre-deux, au sein duquel le visiteur est invité à occuper un instant la place de spectateur, mais au sein d'un espace pensé dans toute sa tridimensionnalité. Selon Jacques Aumont, elle consiste en un exemplaire exercice d'une cinéaste « faisant autre chose que du cinéma, mais en cherchant à placer ses spectateurs dans une relation au temps et au regard qui *reste celle du cinéma* »³⁰¹ [je souligne]. Au centre se trouve une projection d'un film 35mm de dix minutes, figurant des veuves habillées de noir, marchant ensemble sur une plage. Autour, quatorze moniteurs présentent des images filmées par Varda à l'aide de petites caméras numériques, des images des veuves auxquelles l'artiste s'adressait dans des entretiens. Chaque moniteur (ou projection, selon les versions de l'installation) est relié à un casque, chaque portrait étant différent et chaque écran portant l'un de ses portraits. Ici, les visiteurs sont rassemblés dans un « théâtre interactif »³⁰². Avec cette installation, Varda se joue des conventions du cinéma : en proposant des dispositifs à priori solitaires, devant lesquels chacun est confronté à une image projetant une histoire distincte, l'expérience devient une expérience collective mais qui se distingue de celle de la salle obscure, dans laquelle le son se répand partout ; il est ici canalisé dans des dispositifs d'écoute individuels³⁰³. L'apport permis ici par l'installation est souligné par l'artiste elle-même : « Dans un film, je n'aurais pas pu montrer simultanément tant de visages en images mouvantes. Les multi-écrans proposent du collectif et du particulier en même temps. Par exemple, quand on a déjà écouté deux de ces femmes et qu'on en écoute une autre, on continue à voir celles dont on connaît à présent la voix et l'histoire et celles dont on ne sait rien »³⁰⁴. De plus, Varda note : « J'ai remarqué l'émotion de certains visiteurs à la Galerie

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ Jacques Aumont cité par BELLOUR, Raymond, *La querelle*, *op. cit.*, p. 62.

³⁰² *Ibidem*.

³⁰³ SCHEINFEIGEL, Maxime, « Varta plasticienne », dans FIANT, Anthony, HAMERY, Roxane et THOUVENEL, Éric (dir.), *op. cit.*, p. 190.

³⁰⁴ VARDA, Agnès, *op. cit.*, p. 73.

Aboucaya. D'autres, m'a-t'on dit, sont revenus plusieurs fois pour mieux connaître les veuves (ce qui est bien dans une galerie, c'est que l'entrée est gratuite) »³⁰⁵.

Le cas de son exposition à la Fondation Cartier, *L'Île et Elle* (2006) est aussi très pertinent sur ce point : la cinéaste conçut une exposition complète composée de huit œuvres. L'exposition ne relève pas du simple assemblage tant elle la pensa comme un parcours, se plaçant ainsi en véritable commissaire de sa propre exposition. L'entrée même dans l'exposition était pensée par l'artiste : elle était matérialisée par un dispositif évoquant l'île de Noirmoutier, chère à son cœur ; on y pénétrait après avoir franchi une barrière qui rappelait la difficulté qu'il y avait à l'époque à se rendre sur l'île en question³⁰⁶. Cette entrée constituait l'installation *Le Passage du Gois* (fig. 27), dans laquelle était simulée cette route qui reliait l'île au continent, grâce à une vidéo projetée sur un rideau translucide, représentant la mer qui monte et descend. Au moment de la marée basse, les visiteurs étaient ainsi invités à entrer dans l'île par la traversée du rideau³⁰⁷. Agnès Varda, par ses dispositifs témoignant d'une véritable mise en espace d'images, se présente singulièrement comme une « plasticienne du cinéma », empêchant une distinction entre deux pratiques en perpétuel dialogue.

Abbas Kiarostami profitera lui aussi des possibilités offertes par l'espace d'exposition. C'est notamment le cas avec l'installation *Forest* (2005) (fig. 28), installation singulière par sa dimension sculpturale et qui consiste en la traversée par le visiteur d'arbres artificiels érigés en hauteur (composés de tubes métalliques recouverts d'images imitant le tronc d'arbre) au dessus desquels se trouve un gigantesque miroir qui donne l'illusion d'une étendue infinie vers le haut. Par notre déambulation, nous sommes invités à participer au dispositif, à être des personnages d'un film qui n'existe pas. Il vient radicalement interroger la représentation cinématographique traditionnelle³⁰⁸, en se détachant également de l'horizontalité inhérente à l'écran de projection. Ici, le visiteur est invité à prendre conscience et à regarder autrement. À travers ces arbres érigés en hauteur, le visiteur déambule et, à la place de visionner un écran de cinéma situé à l'horizontale, il est invité à

³⁰⁵ *Ibidem*.

³⁰⁶ Entretien de Thomas Delamarre avec Agnès Varda, *op. cit.*

³⁰⁷ *L'Île et Elle*, disponible sur le site de la Fondation Cartier <https://www.fondationcartier.com/>, consulté le 5 mars 2025.

³⁰⁸ PAÏNI, Dominique, *Le cinéma, un art plastique*, *op. cit.*, p. 207-208.

prendre conscience d'un environnement construit par l'artiste, de porter une attention à ses détails et ainsi, à sa beauté. Ici, le cinéaste sort véritablement du cinéma mais propose également une critique de l'espace du musée : en nous donnant à voir cette construction structurale d'un environnement naturel arboré, il critique implicitement le fait que ce soit seulement une fois dans le musée que nous porterions attention à une nature qui existe déjà pourtant à l'extérieur³⁰⁹. Avec une poésie qui lui est propre, il repense la dimension fabriquée et illusoire de l'image, autant que l'espace même dans lequel il œuvre, au sein duquel il fait le choix d'apposer un dispositif sculptural, autant qu'il sculpte lui-même l'architecture et son espace.

Peter Greenaway témoigne lui d'un premier passage dans l'institution muséale en tant que curateur avec son exposition *The Physical Self* (fig. 29) organisée en 1991 au Musée Boijmans Van Beuningen de Rotterdam. Après avoir sélectionné des tableaux historiques, des dessins et des estampes du musée, Greenaway les confronte à des modèles vivants exposés dans des vitrines, remettant ainsi en question l'univers statique de la scénographie muséale traditionnelle³¹⁰ en jouant sur ses qualités théâtrales. Plus tard, au sein de sa série entamée en 2006 *Ten Classic Paintings Revisited*, il touchera également, notamment avec *The Last Supper* (2010)³¹¹ (fig. 30), à la scénographie de l'espace. Avec cette installation complexe et multidimensionnelle, il crée un véritable environnement en référence à et en présence de l'œuvre de De Vinci. Greenaway témoigne d'une véritable prise sur l'espace, qu'il exploite singulièrement, animant le tableau originel d'une tridimensionnalité, puisant son inspiration dans *La Cène* (1495-1498). Après avoir d'abord œuvré au contact de l'œuvre originelle, animée de sons et de lumière, il décida de réaliser une reproduction de l'œuvre grâce à la prise de panoramiques photographiques digitaux en très haute résolution, qui furent imprimés sur la surface des murs d'exposition qui l'accueilleront ensuite, imitant jusqu'aux craquelures de l'œuvre originelle. Cette reproduction est installée dans un espace reproduisant exactement l'architecture du réfectoire originel dans lequel *La Cène* se trouve. Devant sa reproduction, se déploie une longue table (en référence à celle de la fresque),

³⁰⁹ *Installations*, disponible sur le site de la Fondation Abbas Kiarostami <https://www.kiarostami.org>, consulté le 12 avril 2025.

³¹⁰ BAWIN, Julie, « L'artiste scénographe ou comment réinventer l'écriture des expositions », dans *Textyles: Revue des Lettres Belges de Langue Française*, n° 40, 2011, p. 55-64, téléchargé sur <https://orbi.uliege.be/>, consulté le 10 avril 2025.

³¹¹ Il entame en 2006 une série *Ten Classic Paintings Revisited* avec *Night Watch*, réinterprétation de *La Ronde de Nuit* de Rembrandt. Il réitérera en 2009 à la Biennale de Venise avec *Les Noces de Cana*.

animée de flashes lumineux. Cette lumière anime l'espace d'un mystère inhérent à *La Cène*, celui de la présence des disciples autour du Christ. La scène est accompagnée de musique qui en accentue la dimension théâtrale. Greenaway dira lui-même que choisir des toiles de maîtres italiens des XV^e et XVI^e siècles (un autre exemple serait *The Wedding at Cana*), l'intéresse précisément en ce que « les peintures italiennes sont remplies d'architecture »³¹², architecture qu'il tente alors de déployer ou d'interpréter dans l'espace offert par le musée. Il dira lui-même avoir voulu, dans ce contexte, se servir du cinéma pour faire bouger la peinture, lui donner une vie temporelle et une bande son³¹³. En réhabilitant une œuvre si célèbre (comme c'est le cas de chacune des œuvres choisies pour sa série), il cherche également à nous la donner à voir autrement et à mieux la regarder³¹⁴, à en percevoir les détails par l'ensemble de nos sens, stimulés dans cet espace qui prend la forme d'un véritable environnement. Greenaway souhaitait, à travers sa scénographie, « révéler » et vitaliser cet épisode chrétien de trahison et de rédemption, par l'usage additionnel de lumière, de son et de texte³¹⁵, de sorte également à en révéler le potentiel cinématographique.

4. La question de la visibilité : l'art contemporain comme espace d'un renouvellement des publics ou échapper au lieu dédié au divertissement des masses

Certains cinéastes témoigneront d'une difficulté ou d'une insatisfaction vis-à-vis du milieu du cinéma : celle de ne pas rencontrer le public attendu, ou de ne pas y rencontrer de public du tout. À la question de l'économie, plus large et complexe, que nous traiterons en fin de chapitre, s'ajoute et se construit donc celle de la visibilité qui, comme le souligne Catherine David³¹⁶, est intrinsèque à cet impératif économique et notamment en ce qui concerne les cinéastes dont les films se rapprochent encore davantage d'un cinéma d'artiste, voire d'un cinéma expérimental. L'exemple d'Akerman, et notamment celui de son film *No Home Movie* (2015) qui, au moment de sa projection, fit se vider la salle, expliquerait en partie pourquoi elle aura, comme d'autres, put trouver sa place dans le musée ou la galerie.

³¹² « PETER GREENAWAY SPICES UP LEONARDO'S LAST SUPPER01.J », dans *Cargo Collective* [en ligne], s.d., disponible sur <https://cargo.site/>, consulté le 12 avril 2025.

³¹³ *Ibidem*.

³¹⁴ TALLMAN, Susan, « The New Real. The Da Vinci clone. The work of art in the age of incredibly high-resolution 3D reproduction », dans *Art in America*, février 2009, p. 75, téléchargé sur <https://www.factum-arte.com/pag/36/peter-greenaway-on-leonardo-s-last-supper>, consulté le 26 avril 2025.

³¹⁵ *Ibidem*.

³¹⁶ Entretien, *op. cit.*, cf. Annexe I, p. 41.

Le cinéaste Harun Farocki, qui se range lui du côté des cinéastes expérimentaux, explique que sa motivation principale à migrer vers la galerie ou le musée était due à cette frustration ressentie vis-à-vis du manque de public présent dans les salles de cinéma. Farocki aurait décidé de faire des installations le jour où on lui apprit que sa projection dans un cinéma de Berlin n'avait attiré qu'un seul spectateur. Selon lui, c'était devenu un signe qu'il devait aller ailleurs³¹⁷. Luc Vancheri ajoute que cette nécessité économique fut pour Farocki une occasion d'être transformée en une possibilité esthétique, lui permettant de renouveler les conditions de l'expérience cinématographique³¹⁸ et de voir le musée comme un terrain davantage ouvert aux expérimentations formelles.

À titre d'exemple, on peut citer l'artiste libanais Akram Zaatari, qui travaille pour sa part dans le cinéma documentaire expérimental ainsi que dans la photographie, et qui appuiera cette question de la visibilité en affirmant que le film expérimental était même devenu un « ghetto »³¹⁹, tant le milieu du cinéma s'était considérablement élargi et que beaucoup n'y trouvaient plus leur place. Selon lui, c'est dans le contexte du musée qu'est offerte la possibilité de projeter un travail d'une durée de cinq minutes, en pensant également l'œuvre en termes de temps et d'espace. Le musée est donc inévitablement devenu le lieu où il fut parallèlement possible de penser le cinéma³²⁰.

Le cinéaste Wang Bing constitue un cas fort singulier sur cette question, car c'est le choix de certains formats qui en empêcha la visibilité. Son film *Crude Oil*, du fait de sa démesure (840 minutes de film), rendit le format de celui-ci et sa reproductibilité en édition DVD impossibles³²¹. C'est également le cas de son film *À l'ouest des rails*, qui n'est pas disponible en DVD en France. Certaines de ses œuvres se font donc rares, du fait que l'artiste ne respecte pas les formats typiques de l'industrie et du système de diffusion commercial classique³²², empêchant ainsi sa visibilité étendue. Mais, quand bien même seraient-ils disponibles à la vente, quel pourrait être le succès de tels films, dont la durée

³¹⁷ MARKS, Laura U., « Immersed in the single channel. Experimental media from theater to gallery », dans *Millenium Film Journal*, n°55, 2012, p. 18, téléchargé sur <https://www.sfu.ca/>, consulté le 12 février 2025.

³¹⁸ VANCHERI, Luc, *Le cinéma ou le dernier des arts*, op. cit., p. 288.

³¹⁹ MARKS, Laura U., op. cit., p. 18.

³²⁰ *Ibidem*.

³²¹ VINCENT, Jacques, op. cit.

³²² *Ibidem*.

s'étend à plusieurs heures et dont la forme peut paraître déroutante aux yeux du grand public ?

Certains cinéastes, en délocalisant leur pratique au sein de l'exposition, témoignent donc explicitement de l'absence d'un public existant dans le réseau commercial pour la réception de leurs films³²³. Selon Harun Farocki, les visiteurs des salles d'exposition auraient une idée « moins arrêtée de la manière dont les images et les sons doivent être articulés »³²⁴ et seraient ainsi davantage « disposés à chercher dans l'œuvre elle-même la mesure qui doit lui être appliquée »³²⁵. Le public visitant les expositions ne serait, si l'on suit cette idée, pas le même que celui qui se rend au cinéma, du moins dans les salles de cinéma grand public. En réalité, ce qui peut être davantage appuyé serait que le fait de franchir la porte d'une galerie ou d'un musée induirait d'emblée, dans l'esprit du visiteur, le type d'œuvres qu'il s'apprête à y trouver. Un spectateur qui se rend au cinéma y entre avec l'intention ou l'attente d'être diverti, tandis qu'un visiteur de galerie sait qu'il s'apprête à être confronté à des œuvres parfois exigeantes et par lesquelles il peut se laisser porter, ou non, sans être cloîtré en ses murs. L'approche des deux espaces est d'emblée à distinguer, et il ne s'agit peut-être pas tant d'un « type » de public qu'une approche différenciée des œuvres présentées au sein d'espaces distincts, ceux-ci véhiculant dans nos imaginaires des valeurs différentes, inhérentes à cette scission dressée entre le *white cube* et la *black box*.

Le *white cube* d'un côté, théorisé par Brian O'Doherty³²⁶, consiste en un espace aux murs monochromes laissant le visiteur à sa rencontre pure et distanciée avec l'œuvre d'art. Il est le modèle d'exposition type de la galerie du XX^e siècle, puisant son idéologie au sein du modernisme et de la volonté d'autonomiser l'œuvre d'art³²⁷. De l'autre côté, la *black box* désigne la salle de cinéma plongée dans l'obscurité (de sorte à ce que rien ne puisse nous distraire) et dédiée à l'immersion du public au cœur de la narration filmique. Ces deux entités furent ainsi longtemps décrites comme opposables³²⁸ et incarnant, respectivement, un

³²³ LE TOUZÉ, Carla, *op. cit.*, p. 93.

³²⁴ BELLOUR, Raymond, *La querelle*, *op. cit.*, p. 401.

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ O'DOHERTY, Brian, *Inside the White Cube. The ideology of the Gallery Space*, San Francisco, The Lapis Press, 1986, téléchargé sur <https://monoskop.org/Monoskop>, consulté le 2 mars 2025.

³²⁷ UROSKIE, Andrew V., *op. cit.*, p. 39.

³²⁸ MEY, Adeena et BOVIER, François (éds.), *Cinéma exposé/Exhibited cinema*, École cantonale d'art de Lausanne, 2014, p. 23.

espace ouvert, mobile, dans lequel le visiteur occuperait une place active et serait libre de ses mouvements, face à un espace régressif, laissant le spectateur occuper une place passive.

Catherine David souligne à l'égard de Chantal Akerman que ce sont inversement ses installations qui permirent à beaucoup de découvrir son cinéma³²⁹, induisant donc la réussite qu'a pu lui procurer un passage vers l'installation. Ainsi, nous pourrions avancer, comme le suggère Gabrielle Reiner, que l'exposition de certains films permettrait éventuellement, dans une sorte d'effet boomerang, de repeupler les salles de cinéma, du fait de sa capacité à donner un aperçu, des premières impressions, « les œuvres devenant un avant-goût de leur projection en salle »³³⁰. David le souligne aussi à sa manière : l'exposition « a aussi permis de rendre visible certains films », films qui, en salle, « n'intéressaient personne »³³¹.

La question de la visibilité reste cependant relativement paradoxale. En effet, si le marché de l'art semble avoir permis à certains la création d'images qui n'auraient pu exister pour le cinéma, la salle de cinéma reste cependant et malgré tout, et ce notamment selon Akerman, un lieu bien plus démocratique : « quand on fait un film, même pour 4 personnes, n'importe qui peut entrer dans l'obscurité d'une salle, c'est démocratique »³³², alors que le monde de l'art « sert lui plus souvent aux riches »³³³.

D. La nécessité économico-politique d'un détour

La question économique occupe une place centrale en ce qui concerne le déroulement de ce détour exercé par les cinéastes, tant, au sein de la production d'un film, les moyens nécessaires à l'émergence de ce dernier confrontent inévitablement « l'acte créateur avec une praxis économique »³³⁴. Comme tout produit matériel, le film nécessite un nombre d'acteurs important, agissant en coopération, au sein d'un processus alliant autant l'artistique que l'économique et le social³³⁵. La production cinématographique a ceci de singulier qu'elle

³²⁹ Entretien, *op. cit.*, cf. Annexe I, p. 45.

³³⁰ REINER, Gabrielle, *op. cit.*

³³¹ Entretien, *op. cit.*, cf. Annexe I, p. 44.

³³² Entretien entre Nicole Brenez et Chantal Akerman, « The Pajama Interview », Paris, 15 juillet-6 août 2011, disponible sur <https://derives.tv/>, consulté le 3 avril 2025.

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ CRETON, Laurent, *Économie du cinéma. Perspectives stratégiques*, Paris, Armand Collin, 2009, p. 13.

³³⁵ BENGHOZI, Pierre-Jean, *Le cinéma. Entre l'art et l'argent*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 24-25.

réulte plus fortement que d'autres de la confrontation entre deux logiques antagonistes : d'un côté, la logique économique, défendue par ceux qui détiennent et octroient les fonds, et de l'autre, la logique artistique, représentée par les cinéastes eux-mêmes. Ceci produit inévitablement une incidence sur les contraintes budgétaires et matérielles, mais aussi sur les contraintes attenant directement à l'organisation du travail artistique et de production³³⁶.

Notons également qu'il existe une distinction à opérer entre un cinéma à visée commerciale et un cinéma artistique, en ce qui concerne la question de l'économie. Nous savons que le coût de la production filmique constitue souvent un frein pour les cinéastes, et il semblerait que ce le soit davantage lorsque ces derniers se placent, par leurs choix artistiques formels, en marge d'une production industrielle. Le cinéma d'auteur comprend des cinéastes parvenus pour la plupart à se faire une place au sein de l'industrie cinématographique, sans pour autant y trouver un succès systématique, ne permettant parfois pas d'assurer leur survie économique et une visibilité suffisante. Pour ces cinéastes, l'exposition semblera alors se présenter comme une alternative³³⁷.

La production d'œuvres d'art pour la galerie ou le musée fonctionne par ailleurs différemment. L'art contemporain est plus complexe que le cinéma sur cette question, en ce que le cinéma détient une chaîne de fabrication bien définie et identifiée, avec ses modes de diffusion spécifiques, veillant à la mise en avant d'une collaboration inévitable entre les acteurs, tandis que l'art contemporain octroie à l'artiste le statut du créateur exclusif, en dépit de l'aspect plus technique de la production, qui est lui minoré³³⁸. L'art contemporain, par ailleurs, bannit aujourd'hui unanimement le fait que l'on puisse traiter ses œuvres comme des marchandises ; elles détiennent un statut exceptionnel très largement défendu³³⁹, influençant différemment les avis portés sur le lien entre sa valeur esthétique et monétaire.

³³⁶ *Idem*, p. 50.

³³⁷ LE TOUZÉ, Carla, *op. cit.*, p. 105.

³³⁸ CARDENAS, Carlos, JUSTIN, Vincent et MAERTENS, Marie, *Collectionner l'art vidéo et digital*, Dijon, Les Presses du réel, 2015, p. 69.

³³⁹ GLICENSTEIN, Jérôme, *Insaisissables valeurs. L'économie en trompe-l'œil de l'art contemporain*, Paris, Editions Hermann, 2023, p. 31, chapitres disponibles en accès limités sur <https://research.ebsco.com/c/wxizrj/search/advanced/filters?autocorrect=n>, consulté le 2 mai 2025.

1. Production et collection de l'art contemporain

Dans sa tradition d'une mise en avant de l'exception culturelle, la France occupe une place importante à laquelle elle semble n'avoir pu déroger en ce qui concerne la subvention qu'elle accorde à la création contemporaine. Rappelons que la politique culturelle française dépend majoritairement de l'État, intervention qui remonte elle-même à la monarchie d'Ancien Régime et qui a longtemps eu pour objectif de fournir une alternative à la domination de l'économie marchande³⁴⁰. Après plusieurs périodes de désengagement ponctuel sur ces questions, une idée émerge dans les années 1980-1990, selon laquelle il serait possible, grâce à ses interventions, d'aller à l'encontre du marché³⁴¹. En cela, l'État investira dans de nombreux événements, commandes publiques, biennales, etc.

C'est au cours de ces mêmes années que les réseaux muséaux et curoriaux acquièrent la possibilité de produire eux-mêmes des œuvres d'art (les institutions françaises peuvent notamment financer des projets grâce aux DRAC³⁴²), ceci ayant permis un accroissement des acquisitions publiques et une accélération de la création artistique sur l'entièreté du territoire³⁴³, l'État se désengageant petit à petit. Parallèlement à cela, certaines entreprises, notamment issues de l'industrie du luxe, vont profiter de ce désengagement progressif, ainsi que de cette autonomisation des financements par les institutions, de sorte à transformer les artistes en « ambassadeurs de leurs marques »³⁴⁴. Dans cette logique, nous verrons de nombreux artistes créer des œuvres commandées par Chanel, Cartier, Prada, ou Vuitton, entre autres, étant depuis plusieurs années des acteurs phares du champ artistique³⁴⁵.

³⁴⁰ *Idem*, p. 184.

³⁴¹ *Idem*, p. 186.

³⁴² Les DRAC : « Crées par un décret de 1977, les DRAC sont des services déconcentrés du Ministère de la Culture dont les statuts sont très diversifiés (associations loi de 1901 pour la plupart). Financées par l'État, les régions et diverses collectivités territoriales, elles sont chargées des mêmes missions que la CNAP, mais à un échelon régional. Elles constituent un patrimoine d'art contemporain par des acquisitions et des commandes publiques : le Fonds Régional d'Art Contemporain (FRAC). » « L'État et l'art contemporain en France », posté sur le blog Le collectionneur moderne, s.d., disponible sur <https://lecollectionneurmoderne.com/guide/marche/etat-et-art-contemporain/>, consulté le 4 avril 2025. ; LE TOUZÉ, Carla, *op. cit.*, p. 105.

³⁴³ « L'État et l'art contemporain en France », *op. cit.*

³⁴⁴ ROUSSET, Marion, « Ce que l'argent fait à l'art. L'art contemporain dévoré par l'industrie de luxe », dans *Revue du crieur*, vol. 1, n° 1, 2015, p. 46, téléchargé sur <https://shs.cairn.info/?lang=fr>, consulté le 2 avril 2025.

³⁴⁵ Entretien, *op. cit.*, cf. Annexe I, p. 43.

C'est alors par le biais de fonds privés que les montants se font de plus en plus nombreux et que des grands collectionneurs comme François Pinault ou Bernard Arnault s'intéressent aux pratiques les plus contemporaines (notamment audiovisuelles, dont ils comprennent les enjeux au point de les faire entrer dans leurs collections³⁴⁶). Aujourd'hui, le milieu de l'art contemporain et les artistes qui l'alimentent vivent de plus en plus sous perfusion de ces fonds³⁴⁷. Dès les années 2000-2010, et ce de manière encore plus affirmée aujourd'hui, les entreprises privées atteignent un degré d'investissement et un monopole indétrônable³⁴⁸.

Dans les années 1990-2000, l'art vidéo et l'art touchant aux technologies numériques enclencheront un intérêt vif de la part des collectionneurs. Notons que dans les années 1960-1970, les musées et galeries ne sont techniquement pas équipés pour accueillir ces formes et ne sont pas encore capables d'assurer leur conservation³⁴⁹, ce qui en minore naturellement l'acquisition. S'ensuit, à cette question de l'acquisition, un débat autour du facteur économique, en ce qu'il s'agit d'attribuer un prix à une œuvre d'art reproductible. Plusieurs moyens d'y répondre existent : tandis que certains artistes choisissent de créer leurs œuvres sous la forme d'un seul et unique fichier, d'autres produisent plusieurs exemplaires en édition limitée, et certains vont jusqu'à les proposer en tirages illimités. Cela influence éminemment le prix de ces œuvres, selon le choix posé de les vendre en édition limitée ou, du fait de leur reproductibilité, de les vendre peu chères, afin de les faire circuler au maximum³⁵⁰.

L'attrait pour ce type d'art diminuera nettement en regard de son succès dans les années 1990³⁵¹ ; le marché de l'art se développera peu en ce qui concerne les formes artistiques incluant la vidéo ou le digital, les collectionneurs leur préférant, encore aujourd'hui, les formes classiques comme la sculpture ou la peinture³⁵². Dès lors, cela pose question sur la manière même dont se profile leur avenir au sein de la collection et induit

³⁴⁶ Corinne Castel citée par CARDENAS, Carlos, JUSTIN, Vincent et MAERTENS, Marie, *op. cit.*, p. 69.

³⁴⁷ ROUSSET, Marion, *op. cit.*, p. 52.

³⁴⁸ *Idem*, p. 41.

³⁴⁹ GLICENSTEIN, Jérôme, *op. cit.*, p. 22.

³⁵⁰ CARDENAS, Carlos, JUSTIN, Vincent et MAERTENS, Marie, *op. cit.*, p. 47.

³⁵¹ *Idem*, p. 49.

³⁵² *Idem*, p. 53.

l'idée qu'il serait plus intéressant pour les mécènes et institutions de se pencher sur leur production, sur une aide financière supportant directement la création d'artistes les plus contemporains³⁵³.

Désormais, la plupart des œuvres correspondent à des projets de commandes. Cela renouvelle alors, comme le souligne Catherine David, la question de la contrainte : l'offre d'un financement en vue de la production aura inévitablement une influence sur l'existence de l'œuvre tant les désirs et envies de l'artiste devront s'accorder aux attentes d'un commanditaire, aboutissant souvent à un processus de négociations entre les parties³⁵⁴, les commanditaires et artistes se devant de trouver un terrain d'entente³⁵⁵. Cette dépendance devient inévitable lorsqu'un artiste souhaite produire une œuvre relativement coûteuse ; le plasticien Ange Leccia souligne à cet égard : « on est quand même otages de tout ça. Si demain la multinationale Tartempion me propose de financer un de mes projets, j'accepterais sans doute son offre si c'est pour pouvoir faire le film que personne d'autre ne veut financer »³⁵⁶.

2. Financement et diffusion dans le cinéma

L'industrie cinématographique présente de nombreuses singularités qui la rendent difficilement analysable d'un point de vue global, tant les procédures ne sont uniformisées à l'international. Nous tenterons tout de même d'en dresser les principes, en nous concentrant majoritairement sur le cas européen et singulièrement français, dans lequel les cinéastes eux-mêmes se doivent d'aller à la rencontre de producteurs qui se chargent de récolter les sources de financement nécessaires à la réalisation du projet³⁵⁷.

Les financements prépondérants au cinéma jusqu'aux années 1970 proviennent des producteurs eux-mêmes³⁵⁸. Leur apport provient de plusieurs sources : prêts bancaires,

³⁵³ *Idem*, p. 44.

³⁵⁴ FRYBERGER, Annelies, et al., « Financements et valeur de l'art », dans *Revue Proteus*, n°13, 2017, p. 13, téléchargé sur <https://hal.science/>, consulté le 23 mars 2025.

³⁵⁵ *Ibidem*.

³⁵⁶ Ange Leccia cité par ROUSSET, Marion, *op. cit.*, p. 53.

³⁵⁷ LAVAL, Valentin, *Le financement du cinéma en Belgique*, Université de Liège, Mémoire de master en droit, 2022, p. 10, téléchargé sur <https://matheo.uliege.be/>, consulté le 12 mai 2025.

³⁵⁸ FOREST, Claude, *L'industrie du cinéma en France*, Paris, La Documentation française, 2013, p. 119.

crédits de fournisseurs ou éventuels coproducteurs. La production du film est celle qui permettra un accompagnement artistique, administratif mais également et surtout financier au projet³⁵⁹. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, et ce principalement en France, l'État crée des systèmes d'aide et de garantie bancaire. C'est ensuite au vu de la multiplication des productions que d'autres branches rejoignirent le producteur : notamment les salles et sociétés de distribution. Ces dernières joueront un rôle à plus long terme : leur apport fut déterminant jusqu'au début des années 1980³⁶⁰. Le rôle de la distribution intervient majoritairement dans un second temps, son rôle étant de promouvoir le film finalisé, après avoir acquis les droits de commercialisation et d'exploitation. Cette dernière se profile ensuite et visera à maximiser la venue du public en salles.

En France, l'importance symbolique que le cinéma a acquise au sein du monde culturel légitimise le niveau singulièrement élevé d'une intervention financière de l'État³⁶¹. L'idée est ainsi pour ce dernier d'entretenir l'indépendance et le prestige du cinéma national, notamment par la présence du Centre National du Cinéma et de l'Image animée (CNC), créé en 1946, après une première initiative d'intervention publique lancée par la création du Comité d'organisation de l'industrie cinématographique (COIC) par le régime de Vichy (loïcadre du 16 août 1940)³⁶². Le CNC permet encore aujourd'hui, directement ou par le soutien apporté à d'autres institutions, l'efficacité d'une intervention de l'État dans le champ cinématographique³⁶³, notamment en ce qui concerne la défense du cinéma d'auteur.

Les années 1980 et 1990 verront, en France, un puissant renforcement des dispositifs d'aide à la production, ainsi qu'à la mise en place des chaînes de télévision Canal + (1984) et Arte (1992), qui joueront un rôle central dans le financement et la diffusion du cinéma, notamment en ce qui concerne des films que l'on qualifierait d'ambitieux³⁶⁴. Depuis le milieu des années 1990, elles jouent un rôle prépondérant. Ce sont notamment les chaînes de

³⁵⁹ « La boîte à outils du médiateur : Le parcours d'un film jusqu'à la salle de cinéma », dans *ACAP* [en ligne], s.d., n.p., téléchargeable sur <https://www.acap-cinema.com/>, consulté le 10 mars 2025.

³⁶⁰ FOREST, Claude, *op. cit.*, p. 121.

³⁶¹ *Idem*, p. 143.

³⁶² LANGE, André et WESCOTT, Tim, *Les aides publiques aux œuvres cinématographiques et audiovisuelles en Europe – Une analyse comparative*, Strasbourg, Observatoire européen de l'audiovisuel, 2004, p. 11, téléchargé sur <https://journals.openedition.org/>, consulté le 3 mai 2025.

³⁶³ FOREST, Claude, *op. cit.*, p. 128.

³⁶⁴ FRODON, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 530.

télévision qui auront été aux côtés de cinéastes étrangers : Nanni Moretti, Wong Kar Wai ou encore Ken Loach, trouveront en France des partenaires économiques sans lesquels leurs films n'auraient pu exister³⁶⁵. D'autres cinéastes bénéficieront grandement des politiques d'aide à la production de leurs films en France, vers laquelle certains dont Wang Bing et Apichatpong Weerasethakul se tourneront de manière ponctuelle³⁶⁶. Le cas de Kiarostami est intéressant sur cette question : cinéaste iranien, il refusera de rentrer dans les arcanes du système de production de son pays, qui plus est constamment soumis à un système de censure. Le cinéaste dira toujours avoir fait un cinéma avec son propre argent, un « cinéma de poche », de sorte à ne pas dépendre des autorités iraniennes pour faire des films³⁶⁷. On sait qu'il finira par se tourner vers l'Europe pour nombre de ses réalisations, et que les systèmes de production occidentaux et notamment français lui ont permis de pratiquer son cinéma.

En réalité, le cinéma constitue véritablement un cas à part. Les cinéastes peuvent difficilement espérer atteindre une autonomie, et ce singulièrement vis-à-vis du paramètre économique. Celui-ci étant d'autant plus contraignant en ce qui concerne le cinéma d'auteur, qui renvoie à un marché restreint³⁶⁸ et qui fut progressivement dépassé par celui du cinéma de divertissement³⁶⁹. L'octroi de financements dans le cinéma, correspondant inévitablement à la rentabilité escomptée autant que les risques encourus³⁷⁰, suggère donc qu'une production cinématographique qui n'ait pas comme intention première d'être dédiée au divertissement, sème une forme de vigilance de la part de potentiels investisseurs.

3. Concilier ses pratiques, maximiser ses chances

Comme le souligne Laura Marks, et ce singulièrement pour les formes artistiques et cinématographiques relevant de l'*experimental media*, les financements ne cessent de diminuer tandis que la production et l'arrivée de nouveaux artistes augmentent

³⁶⁵ *Idem*, p. 556.

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ COLARD, Jean-Marc, *op. cit.*

³⁶⁸ DUVAL, Julien, *Le cinéma au XXe siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 230.

³⁶⁹ *Idem*, p. 239.

³⁷⁰ CRETON, Laurent, *op. cit.*, p. 232.

considérablement³⁷¹. Ces derniers doivent dès lors se positionner : où leur travail trouvera-t-il le mieux sa place ? Dans la salle de cinéma ou dans la galerie ? Y-a-t'il un lieu plus approprié à le recevoir ? Seront-ils payés pour ce dernier ? Et si oui, combien ?³⁷² De plus, si même pour ce type de films certains circuits de diffusion tels que les festivals dédiés à des travaux expérimentaux existent, il reste que l'élaboration d'un projet et le soutien économique qui doit l'accompagner sont moins aisés, du fait qu'ils ne correspondent pas aux standards du cinéma commercial³⁷³.

Catherine David, en évoquant le cas d'Akerman, le met précisément en évidence : elle affirme que celle-ci était souvent déçue vis-à-vis de la difficulté à obtenir des financements dans le cadre de la production de ses films³⁷⁴. En 1975, elle fonde sa société de production, Paradise Films, avec Marylin Watelet qui veillera à leur production³⁷⁵ jusqu'au décès de la cinéaste. Avant sa création, Akerman produit elle-même ses films. *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, fut lui financé avec l'appui de la Communauté française de Belgique, qui lui attribua 4 millions de francs belges³⁷⁶. Cependant, certains projets comme les adaptations de deux romans de Bashevis Singer, *Le Manoir* et *Le Domaine*, ne purent jamais être menés à bien, du fait de sa difficulté à trouver des financements, le budget de ces deux projets étant estimé à cinq millions de dollars³⁷⁷. Elle dira à ce propos « j'avais toujours réussi à faire ce que j'avais entrepris et là, je me suis retrouvée devant un mur »³⁷⁸. En réalité, et comme le soulignent Éric de Kuyper et Marilyn Watelet, une énorme partie de son activité de cinéaste résidait avant tout dans celle de trouver des financements, et c'était épuisant³⁷⁹. Un projet comme *Les Rendez-vous d'Anna* (1978), fiction plus consensuelle d'Akerman et premier film de la cinéaste distribué par une

³⁷¹ MARKS, Laura U., *op. cit.*, p. 15.

³⁷² Ces questionnements sont aussi applicables aux cas traités au sein de notre étude.

³⁷³ MARKS, Laura U., *op. cit.*, p. 15.

³⁷⁴ Entretien, *op. cit.*, cf. Annexe I, p. 42.

³⁷⁵ AUBENAS, Jacqueline et WATELET, Marylin, « Filmographie subjective », dans *Chantal Akerman. Travelling*, Bruxelles, Bozar-Palais des Beaux-Arts et Paris, Jeu de Paume, 2024, p. 169.

³⁷⁶ *Ibidem*.

³⁷⁷ Elle se tourna même vers Hollywood avec l'espoir d'y trouver des financements, mais le projet ne fut jamais mené à bien. Entretien radiophonique entre Claude Jean Philippe et Chantal Akerman, 31 octobre 1982, dans BEGHIN, Cyril (éd.), *Chantal Akerman : œuvre écrite et parlée*, vol. 2, Paris, L'Arachnéen, 2024, p. 424.

³⁷⁸ En citant Akerman. AUBENAS, Jacqueline et WATELET, Marylin, *op. cit.*, p. 170.

³⁷⁹ SCHMELZER, Katherine, *Chantal Akerman - Always On the Road*, Paris, Arte, 2024, documentaire disponible sur Youtube <https://www.youtube.com/>, consulté le 10 mars 2025.

grande compagnie, Gaumont³⁸⁰, put être réalisé, mais le budget attribué restait fortement modeste en comparaison aux investissements commerciaux consentis au cinéma grand public de l'époque³⁸¹. C'est probablement de ce fait qu'elle commencera, dès 1982, à alterner entre travaux cinématographiques et travaux de commande pour la télévision³⁸², ceux-ci détenant un certain monopole au cours des années 1980-1990, avec l'épisode *Dis moi* en 1980 puis en 1983, lorsqu'elle réalise *L'Homme à la valise*, pour l'INA et TF1, dans le cadre de la collection « Télévision de chambre ». *Un divan à New York* (1996) ensuite, film qui avait pour ambition d'être une production plus populaire, est un film plus cher, dont la production fut difficile et qui finit en plus par être renié par le public³⁸³, qui n'y retrouvait pas « la Chantal Akerman qui refusait obstinément les festivals à étiquette »³⁸⁴.

Elle soulignera elle-même à de nombreuses reprises la lourdeur qui pesait en termes de production cinématographique et qui la poussera à se tourner vers l'installation : « Le travail d'installation c'est le cinéma sans sa lourdeur, c'est-à-dire sans passer par les fourches caudines de la production. C'est nettoyé de tout ce qui est pénible dans le cinéma. Je peux travailler seule, chez moi, sans attendre de trouver de l'argent. C'est un travail artisanal, presque manuel, que j'adore, il n'y a rien autour »³⁸⁵. Dominique Païni argumente en faveur de la dimension politique de ce passage en ce que l'installation aura permis à Akerman, à un moment difficile pour la production de ses films, de trouver de l'argent grâce à la vente de ses installations à des musées³⁸⁶.

Dès 1995, l'installation semble alors constituer une alternative, elle qui travaillera jusqu'à son décès autant pour des musées publics que pour le marché privé³⁸⁷. Déjà connue et reconnue comme cinéaste, son arrivée dans le milieu de l'art contemporain n'en semblera que plus aisée. Vendre des œuvres participe d'une part à la réputation d'un artiste et lui permet de vendre encore davantage, autant que les commandes faites à son égard détiennent

³⁸⁰ C'est d'ailleurs Gaumont, première entreprise du cinéma français, qui s'est lancé au cours des années 1980 dans une politique de production importante, sous l'impulsion de Daniel Toscan du Plantier, dans l'idée de promouvoir une idée ambitieuse du cinéma. FRODON, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 530.

³⁸¹ AUBENAS, Jacqueline et WATELET, Marylin, *op. cit.*, p. 170.

³⁸² *Idem*, p. 171.

³⁸³ MOMCILOVIC, Jérôme, *op. cit.*, p. 43.

³⁸⁴ RONDEAU, Corinne, *Chantal Akerman, passer la nuit*, Paris, L'Éclat, 2017, p. 20.

³⁸⁵ Entretien entre Nicole Brenez et Chantal Akerman, « The Pajama Interview », *op. cit.*

³⁸⁶ PAÏNI, Dominique, « La simultanéité, mon beau souci », *op. cit.*, p. 88.

³⁸⁷ Entretien entre Nicole Brenez et Chantal Akerman, « The Pajama Interview », *op. cit.*

ce bénéfice réputationnel entretenant la demande³⁸⁸. Cela aura probablement consolidé sa volonté d’œuvrer dans le champ artistique, car elle y voyait davantage la possibilité d’une stabilité financière. À cet égard, Gabrielle Reiner souligne le phénomène qui semble alors s’imposer pour le cinéaste dans la production de ses œuvres désormais dédiées à un autre espace : « l’entrée au musée devient un enjeu économique qui oblige le cinéaste comme le plasticien à adopter parfois un principe d’inflation : ce milieu devient ”plus rentable pour l’artiste” mais mène à une raréfaction de l’œuvre via des éditions limitées alors que la pellicule comme les arts numériques sont par essence un art de la reproduction. Deux politiques totalement différentes sont mises en œuvre, celle du cinéma classique accessible à tous par l’achat d’un simple ticket et celle de la vente en galerie d’éditions limitées coûteuses destinées à des collectionneurs. Les cinéastes acquièrent une nouvelle renommée et une survie financière au détriment de la circulation de leurs travaux qui se raréfie »³⁸⁹.

Tel qu’évoqué précédemment, au-delà de cette question des financements mais probablement de façon intrinsèque, le système commercial ne leur permet souvent pas de trouver de public³⁹⁰. Ces deux facteurs peuvent aisément être mis en lien : le réseau dit commercial, destiné à une production visant à susciter du profit une fois le film diffusé en salles, est souvent moins friand d’un cinéma exercé par des auteurs qui s’interrogent sur les possibilités du médium. L’art contemporain paraît dès lors constituer une terre d’accueil à l’expérimentation, autant qu’à un financement de leurs œuvres. En réalité, c'est aussi leur nom de cinéaste qui leur permet de se tourner vers l’art contemporain et d’y avoir un accès quasi garanti ; il semble leur être permis avec certitude de percevoir une rémunération de leurs travaux plastiques, du fait de la reconnaissance qu’ils ont su se forger dans le cinéma (en ce que la valeur d’une œuvre dépend majoritairement de la renommée de l’artiste en question). Vendre ses œuvres à des collectionneurs permettrait d’acquérir davantage d’autonomie dans le cinéma, du fait que les moyens financiers puissent être récoltés à l’aide d’une activité distincte et, de cette manière, leur permettre de continuer à réaliser des films avec moins de contraintes que ce que nécessite la demande de financements extérieurs, comme l’illustre le cas d’Akerman.

³⁸⁸ GLICENSTEIN, Jérôme, *op. cit.*, p. 38.

³⁸⁹ REINER, Gabrielle, *op. cit.*

³⁹⁰ LE TOUZÉ, Carla, *op. cit.*, p. 93.

Si cette dernière vit assurément de son art, cette multiactivité³⁹¹ (consistant à œuvrer dans différents milieux parmi lesquels le cinéma, l'art contemporain mais également l'enseignement) lui permet surtout d'entretenir ses recherches et d'assurer une continuité de sa production cinématographique. Chantal Akerman, du fait d'être représentée ensuite par la prestigieuse Marian Goodman Gallery dès 2003, assurera tout naturellement sa renommée et sa sûreté économique dans le milieu de l'art, tout en s'en rendant dépendante³⁹² afin de continuer à pouvoir œuvrer dans le cinéma.

Notons que le détour opéré semble, au-delà de cette nécessité économique, avoir également été motivé par les ambitions artistiques et surtout symboliques des cinéastes en question, cherchant à légitimer leur pratique en se tournant vers une institution qui protège l'Art avec un grand A³⁹³, suggérant ainsi un besoin de se détacher de la logique industrielle du cinéma³⁹⁴ à laquelle ils ne se sentent pas toujours d'appartenance en tant qu'auteurs. Il est cependant intéressant de souligner que, malgré tout, les concernés restent majoritairement considérés comme cinéastes³⁹⁵ et non plasticiens. Se hisser dans l'art contemporain est en ce sens bien un détour et non une sortie véritable, et ce malgré l'importance que la pratique plastique a pu prendre chez certains. Lorsque l'on parcourt les nombreux articles et ouvrages sur Akerman, elle reste évoquée majoritairement en tant que cinéaste³⁹⁶ et il en va de même pour Kiarostami, Varda, ou Weerasethakul.

³⁹¹ En 1993, Pierre-Michel Menger reprenait les six sources de revenus principales des artistes : celle liée à leur activité artistique, une autre permise par des activités annexes ou dérivées, celles issues d'un emploi alimentaire distinct, un mécénat, des revenus du conjoint/conjointe, des aides familiales (issues d'un héritage/fortune personnels). Pierre-Michel Menger cité par GLICENSTEIN, Jérôme, *op. cit.*, p. 39.

³⁹² Entretien, *op. cit.*, cf. Annexe I, p. 42.

³⁹³ FRYBERGER, Annelies et al., *op. cit.*, p. 14.

³⁹⁴ *Ibidem*.

³⁹⁵ Entretien, *op. cit.*, cf. Annexe I, p. 42.

³⁹⁶ *Ibidem*.

III. Entre délocalisation du cinéma et appropriation plastique de l'espace : l'œuvre de Chantal Akerman

A. Chantal Akerman, une vie de cinéaste « anti-frontières »³⁹⁷

1. Un cinéma polymorphe

Chantal Akerman est née le six juin 1950 à Etterbeek (Bruxelles) dans une famille juive polonaise. Elle commence sa carrière à dix-huit ans, après un bref passage à l'Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et des Techniques de diffusion (INSAS) et sans avoir fini sa scolarité secondaire. Elle réalise, en 1968, un premier court métrage de treize minutes : *Saute Ma Ville* (1968). Qualifié d'anarchiste et de post-punk, *Saute ma ville* est déjà pour Akerman un moyen d'explorer les « normes que l'on donne aux femmes »³⁹⁸. *Saute ma ville*, que l'on pourrait qualifier de « burlesque et tragique »³⁹⁹ marque les débuts d'une cinéaste, dont la performance d'actrice relève dans ce film d'une performance quasi artistique. Bien que le film soit réalisé en 1968, elle devra attendre deux ans avant de trouver les fonds nécessaires pour permettre sa diffusion. Elle sera aidée par Eric de Kuyper en 1970, qui programadera le film dans l'émission *De andere film*, sur la chaîne publique de la BRT⁴⁰⁰.

En 1968-1969, elle partira pour Paris et effectuera un stage de dix mois au sein de l'Université internationale du théâtre : elle y écrira deux scénarios ainsi qu'une pièce. L'un des éléments caractérisant son travail est son profond lien à l'écriture. En effet, Akerman a toujours écrit ses propres scénarios⁴⁰¹, mais s'est également essayée à l'écriture littéraire (*Une famille à Bruxelles, Ma mère rit*). Elle disait régulièrement que si elle ne fut pas cinéaste, elle aurait été écrivaine.

³⁹⁷ Selon les mots de sa monteuse, Claire Atherton.

³⁹⁸ Entretien de Elisabeth Lebovici avec Chantal Akerman, *op. cit.*

³⁹⁹ BÉGHIN, Cyril, « Présentation - Passages de la parole » dans BEGHIN, Cyril (éd.), *Chantal Akerman : œuvre écrite et parlée*, vol. 1, Paris, L'Arachnéen, 2024, p. 11.

⁴⁰⁰ AUBENAS, Jacqueline et WATELET, Marylin, *op. cit.*, p. 166.

⁴⁰¹ BÉGHIN, Cyril, « Chantal Akerman : Writings on the installations », dans BLOEMHEUVEL, Marente et GULDEMOND, Jaap (éds.), *op. cit.*, p. 55.

En novembre 1971, elle s’envole pour New York. Ce départ jouera un rôle clef dans le tournant que prendra sa carrière. Elle y rencontrera rapidement Babette Mangolte, qui deviendra la chef opératrice de ses premiers films. C’est également là-bas qu’elle s’intègre à la mouvance d’Yvonne Rainer, de Michael Snow et des cinéastes expérimentaux new-yorkais. « Je suis arrivée à New York en novembre 1971. Sans argent, et sans anglais. Je m’y suis sentie incroyablement bien. J’avais l’impression d’être comme un poisson dans l’eau. J’y ai rencontré Babette Mangolte, elle m’a fait rencontrer le cinéma expérimental, j’en ai été sans doute marquée à jamais à ma façon. Elle m’a fait rencontrer la danse nouvelle, le théâtre autre. J’ai été subjuguée. Je voulais rester. »⁴⁰² Elle se rend régulièrement à la cinémathèque Anthology Film Archives co-fondée par Jonas Mekas, et réalisera plusieurs films dans la ville, parmi lesquels *Hotel Monterey* (1972), film muet dans lequel elle abandonne la narrativité au profit d’un enchainement de longs plans fixes (**fig. 31**), tournés dans les couloirs d’un hôtel. Le film est une sorte d’étude architecturale⁴⁰³ silencieuse de ces personnes qui traversent des lieux semblant dès lors emprunts de mystère et de tension. Elle y réalise ensuite *La Chambre* (1972) et *Hanging Out Yonkers* (1973).

Son premier long métrage de fiction, *Je, tu, il, elle*, est écrit en 1968 mais réalisé en 1974. Elle y occupe ici à nouveau, tout comme dans *Saute ma ville*, un rôle en tant qu’actrice. C’est l’année suivante, en 1975, que la carrière d’Akerman prendra un tournant décisif : elle réalise *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelles*, lui aussi emprunt de la plus grande modernité⁴⁰⁴ et qui exercera sur les cinéastes futurs une influence majeure. Il marquera également un tournant dans sa carrière et signera le début d’une exploration sans fin des genres et des médiums. Akerman, qui réalise ce long métrage à l’âge de vingt-cinq ans, l’adapte d’une première version d’un scénario originellement titré *Il vogue vers l’Amérique*. Elle choisit la célèbre actrice Delphine Seyrig pour incarner le rôle principal. Ce film marquera sa consécration en tant que cinéaste, et la fera connaître auprès d’un public plus large, et ce surtout hors de sa terre belge d’origine. Le film marquera les

⁴⁰² AKERMAN, Chantal et PAQUOT, Claudine (dir.), *Chantal Akerman : autoportrait en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004, p. 112.

⁴⁰³ BRUNO, Giuliana, « Un milieu de projections : les pérégrinations de Chantal Akerman à travers le cinéma et les installations », dans *Décadrages*, n°46-47, 2022, p. 155, téléchargé <https://journals.openedition.org/>, consulté le 29 août 2024.

⁴⁰⁴ BÉGHIN, Cyril, « Présentation - Passages de la parole », *op. cit.*, p. 11.

esprits à sa sortie et fera entrer Akerman dans la catégorie des cinéastes modernistes et expérimentaux.

Son film *Les Rendez vous d'Anna*, réalisé en 1978, est la première de ses réalisations à être distribuée par une grande compagnie, en l'occurrence, Gaumont⁴⁰⁵. Au début des années 1980, Akerman est ensuite sollicitée par Raymond Ravar, directeur de l'INSAS, pour diriger un séminaire de réalisation. Elle y enseigne et parvient même à mener un projet avec des étudiants et Michel Blondeel comme co-réalisateur : *Hôtel des Acacias* (1982). Plusieurs projets se poursuivent ensuite : *Un jour Pina a demandé...* (1983) ou encore *l'Homme à la valise* (1983) et *Les Années 80* (1982), dans ces années florissantes au cours desquelles la cinéaste accepte également plusieurs projets télévisuels⁴⁰⁶ comme *Family Business* en 1984, pour la chaîne télévisuelle britannique Channel 4. Son style est également traversé par la postmodernité, avec son très coloré *Golden Eighties* (1986). En 1994, Akerman réalise le film *Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles*, pour la série télévisée *Tous les garçons et les filles de leur âge*, diffusée sur Arte⁴⁰⁷. Avec *Un divan à New York* (1996) elle rend ensuite un hommage en trompe-l'oeil à la comédie classique américaine⁴⁰⁸.

C'est au début des années 1990 qu'un véritable tournant s'opère pour la cinéaste. En 1993, Akerman est sollicitée par Kathy Halbreich, conservatrice du Museum of Fine Arts de Boston, mais également Susan Dowling, productrice de la radio WGBH, ainsi que Michael Tarantino, critique d'art américain, pour la réalisation d'une installation traitant de l'Europe de l'Est, après la chute du mur de Berlin⁴⁰⁹. Akerman réalise d'abord un film documentaire, premier du genre pour la cinéaste, au cours de plusieurs voyages effectués entre 1992 et 1993. Le film sera présenté à l'occasion des festivals de Locarno et de Florence⁴¹⁰, diffusions ayant permis sa renommée. C'est en 1995 que la cinéaste décidera, au départ des images tournées pour le film, de réaliser une installation vidéo. L'installation, dans un premier temps exposée au Walker Art Center de Minneapolis et dont le commissariat est assuré par Bruce Jenkins, est ensuite remise entre les mains de Catherine David pour son exposition au Jeu de

⁴⁰⁵ AUBENAS, Jacqueline et WATELET, Marylin, *op. cit.*, p. 170

⁴⁰⁶ *Idem*, p. 171

⁴⁰⁷ *Idem*, p. 175

⁴⁰⁸ BÉGHIN, Cyril, « Présentation - Passages de la parole », *op. cit.*, p. 11.

⁴⁰⁹ AUBENAS, Jacqueline et WATELET, Marylin, *op. cit.*, p. 175

⁴¹⁰ *Ibidem*.

Paume. Ce nouveau processus permit à Akerman de pénétrer l'art contemporain et, ainsi, de retrouver la liberté et « la spontanéité » de ses premiers films.

Elle réalise ensuite un documentaire télévisuel singulier : *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996), autoportrait de la cinéaste elle-même. L'année suivante, elle réalise un court métrage pour le film collectif *Locarno demi-siècle, réflexions sur l'avenir*, à l'occasion du cinquantenaire du festival. Cette même année, elle enseigne au Carpenter Center for the Visual Arts, et c'est également à cette occasion qu'elle commence, par le biais de sa rencontre avec l'historienne de l'art Margaret Caroll, à s'intéresser à l'actualité politique américaine qui nourrira plusieurs de ses futurs projets⁴¹¹. La fin des années 1990 et la première décennie des années 2000 seront marquées par la réalisation de documentaires : *Sud* (1999), *De l'autre côté* (2002) et *Là-bas* (2006), sans qu'elle ne mette pour autant la fiction de côté ; elle réalise alors parmi ses longs métrages les plus connus : *La Captive* (2000) tiré du récit *La Prisonnière* de Marcel Proust, film teinté de maniériste⁴¹², *Demain on déménage* (2004), seule véritable comédie de la réalisatrice, mais aussi *La Folie Almayer* (2011), récit dramatique issu du roman de Joseph Conrad.

Les installations vidéo occuperont une place majeure dans sa carrière dès le milieu des années 1990 et ce jusqu'à son décès en 2015 : elle en aura en tout réalisé une vingtaine, tirant, ou non, leurs images de ses films. Après *D'Est : au bord de la fiction*, ses projets plastiques s'enchaînent avec *Selfportrait/Autobiography : A Work in Progress* (1998), *Woman Sitting After Killing* (2001), *From the Other Side* (2002), *In the Mirror* (2007), *Je, tu, il, elle* (2007), entre autres, et ce jusqu'à son ultime installation *Now* (2015).

2. Influences et particularités de la mise en scène akermanienne

Le cinéma de Chantal Akerman est traversé par des influences multiples qui traceront les contours d'une œuvre éclectique. Comme le souligne Cyril Béghin, certains y verront une unité par les thèmes abordés, mais l'unité est avant tout celle exercée par les caractéristiques formelles de son art : « il n'y a pas de grands sujets chez Akerman (le féminisme, l'homosexualité, la mémoire des camps de concentration, le racisme, le post colonialisme), il

⁴¹¹ AUBENAS, Jacqueline et WATELET, Marylin, *op. cit.*, p. 176.

⁴¹² BÉGHIN, Cyril, « Présentation - Passages de la parole », *op. cit.*, p. 11.

n'y a que des grandes formes, à travers lesquelles ils apparaissent autant qu'ils se diluent, dans une labilité du sens qui est son premier trait moderne »⁴¹³ [je souligne].

Le cinéma d'Akerman, comme celui d'autres auteurs de cinéma, fait retour à la plasticité de l'image : il nie ou réduit le montage, force le spectateur à regarder, à capter et à ressentir durant de longs plans séquences⁴¹⁴. Ce que permet notamment ce temps long, c'est ce que Béghin désigne comme la « description », qui consiste non pas seulement à montrer quelque chose, mais toujours à le montrer « avec du temps »⁴¹⁵. S'y trouverait « la volonté très nette de contraindre le public à prendre conscience de la durée de chaque plan, de l'absence de mouvement de caméra »⁴¹⁶. Dans son art, c'est l'exploration du temps qui marque l'une de ses plus importantes explorations formelles, elle qui travaillé sur le temps autant en tant que cinéaste qu'en tant qu'artiste⁴¹⁷. Ce paramètre peut être mis en lien avec l'influence exercée par des cinéastes tels que Michael Snow et Jonas Mekas : « ce sont des réalisateurs pour lesquels le temps n'était pas seulement un cadre et un matériel, mais aussi souvent le sujet même [...] Ils faisaient des films dans le temps, à propos du temps mais aussi contre le temps »⁴¹⁸.

Cette modernité qui caractérise l'œuvre de Snow marquera à son tour l'œuvre d'Akerman⁴¹⁹. Une influence du cinéma tel que pratiqué par Andy Warhol est également bien perceptible en ce sens : Dana Lissen fait le lien avec le film *Empire* (1965) (fig. 32), film dans lequel Warhol capture en continu l'Empire State Building, pendant plusieurs heures, rendant ainsi visible en temps réel le coucher du soleil⁴²⁰. Akerman s'emparera de ce « plan statique warholien »⁴²¹, tel qu'on le retrouve par exemple dans *Hotel Monterey*, que Warhol exécutait de sorte à montrer des paysages urbains, presque picturaux. Par là, Snow rejoignait

⁴¹³ *Idem.*, p. 12.

⁴¹⁴ BASSAN, Raphaël, PAÏNI, Dominique et BRENEZ, Nicole, *Le cinéma expérimental. Abécédaire pour une contre-culture*, Crisnée, Yellow Now, 2014, p. 228.

⁴¹⁵ BÉGHIN, Cyril, « Présentation - Passages de la parole », *op. cit.*, p. 12.

⁴¹⁶ DÉLÉAS, Josette, *op. cit.*, p. 126.

⁴¹⁷ LISSEN, Dana, « Chantal Akerman : Tattered, Shattered Time », dans BLOEMHEUVEL, Marente et GULDEMOND, Jaap (éds.), *op. cit.*, p. 127.

⁴¹⁸ *Idem*, p. 130.

⁴¹⁹ BÉGHIN, Cyril, « Chantal Akerman : Writings on the installations », dans BLOEMHEUVEL, Marente et GULDEMOND, Jaap (éds.), *op. cit.*, p. 29.

⁴²⁰ LISSEN, Dana, *op. cit.*, p. 130.

⁴²¹ JENKINS, Bruce, « Images taillées/Espaces intimes », dans KOBRYN, Olga, OUTCHINNIKOVA, Macha et ZVONKINE, Eugénie (dir.), *op. cit.*, p. 105.

lui aussi le travail de Warhol, et ils constituèrent ensemble des influences majeures pour la cinéaste belge.

L'influence de ces derniers se trouve également dans l'appartenance d'Akerman à un cinéma structurel⁴²² qui peut se définir, selon le théoricien américain Paul Adams Sitney, comme un cinéma fondé sur la structure, « dans lequel la forme d'ensemble, prédéterminée et simplifiée, constitue l'impression principale produite par le film »⁴²³. Le film structurel se rapporte à ces cinéastes qui, au milieu des années 1960, décident de repenser la matérialité même de leur pratique⁴²⁴. Le théoricien en reprend les quatre caractéristiques principales : l'utilisation de longs plans fixes, le clignotement, le tournage en boucle ainsi que le refilmage d'écran⁴²⁵. Le cinéma structurel se développe dans le courant des années 1960-1970 et son influence sur des artistes ultérieurs est notable. L'idée du structuralisme est de réduire un film à ses propriétés intrinsèques qui permettent de générer le contenu même de ce film⁴²⁶. Le plus célèbre de ces cinéastes reste Michael Snow, qui tient sa réputation à la création de films basés sur les techniques filmiques telles que le zoom ou le panoramique. L'exemple le plus caractéristique reste peut-être *Wavelength* (1967) (fig. 33) : le film est constitué d'un unique plan long de quarante-cinq minutes, opérant un zoom d'une lenteur extrême.

Au-delà de cette inspiration new-yorkaise, on note également une influence indéniable de cinéastes européens reconnus. C'est notamment l'attention que porte le cinéaste italien Roberto Rossellini à la répétition⁴²⁷, qui trouvera un écho dans l'œuvre de la cinéaste belge. La modernité rossellinienne est celle qui se trouve également, au-delà de son évident intérêt pour une réalité captée « telle quelle », dans un art marqué par la liberté, le mélange des formes, la perte de repères⁴²⁸. C'est également chez d'autres cinéastes issus

⁴²² *Idem*, p. 105.

⁴²³ *Film structurel*, disponible sur le site du Centre Pompidou <https://www.centrepompidou.fr/fr/>, consulté le 14 mai 2025.

⁴²⁴ BASSAN, Raphaël, PAÏNI, Dominique et BRENEZ, Nicole, *op. cit.*, p. 32.

⁴²⁵ *Ibidem*.

⁴²⁶ YOUNG, Paul et DUNCAN, Paul (éds.), *op. cit.*, p. 105.

⁴²⁷ BÉGHIN, Cyril, « Chantal Akerman : Writings on the installations », *op. cit.*, p. 24.

⁴²⁸ BÉGHIN, Cyril, « Présentation - Passages de la parole », *op. cit.*, p. 11-12.

d'une modernité post-Nouvelle Vague⁴²⁹ tels que Jean Eustache ou Philippe Garrel qu'elle trouvera un certain « attachement au réalisme et à une éthique de la représentation »⁴³⁰.

Akerman a elle-même maintes fois insisté sur l'influence qu'exerça Jean-Luc Godard, et notamment son film *Pierrot le fou* (1965), qu'elle vit à l'âge de quinze ans pour la première fois et qui fut pour elle un véritable choc esthétique, la décidant à faire du cinéma. La liberté qui y est notamment incarnée par la gestuelle de Jean-Paul Belmondo n'est pas sans rappeler la folie représentée par les mouvements du corps de son propre personnage dans *Saute ma ville* (1968). *Pierrot le fou*, c'est le film qui lui avait appris que le cinéma avait le pouvoir de faire « tout exploser »⁴³¹.

B. Réinterpréter/recontextualiser ses films dans l'espace d'exposition : un cinéma exposé

1. Des prémisses : l'*expanded cinema* ou cinéma élargi

Se développe, dans les années 1960-1970, en parallèle et en lien avec le cinéma expérimental, ce que l'on appelle l'*expanded cinema*, ou cinéma élargi. Bien que celui-ci se développe également en Europe, il semble avoir trouvé un retentissement majeur aux États-Unis⁴³². Selon certains auteurs, ces expérimentations constituerait les prémisses du cinéma exposé⁴³³, en ce que ces artistes avaient déjà veillé à réfléchir les liens entre exposition et image en mouvement. Ces artistes et cinéastes compriront que les conditions d'existence du cinéma étaient depuis toujours parasitées par un système industriel, et qu'il était dès lors compliqué de permettre l'autonomie du cinéma en dehors de celui-ci ; l'industrie

⁴²⁹ *Ibidem*.

⁴³⁰ *Ibidem*.

⁴³¹ MOMCILOVIC, Jérôme, *op. cit.*, p. 10.

⁴³² VENTURI, Riccardo, « Repenser le cinéma élargi », dans *Critique d'art*, n°45, 2015, p. 2, téléchargé sur <https://journals.openedition.org/>, consulté le 10 octobre 2024.

⁴³³ Certains auteurs font remonter ses origines à plus loin. Andrew V. Uroskie analyse un contexte remontant à la fin du XIXe siècle et à la première moitié du XXe siècle et ce qu'il considère déjà comme une ère d'émergence d'un certain cinéma élargi, due à des expérimentations visant à mettre en avant l'immersion au sein du dispositif. Il évoque l'invention du Cinéorama en 1897, mais également le triple écran de cinéma Polyvision qui servit à la projection du film Napoléon (Abel Gance) en 1927. L'invention le Vitarama permit la projection d'une image beaucoup plus large dès 1939 et, dans les années 1950, ce seront les Cinerama, Todd-AO, VistaVision, Cinemascope et l'Ultra Panavision, qui jouèrent sur les possibilités d'extension de l'écran de projection. Cependant, ceux-ci seront tous utilisés à visée d'un cinéma commercial, de sorte à favoriser l'immersion du grand public. UROSKIE, Andrew V., *op. cit.*, p. 21-26.

cinématographique avait depuis plus d'un demi-siècle imposé ses pratiques, ses publics et ses protocoles⁴³⁴. Les artistes s'emparant de l'image en mouvement devaient alors trouver un moyen de se détacher des conventions portées par l'industrie, et ce fut possible en repensant la situation dans laquelle les films seraient exposés et diffusés⁴³⁵.

Le terme sera utilisé à plusieurs reprises par des artistes et l'est, pour la première fois, au milieu des années 1960, par Stan Vanderbeek et Carolee Schneemann (**fig. 34**), dans le contexte de leurs performances multimédia⁴³⁶. L'idée était celle d'inscrire leur pratique dans un espace leur permettant d'élargir l'environnement cinématographique. Au début des années 1960, Vanderbeek écrit à la fondation Rockefeller son intention de créer le prototype d'un *Movie-Drome* (1964-1965) (**fig. 35**), une machine à expériences audiovisuelles, qu'il voulait voir se présenter comme un dôme en aluminium préfabriqué, au sein duquel un ensemble de contenus audiovisuels de longueurs variées (entre trente minutes et deux heures) proposerait une histoire visuelle de l'homme occidental, qui défilerait par la mise en place d'une fresque combinant des séquences d'actualités filmiques et diapositives d'œuvres ressortant des beaux-arts, le tout confectionné sous la forme d'un assemblage complexe, celui de « fresques en mouvement »⁴³⁷ ou *movie-murals*.

Le terme sera repris en 1970 par Gene Youngblood qui y consacrera l'ouvrage *Expanded Cinema*⁴³⁸, se présentant comme un manifeste de la pratique, dans lequel il en défend les principes et critique par le même biais le cinéma industriel. Le cinéma élargi comprendrait selon lui trois aspects essentiels : l'idée de dissoudre toutes les formes d'art (incluant le film et les formes multimédias, de sorte à créer de véritables événements en direct), d'explorer les technologies électroniques et, enfin, de briser la barrière entre l'artiste et l'audience, par de nouvelles formes de participation. Ce qui se dégage de ces principes est qu'ils vont tous, à leur manière, défier les codes existants du cinéma commercial⁴³⁹, en

⁴³⁴ *Idem*, p. 12.

⁴³⁵ *Ibidem*.

⁴³⁶ REES, Alan Leonard, CURTIS, David et WHITE, Duncan (éds.), *Expanded cinema - art, performance, film*, Londres, Tate Gallery Publication, 2011, p. 12.

⁴³⁷ REINER, Gabrielle, *op. cit.*

⁴³⁸ YOUNGBLOOD, Gene, *Expanded Cinema*, New York, Dutton, 1970.

⁴³⁹ REES, Alan Leonard, CURTIS, David et WHITE, Duncan (éds.), *op. cit.*, p. 13.

s'engageant à offrir aux images en mouvement la possibilité d'être exposées et d'évoluer au sein de nouveaux environnements, accordant au spectateur/visiteur une place active.

Le cinéma élargi se présente comme une tentative de négocier et réarranger ce triangle composé du cinéma, des institutions artistiques et de différentes sortes de média de communication⁴⁴⁰. Les artistes qui auront veillé à penser le cinéma élargi se situeront bien souvent dans un entre-deux, en veillant à se détacher de l'expérience cinématographique, mais également de celle caractérisant la visite d'une galerie ou d'un musée, qui induit la distanciation et le respect de l'œuvre. D'une certaine manière, le cinéma élargi tente de revenir à des modèles historiques pré-cinématographiques⁴⁴¹, des modèles de réception ouverts, que les artistes et cinéastes, dès la fin du XX^e siècle, voulaient à leur tour offrir aux images du cinéma.

2. Du cinéma exposé

Les termes de « cinéma exposé » ou de « cinéma d'exposition » prennent des définitions relativement changeantes selon les auteurs se les appropriant. Bien que les contours de ces termes aient été dressés au fil de nos analyses issues des deux premiers chapitres, nous veillerons ici à les compléter, de sorte à expliciter la manière dont le cinéma d'Akerman les illustre au sein de l'exposition.

Dominique Païni définit le « cinéma exposé » comme un terme reprenant deux types de pratiques distinctes, chacune contenant des variantes. D'un côté, on retrouve des cinéastes et artistes faisant des films destinés à être exposés en contexte muséal, sans pour autant que leur pratique ne s'assimile à celle des vidéastes. L'autre catégorie concerne celle d'une pratique de commissaires, de critiques, d'historiens qui, plutôt que de montrer ou de programmer les films issus du cinéma sous forme de rétrospectives, décident de les montrer dans un espace d'exposition parcouru par le visiteur ; ce dernier rencontre les fragments sélectionnés par le scénographe dans l'exposition, et ces fragments sont le plus souvent agrémentés d'informations portées par des cartels, informations comprenant par exemple

⁴⁴⁰ PANTENBURG, Volker, « Between Expansion and Contraction. Transatlantic Discontents of Expanded Cinema », dans MEY, Adeena et BOVIER, François (éds.), *op. cit.*, p. 111.

⁴⁴¹ UROSKIE, Andrew V., *op. cit.*, p. 15.

l'origine de la conception de ce film, son histoire. Cette dernière catégorie relève d'un travail muséographique, théorique, mais pas un travail d'artiste ; en effet, la seule manipulation effectuée sur l'objet film est celle d'en extraire une séquence choisie, avec laquelle le scénographe fait dialoguer un ou plusieurs autres fragment(s). L'espace est ainsi organisé tel un enchaînement de séquences dans une entreprise pédagogique, critique. Ce travail se distingue donc bien de celui de la première catégorie⁴⁴². Les cinéastes et leurs films font ainsi l'objet depuis plusieurs décennies d'expositions organisées par des spécialistes opérant un travail muséographique en se servant d'extraits de films de sorte à illustrer leur propos. Nous pourrions pour exemple prendre l'exposition organisée par Dominique Païni lui-même : *Hitchcock et l'art - coïncidences fatales* (fig. 36) en 2001 au Centre Pompidou, dans laquelle l'auteur tisse des liens entre la pratique du cinéaste hollywoodien et l'histoire de l'art. Comme le souligne Erika Balsom, la catégorie relevant de cette dimension critique et historique est alignée à ce que Païni associe à la valeur patrimoniale du cinéma, tandis que la catégorie correspondant à des démarches artistiques serait liée à ce que Raymond Bellour appelle le « sauver l'image ». Bellour utilise ce terme pour désigner une opération qui vise à sauver l'image de la vulgarisation et la profanation dont elle fut l'objet dans l'ère de prolifération des médias de masse, à travers une production qui se déroule désormais en galerie et qui rendrait à l'image ses qualités contemplatives et sa substance⁴⁴³.

Nous pourrions associer la définition qu'accorde Philippe Dubois au terme de « cinéma d'exposition » (terme amené par Jean-Christophe Royoux⁴⁴⁴) à la première catégorie soulevée par Païni : il serait, selon Dubois, « toutes ces démarches d'artistes-cinéastes qui soit utilisent directement le matériau film dans leur oeuvre, soit inventent des formes de présentation qui font penser ou s'inspirent d'effets ou de formes cinématographiques, tout en bousculant plus ou moins fortement le rituel classique de la réception du film en salle : on (ré)invente l'écran multiple (dédouble, triplé, en ligne, en angle, en parallèle, en recto verso, etc.), on projette dans la lumière, on projette sur des objets qui ne sont pas de simples surfaces planes, on met le film en boucle tourné à l'infini, on essaye de régler les problèmes sonores corrélatifs (casques, cloches, etc.), on expérimente de

⁴⁴² Entretien avec Dominique Païni « Histoire et enjeux du cinéma exposé », disponible sur le site de FilmExplorer <https://www.filmdexplorer.ch/>, consulté le 20 février 2025.

⁴⁴³ BALSOM, Erika, *Exhibiting Cinema*, op. cit., p. 37-38 (trad. personnelle).

⁴⁴⁴ ROYOUX, Jean-Christophe, « Cinéma d'exposition, l'espacement de la durée », dans *Art Press* [en ligne], n°262, novembre 2002, disponible sur <https://www.artpress.com/>, consulté le 12 février 2025.

nouvelles poutres spectatorielle (debout, assis, couché, mobile), on joue avec la durée de la projection (brève, très brève, très longue, infinie), etc »⁴⁴⁵, ce terme reprenant alors la majorité des pratiques analysées au cours des premier et deuxième chapitres, mais aussi celle de Chantal Akerman.

Quoiqu'il en soit, l'exposition du cinéma en contexte muséal pose éminemment question, d'un point de vue général et en reprenant les deux cas de figure évoqués par Païni, en ce qui concerne les conditions de son exposition. Doit-on annoncer le début et la fin de la projection ? Les salles doivent-elles être obscures, comme au cinéma, ou doivent-elles rester claires⁴⁴⁶ ? La galerie doit-elle garder ses composantes propres ou simplement s'adapter aux conditions de projection habituelles de l'image en mouvement ? Certains avancent qu'en contexte d'exposition, du fait de la nécessité de son exposition au sein d'un espace clos et sombre, au *white cube* se serait substitué le *black cube* (un entre-deux entre le *white cube* et la *black box*) et, avec lui, toute une série « d'effets secondaires pervers »⁴⁴⁷ incluant une sacralisation de l'œuvre projetée et ne finissant par prolonger que trop simplement la projection cinématographique. D'autres avancent cependant que, malgré tout, l'exposition de la vidéo et de l'image en mouvement a induit d'autres effets que ceux propres à la projection cinématographique, effets inhérents aux conditions que suggère la galerie d'art ou le musée : le fait que nous n'y soyons pas soumis à un horaire fixe ou que l'on puisse circuler autour de l'œuvre sans être immobilisé, par exemple. S'il est également une grande différence à souligner, c'est que l'écran exposé en galerie a la particularité d'inclure, en plus de sa surface d'objet, l'espace qui se trouve entre l'écran/le mur et le spectateur, espace qui se présente dès lors comme un lieu social⁴⁴⁸.

Selon certains, le cinéma ne se serait en réalité jamais sédentarisé et aurait toujours été ouvert à d'autres espaces, l'art contemporain ne constituant ainsi qu'un nouvel environnement parmi d'autres⁴⁴⁹. En réalité, le cinéma n'a jamais connu un type de

⁴⁴⁵ DUBOIS, Philippe, *op. cit.*, p. 271.

⁴⁴⁶ VAN ESSCHE, Éric, *op. cit.*, p. 81.

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁴⁸ VENTURI, Riccardo, « Écran et projection dans l'art contemporain », dans *Perspective*, n°1, 30 juin 2013, p. 184, téléchargé sur <https://journals.openedition.org/>, consulté le 12 mars 2025.

⁴⁴⁹ LE TOUZÉ, Carla, *op. cit.*, p. 91.

présentation tout à fait stable⁴⁵⁰ mais il semblerait que ce soit sa rencontre avec l'art contemporain qui lui ait définitivement ouvert de nouvelles perspectives, du fait du changement de statut que ce déplacement offrait alors au film, autant qu'au nouveau type d'exposition qui lui imposait de réfléchir sa pratique à la lumière de critères renouvelés. En cela, c'est donc du fait de ce passage vers le musée ou la galerie d'art que le film peut se réinventer et trouver de nouvelles modalités d'existence⁴⁵¹.

3. Le cas de l'exposition chez Akerman : un cinéma propice à sa déterritorialisation ?

L'idée défendue est bien celle que le cinéma d'Akerman semble s'être présenté dès le départ comme idéal à son déplacement au sein de l'espace d'exposition. Cette idée, reprise par plusieurs auteurs, Dominique Païni⁴⁵², Giuliana Bruno⁴⁵³ ou encore Bruce Jenkins⁴⁵⁴, constitue le point de départ de ce travail, et il s'agira de montrer en quoi cette déterritorialisation des images qui caractérise une ère accueillant désormais les images du cinéma au sein de la galerie d'art ou de l'espace muséal, est singulièrement convaincante chez Akerman.

Son cinéma, malgré sa faculté à avoir relativement réussi à s'imposer dans les circuits de diffusion classiques et s'être fait connaître d'un grand public, a la particularité de correspondre à la pratique d'une cinéaste expérimentale, en ce que son cinéma, comme le souligne Païni en évoquant son cas ainsi que celui de Jean-Luc Godard, est un cinéma inventeur de formes⁴⁵⁵. Bien qu'Akerman se soit fait une place au sein de l'industrie cinématographique et que sa production ne se rattache pas au type de production

⁴⁵⁰ Entretien avec Dominique Païni, *op. cit.*

⁴⁵¹ LE TOUZÉ, Carla, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁵² « Pour moi, Chantal Akerman, retrouve par l'installation les questions qui se posaient à l'origine d'un médium (et c'est cela qui fait sa contemporanéité et non pas simplement sa modernité). Chantal a retrouvé sans en avoir l'intention des questions qui se sont posées aux origines du cinéma. » PAÏNI, Dominique, « La simultanéité, mon beau souci », *op. cit.*, p. 89.

⁴⁵³ « Son style filmique de longue durée, ponctué d'actions minimales et quotidiennes se transfère idéalement de la salle obscure à la galerie d'art. [...] Sa façon itinérante de filmer s'est idéalement prêté au mode ambulant de la réception expérimentée dans la galerie, où l'interaction des visiteurs avec les écrans peut favoriser le déplacement ainsi que les formes de rencontre et de liminalité. » BRUNO, Giuliana, *op. cit.*, p. 164.

⁴⁵⁴ « Il suffit de dire que l'expérience immersive qu'Akerman a introduite dans le *white cube* était un signe puissant des choses à venir et de l'adoption tant attendue du cinéma dans le monde de l'art au sens large. » JENKINS, Bruce, « Images taillées/Espaces intimes », dans KOBRYN, Olga, OUTCHINNIKOVA, Macha et ZVONKINE, Eugénie (dir.), *op. cit.*, p. 108.

⁴⁵⁵ Propos recueillis lors d'une conférence donnée par Dominique Païni et Claire Atherton, Paris, Jeu de Paume, 15 octobre 2024.

caractéristique des films de cinéastes expérimentaux, son cinéma y est communément associé, du fait d'un travail systématique sur la forme qui exclut souvent les conventions cinématographiques traditionnelles, et ainsi, malgré lui (et malgré la cinéaste elle-même), une partie du public le plus large. Ceci lui fait dès lors rejoindre le relatif « égoïsme expérimental » (cf. *supra*, p. 29-30).

Dominique Païni insiste sur le fait qu'Akerman imagine, et ce dès ses débuts, des films qui intègrent déjà le principe de l'installation. Loig le Bihan l'évoque également, en reprenant les mots de Païni à l'occasion d'un colloque dans lequel le théoricien pointait déjà cette idée : « *Jeanne Dielman*, pour beaucoup de gens à l'époque, était quelque chose qui se vivait déjà comme une installation même si cela ne se disait pas ainsi. C'est-à-dire, un film imposant son environnement spatial à la salle. Je veux dire que le temps dilaté d'une telle œuvre-film, engendre un espace d'exposition dans la salle de projection »⁴⁵⁶. Olga Kobryn le souligne à son tour : « Cet ensemble de gestes de spatialisation au sein même d'un plan, cette architecture complexe de circulation des espaces et des regards, toujours dans le respect du principe de la frontalité, appelle la figure d'installation intérieurisée comme preuve que le geste même de l'installation est préfiguré par et au sein même du cinéma d'Akerman »⁴⁵⁷.

Pour qualifier ces films dans lesquels émergent de tels dispositifs, l'expression « film-dispositif » ou « film-installation » est entrée dans le langage courant⁴⁵⁸. Ces films parviendraient à produire des effets semblables à ceux de l'installation, par leur « gestion de l'espace » et leur « construction modulaire », permettant ainsi d'échapper à la linéarité du déroulement perceptif⁴⁵⁹. Catherine David souligne cette idée à son tour. Selon elle, certains films font déjà émerger des dispositifs « visibles parfois même toutes les cinq minutes »⁴⁶⁰. Ces éléments semblent également avoir permis leur arrivée en salle d'exposition, en

⁴⁵⁶ LE BIHAN, Loig, « À la recherche du film-installation », dans CAMPAN, Véronique (dir.), *La projection*, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 169.

⁴⁵⁷ KOBRYN, Olga, « Intime(s) radicalité(s) : films et installations de Chantal Akerman », dans KOBRYN, Olga, OUTCHINNIKOVA, Macha et ZVONKINE, Eugénie (dir.), *op. cit.*, p. 170.

⁴⁵⁸ Il cite *Calendar* de Atom Egoyan, *Level Five* de Chris Marker, ou encore *Ten* de Abbas Kiarostami, étant, par ailleurs des cinéastes ayant tous œuvré dans l'art contemporain par la suite. LE BIHAN, Loig, *op. cit.*, p. 170.

⁴⁵⁹ CAMPAN, Véronique (dir.), « Avant-propos : imaginaire de la projection, » dans CAMPAN, Véronique (dir.), *op. cit.*, p. 16.

⁴⁶⁰ Entretien, *op. cit.*, cf. Annexe I, p. 45.

constituant dès lors le prolongement naturel⁴⁶¹. Elle le rappelle également en ce qui concerne le cas d'Akerman : c'est l'installation qui permit de faire émerger des choses alors invisibles dans l'économie de ses films⁴⁶². En effet, le passage à l'installation fut pour elle l'occasion de démontrer que son cinéma recelait de questions formelles et plastiques qu'elle put étendre au contexte de la galerie ou du musée et qui ne furent pas toujours exploitables à partir d'un simple scénario⁴⁶³.

a. Le temps (exposé) : un matériau de prédilection

Selon Dominique Païni, la conception de la temporalité chez Akerman est celle, héritée des frères Lumière, « d'une tentative d'abolir la différence entre la perception du temps réel et celle de son enregistrement-restitution »⁴⁶⁴ et ainsi de produire une représentation naturaliste du temps. Akerman ne fait pas un cinéma naturaliste, si ce n'est dans sa volonté de nous faire ressentir le temps brut, son écoulement, « du temps qui se voit »⁴⁶⁵ ; *Jeanne Dielman* incarne peut-être cette intention de la manière la plus juste.

Ce qui intéressera ensuite Akerman avec l'installation sera cette possibilité de faire autre chose du temps que, dans ses films, elle visait à étendre et sculpter tout en tenant compte d'une continuité narrative et d'une logique fictionnelle ; avec l'installation, elle peut désormais s'intéresser à la simultanéité⁴⁶⁶. Celle-ci lui sera offerte par la prise qui lui est permise sur l'espace, celui-ci permettant d'accueillir plusieurs écrans ou moniteurs et ainsi de diffuser des images distinctes, les unes en regard des autres. Ainsi, ses questionnements liés à la dimension temporelle de ses images sont redynamisés par ce que le cinéma et sa projection unique ne permettaient pas : la prise en compte d'un espace tridimensionnel modulable.

Plus singulièrement, la durée que la cinéaste accorde à ses plans est aussi ce qui permet à Giuliana Bruno de souligner en quoi le cinéma d'Akerman détient une homogénéité

⁴⁶¹ BELLOUR, Raymond, *La querelle*, *op. cit.*, p. 401.

⁴⁶² Entretien, *op. cit.*, cf. Annexe I, p. 41.

⁴⁶³ PAÏNI, Dominique, « La simultanéité, mon beau souci », *op. cit.*, p. 89.

⁴⁶⁴ *Idem*, p. 85.

⁴⁶⁵ PAÏNI, Dominique, *Le cinéma, un art plastique*, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁶⁶ PAÏNI, Dominique, « La simultanéité, mon beau souci », *op. cit.*, p. 88.

dans la manière dont elle dépeint des environnements : « sa caméra est particulièrement sensible aux conditions élémentaires à travers lesquelles se constituent un lieu et son ambiance »⁴⁶⁷. Ce cinéma « atmosphérique » tel que le qualifie l'autrice, est permis par la durée que la cinéaste accorde à ses plans, traversés par des actions minimales⁴⁶⁸. Cette particularité issue de son cinéma semblera encore davantage se prêter à un espace d'exposition tridimensionnel, qui en accentuera naturellement la « dimension environnementale »⁴⁶⁹.

Ce travail articulé autour de la dimension temporelle caractérisant le cinéma d'Akerman, se justifie également et surtout par l'attention qu'elle disait accorder à ce que le spectateur, devant ses films, ressente le temps⁴⁷⁰. Elle affirme que le temps existe aussi ailleurs que dans le plan, et ce singulièrement chez le spectateur qui l'éprouve⁴⁷¹. Pour elle, « ne pas voir le temps passer devant un film » n'est jamais un compliment ; « si on a pas vu le temps passer, n'est-ce pas comme si ce temps-là vous avait été volé ? Parce que le temps, c'est tout ce qu'on a »⁴⁷². Elle cherchait continuellement à ce que le spectateur expérimente physiquement « le temps éprouvé face à l'image : la durée, le rythme, la modulation »⁴⁷³. Ainsi, Akerman articule ces effets de durée parfois étendus à l'extrême, en prenant d'emblée en compte la place qu'occupe le spectateur au sein du dispositif cinématographique, veillant à systématiquement l'inclure dans sa façon de sculpter ce temps qui l'obsédait⁴⁷⁴.

b. Un espace offert au spectateur/visiteur

Aux premiers temps du cinéma, les projections n'assignaient pas encore une place immobile au spectateur (exposé dans le cadre de fêtes foraines ou dans les expositions universelles du début de siècle)⁴⁷⁵. Les premières salles apparues, appelées « théâtres

⁴⁶⁷ BRUNO, Giuliana, *op. cit.*, p. 154.

⁴⁶⁸ *Ibidem*.

⁴⁶⁹ Elle souligne à cet égard l'exemple de son installation *Femmes d'Anvers en novembre*. *Ibidem*.

⁴⁷⁰ LISSEN, Dana, *op. cit.*, p. 133.

⁴⁷¹ AKERMAN, Chantal et PAQUOT, Claudine (dir.), *op. cit.*, p. 38.

⁴⁷² *Ibidem*.

⁴⁷³ BÉGHIN, Cyril, « Présentation - Passages de la parole », *op. cit.*, p. 12.

⁴⁷⁴ PAÏNI, Dominique, « La simultanéité, mon beau souci », *op. cit.*, p. 86.

⁴⁷⁵ « Le cinéma exposé : flux contre flux », dans *Art Press* [en ligne], 24 février 2003, disponible sur <https://www.artpress.com/>, consulté le 10 décembre 2024.

cinématographiques » offraient encore une relative mobilité au spectateur. Mais c'est une vingtaine d'années après l'invention du cinéma que le dispositif théâtral s'imposa au spectateur de cinéma et le contraignit à l'immobilité⁴⁷⁶. N'oublions pas qu'à ses débuts, le cinéma ne disposait pas encore d'espace lui étant dédié : « Le cinématographe, devenu cinéma, ne put accéder à la maîtrise de son espace de projection que grâce à la réussite économique et au travers d'un processus d'institutionnalisation. Avant d'y parvenir, l'innovation cinématographique s'appuya sur des infrastructures, des pratiques culturelles, des usagers sociaux et des normes existantes »⁴⁷⁷.

Dominique Païni permit, en proposant d'utiliser le terme de « flâneur » (cf. *supra*, p. 56-57), de conceptualiser cette approche renouvelée à l'œuvre filmique désormais exposée en contexte muséal. Le cinéma, une fois déplacé dans l'exposition, inclut inévitablement la déambulation du visiteur à travers l'espace, un peu à la manière dont le cinéma était pratiqué à ses premiers temps, dans les fêtes foraines. Claire Atherton souligne à cet égard que l'installation fut pour Akerman, à la suite de ses films, le moyen le plus évident d'en demander explicitement « toujours plus au spectateur »⁴⁷⁸. Dans l'espace d'exposition, le visiteur en mouvement est dès lors invité à traverser concrètement des espaces et à en éprouver les images projetées ; il ne peut plus leur échapper. Le visiteur détiendrait alors la capacité de devenir co-producteur de l'œuvre par sa présence directe et corporelle à celle-ci, en ce que, comme certains l'affirmaient déjà, c'est bien « le regardeur qui fait l'œuvre »⁴⁷⁹.

Dans l'industrie cinématographique, cette tâche n'est à priori jamais donnée au spectateur car elle y est « résolue par la convention du regard borgne, monofocal, et par la spatialisation du son à l'adresse d'un corps assis, supposément statique, mais relativement à l'abri des stimuli du monde extradiégétique »⁴⁸⁰. Le spectateur de cinéma d'Akerman y était pourtant déjà invité, en raison de l'importance accordée au ressenti de celui-ci mais aussi à celle accordée à son interprétation, en ce que cette dernière fut toujours partie intégrante du

⁴⁷⁶ *Ibidem*.

⁴⁷⁷ CRETON, Laurent, « Les films et les salles : conjonction vs dissociation », dans CRETON, Laurent et KITSOPANIDOU, Kira, *Les salles de cinéma. Enjeux, défis et perspectives*, Paris, Armand Collin, 2013, p. 14.

⁴⁷⁸ ATHERTON, Claire, « Résonances », dans *Chantal Akerman. Travelling, op. cit.*, p. 112.

⁴⁷⁹ Pour reprendre la célèbre citation de Marcel Duchamp.

⁴⁸⁰ COLLOT, Anthony, « Chantal Akerman : esthétique de la désinstallation », dans KOBRYN, Olga, OUTCHINNIKOVA, Macha et ZVONKINE, Eugénie (dir.), *op. cit.*, p. 141.

film. Akerman a toujours défendu l'importance qu'elle donnait à la place du spectateur et à la mainmise qu'elle offrait à ce dernier quant à sa façon de vivre ses films comme une expérience personnelle. En ce sens, n'oublions pas de défendre cette cause chère à la cinéaste : l'idée que son cinéma s'adresse à chacun et ce malgré la nature expérimentale de son travail. Akerman disait elle-même à ce propos : « Il est important que le spectateur ne soit pas avalé par la chose mais existe d'autant plus par lui-même [...] je fais des films non pour que les spectateurs se retrouvent à ma place, mais pour que chacun puisse y trouver sa place propre, à côté de la mienne, ou ailleurs »⁴⁸¹.

Giuliana Bruno le souligne très justement au sujet de sa mise en scène : Akerman a veillé à construire un type de « projection relationnelle qui nous inclut avec empathie »⁴⁸². Par le choix du positionnement de sa caméra qui n'accompagne que rarement les mouvements des protagonistes et dès lors existe indépendamment de ceux-ci, pour elle-même, Akerman ne place conséquemment jamais le spectateur/visiteur en situation d'indiscrétion ou de voyeurisme. Il est invité à se situer lui aussi dans l'espace, à en faire partie, sans dresser une frontière nette entre lui et l'écran. De cette manière, il peut s'y impliquer intimement⁴⁸³.

C. La place du documentaire et la nécessité politique d'une spatialisation

1. La place du documentaire

Au cinéma, la forme documentaire suscite dès le départ un enjeu définitionnel sur lequel il nécessite de s'attarder. Si le documentaire est connu comme la forme s'opposant à la fiction, cette simple distinction n'est pas suffisante. Dans sa définition la plus simple, s'ajoutent la nécessité documentaire d'une factualité de la représentation, ainsi que celle de l'altérité de l'objet/sujet représenté⁴⁸⁴, l'idée étant donc celle de poser un regard objectif sur

⁴⁸¹ Entretien de Laure Vermeersch, Pierre Zaoui et Sacha Zilberfarb avec Chantal Akerman, « Là-bas ou ailleurs, entretien avec Chantal Akerman », dans *Vacarme* [en ligne], n°39, 20 avril 2007, disponible sur <https://vacarme.org/>, consulté le 13 mai 2025.

⁴⁸² BRUNO, Giuliana, *op. cit.*, p. 159.

⁴⁸³ *Ibidem*.

⁴⁸⁴ CAILLET, Aline et POUILLAUME, Frédéric, « Introduction : l'hypothèse d'un art documentaire », dans CAILLET, Aline et POUILLAUME, Frédéric (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Presses Universitaires de Rennes, 2022, p. 7-25, disponible sur <https://books.openedition.org/>, consulté le 15 mars 2025.

un réel auquel le cinéaste n'appartient directement. Notons que, dès la seconde moitié des années 1980, au sein d'une époque marquée par le postmodernisme, la croyance en la capacité détenue par le documentaire à montrer le réel s'épuise. Par analogie à l'idée développée par Jean-François Lyotard concernant l'effondrement des méta-récits qui avaient jusqu'ici marqué la modernité en termes de savoirs, se produit alors dans le cinéma un effondrement du « méta-récit » qui présupposait l'idée que le cinéma documentaire lui-même pouvait avoir un impact sur le monde en montrant objectivement le réel⁴⁸⁵. Face à cette désillusion, les cinéastes assumeront et revendiqueront la part subjective de leur propre regard qui viendra se poser sur le réel qu'ils tenteront à l'avenir de montrer autrement.

Nous pourrions dire que, dans la même lignée, les artistes, et ce dès les années 1990, évolueront au sein d'un « tournant documentaire »⁴⁸⁶ s'amorçant dans l'art contemporain au départ de la Documenta X organisée à Kassel par Catherine David⁴⁸⁷ qui fit une large place à des formes artistiques affrontant « la question de la représentation du réel à l'ère nouvelle de la mondialisation »⁴⁸⁸. Ces artistes ont intégré le document dans les pratiques artistiques les plus variées⁴⁸⁹, de sorte à interroger ses conditions d'existence et la manière dont il peut désormais représenter le réel et, éventuellement le transformer. Comme le souligne par ailleurs Dominique Baqué, la représentation documentaire et notamment celle portant sur les situations de guerres et conflits, connaît un nouveau souffle au sein de cette crise de la représentation⁴⁹⁰ qui caractérise l'époque postmoderne, en ce que la désinformation et la surabondance d'images avaient inondé notre imaginaire. Dès lors, une part subjective de la représentation documentaire émerge et est assumée par des artistes qui s'emparent d'un genre aux frontières désormais floues et prêt à revoir sa définition plus ouvertement, dans un espace d'exposition au sein duquel les pratiques artistiques elles aussi se mêlent et ne connaissent plus de frontières strictes.

⁴⁸⁵ HAMERS, Jérémie, *Documentaire contemporain (cinéma, télévision, web)*, notes de cours, Université de Liège, Philosophie et lettres, 2023-2024.

⁴⁸⁶ Le phénomène est épingle par Charlotte Menut Pergola dans son mémoire. CAILLET, Aline et POUILLAUME, Frédéric, *op. cit.*

⁴⁸⁷ Notons que Catherine David organisera également l'exposition *based upon True Stories* en 2003, à la Witte de With de Rotterdam. L'idée était celle de mettre en avant la forme documentaire dans le champ des arts plastiques et visuels. *Based upon true stories*, disponible sur le site du Kunstinstituut Melly <https://www.kunstinstituutmelly.nl/en/>, consulté le 13 mai 2025.

⁴⁸⁸ CAILLET, Aline et POUILLAUME, Frédéric, *op. cit*

⁴⁸⁹ *Ibidem*.

⁴⁹⁰ BAQUÉ, Dominique, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2009, p. 180.

Ces frontières sont brouillées dès le départ dans la pratique d'Akerman, en ce que la cinéaste s'est engagée à ne pas pratiquer le documentaire à la manière du cinéma direct⁴⁹¹, forme documentaire des plus pratiquées au XX^e siècle. Elle a d'emblée veillé à « s'écartier de ces régimes documentaires, qu'il s'agisse d'observation objectivante ou de participation subjective à l'événement, en faisant porter l'accent sur des expériences sensibles, vécues, des affects qui l'émeuvent »⁴⁹², le film devenant le support d'affects éprouvés et observés⁴⁹³.

Notons que, parallèlement à cela, Akerman détient un attachement particulier au documentaire : ce qui constraint Akerman en général avec la fiction n'est pas tant l'écriture du scénario « mais une certaine formalité de l'écriture qui peut nuire à l'exploration créative »⁴⁹⁴ et l'occasion de s'en défaire fut pour elle la rencontre avec le documentaire, en ce que celui-ci s'écrit toujours au fur et à mesure des rencontres, et laisse ensuite la place au montage qui viendra révéler la force contenue dans ces images⁴⁹⁵. Par le même biais, les installations seront un moyen de contourner ce processus qu'elle finit par déprécier : celui de la préparation rigoureuse et contraignante d'un projet écrit de bout en bout, qu'il fallait ensuite présenter afin d'avoir les financements nécessaires⁴⁹⁶. Le documentaire et l'installation se présentent comme des portes de sortie stimulantes pour l'artiste : « Quand je m'attelle au matériau des installations, c'est comme un tournage de documentaire, tu ne sais pas où tu vas arriver, tu sculptes une matière, elle se met à s'organiser toute seule, et tout à coup l'œuvre est là, elle arrive comme une évidence [...] Dans les installations, je ne suis pas de fil, c'est magique, des possibilités multiples surviennent tandis que je malaxe la matière et c'est elle qui m'entraîne [...] L'invention provient de la transformation, le processus est libre et fascinant, une pure jouissance. »⁴⁹⁷

⁴⁹¹ Correspondant à une forme documentaire veillant à la retranscription directe du réel, sans que celui-ci ne porte la trace de son réalisateur, mais tende vers l'objectivité la plus totale. HAMERS, Jérémie, *op. cit.*

⁴⁹² BOVIER, François et MARGEL, Serge, « De l'ailleurs et de l'altérité. Le point de vue des frontières dans la série documentaire de Chantal Akerman : D'Est, Sud, De l'autre côté et Là-bas », dans *Décadrages*, n° 46–47, 2022, p. 126, téléchargé sur <https://journals.openedition.org/>, consulté le 10 novembre 2025.

⁴⁹³ *Idem*, p. 127.

⁴⁹⁴ LEE, Hyein, « Faire le film sans projet : Chantal Akerman et ses documentaires », dans BIDEAUX, Kevin et al., *Projet, Projeter, Projection*, Université Paris 8 Vincennes– Saint-Denis, 2023, p. 1, téléchargé sur <https://hal.science/>, consulté le 16 avril 2025.

⁴⁹⁵ *Idem*, p. 4.

⁴⁹⁶ Par ailleurs, notons que le documentaire a également l'avantage d'être un genre cinématographique nettement moins onéreux (un million d'euros en moyenne). FOREST, Claude, *op. cit.*, p. 125.

⁴⁹⁷ Entretien entre Nicole Brenez et Chantal Akerman, *op. cit.*

L'idée sera ici de défendre en quoi, au-delà des procédés cinématographiques d'usage dans les documentaires d'Akerman (le travelling, le plan fixe longuement tenu, l'ambiguïté délibérée entre voix *in*, *off* et *over*⁴⁹⁸), la spatialisation de ses images en accentue la force politique, en ce que celles-ci, bien qu'elles traitent de zones géographiques distinctes, tentent de traduire une universalité, matérialisée par le lien noué avec le visiteur. Dès lors, sa pratique documentaire se retrouverait, dans l'exposition, d'autant plus engagée.

2. À la rencontre de l'Autre : *D'Est, au bord de la fiction* (1995)

Son film *D'Est* (1993) (**fig. 37**), dont les images furent tournées en 16mm entre 1992 et 1993 et dont l'installation *D'Est : au bord de la fiction* est spatialisée à sa suite, est le premier documentaire de Chantal Akerman. « Je voudrais filmer là-bas à ma manière un documentaire frôlant la fiction. Tout ce qui me touche. Filmer tout ce qui me touche, tant qu'il est encore temps. »⁴⁹⁹ Akerman filme des lieux qui coïncident avec son histoire familiale, en traversant les paysages d'Europe de l'Est, sites de la diaspora juive. En ce sens, nous pourrions reprendre un élément que pointe Vincent Dieutre à l'égard de ceux qu'il appelle les « tiers-cinéastes », qui « en repartant de l'intime, tentent une lecture plus modeste du monde extérieur en posant la subjectivité de leur regard comme ultime légitimité »⁵⁰⁰. La cinéaste s'empare du réel, au départ d'un besoin personnel de se rendre sur ses terres d'origine. Elle filme l'ancienne Allemagne de l'Est, la Pologne, l'Ukraine, la Lituanie et la Russie, et y montrent des citoyens occupant au quotidien une série d'espaces, tels que les rues, les arrêts de bus, les paysages arborés, mais aussi leurs espaces intérieurs, ainsi que les rituels qui s'articulent autour (coutumes, traditions culinaires, langage, etc.). Le film est dépourvu de commentaires ou de descriptions, et ne capte qu'en son direct des bribes de conversations et bruits environnants. Akerman tente de se rapprocher d'un ailleurs, en recueillant des impressions qu'elle-même n'a pas directement vécues⁵⁰¹. Ce qui avait au départ convaincu Kathy Halbreich de proposer à la cinéaste de filmer ces scènes en Europe de l'Est est qu'elle voulait leur donner une subjectivité qui s'opposait à l'objectivité

⁴⁹⁸ BOVIER, François et MARGEL, Serge, *op. cit.*, p. 125.

⁴⁹⁹ Propos de Chantal Akerman cités par Claire Atherton au cours de l'entretien entre François Bovier, Serge Margel et Claire Atherton, « Le montage comme composition », dans *Décadrages*, n°46-47, 2022, p. 148, téléchargé sur <https://journals.openedition.org/>, consulté le 10 avril 2025.

⁵⁰⁰ DIEUTRE, Vincent, « Abécédaire pour un tiers-cinéma », posté sur le blog pointligneplan, 2003, disponible sur <https://www.pointligneplan.com/>, consulté le 8 mai 2025.

⁵⁰¹ BOVIER, François et MARGEL, Serge, *op. cit.*, p. 127.

journalistique (alors très fréquente à l'époque de la chute du mur de Berlin, du fait de la médiatisation de l'événement et de l'omniprésence de la télévision). Pour cette raison, demander ce travail à la cinéaste était une évidence ; elle allait pouvoir filmer l'Europe de l'Est en lui donnant « la particularité et la texture d'un journal intime »⁵⁰². À travers le film, elle reconstitue une expérience à l'aide de procédés cinématographiques⁵⁰³, le plus fréquent étant le travelling, tenant au fait que la majorité des images soient tournées depuis une voiture avançant doucement (**fig. 38**).

L'installation, dans la forme qu'elle prit à son origine à Minneapolis et lors de son exposition au Jeu de Paume en 1995, se déploie dans trois salles distinctes : une première salle présente, à l'aide d'une projection sur le mur, le film dans son entier. Une deuxième salle accueille ce même film, divisé à l'aide d'une répartition de fragments de celui-ci sur huit fois trois moniteurs, comme des triptyques, exposés de manière simultanée (**fig. 39**). Et enfin, dans la troisième et dernière salle se trouve un moniteur posé à même le sol et situé entre deux enceintes, figurant des images macroscopiques (**fig. 40**) ne permettant d'y identifier des éléments figurés, ces images étant animées par la voix rauque de la cinéaste récitant le texte de l'Exode en hébreu, ainsi que des extraits de son synopsis. Sa voix est accompagnée du son doux d'un solo de violoncelle.

Le type d'exposition contenu dans la deuxième salle, marqué par l'utilisation de moniteurs, correspond à ce que Monique Maza désigne comme « le dispositif de spatialisation »⁵⁰⁴ : celui-ci ne tenant pas seulement compte de la position des objets/moniteurs mais de la manière dont ils seront mis en lien avec le spectateur et, surtout, avec sa mobilité⁵⁰⁵. Ce dispositif est ainsi pensé en fonction d'un visiteur dont la déambulation changera le rapport aux images ; « ce qui caractérise ce principe de dispositif provient donc de la manière dont est pensée la relation du regard et de l'espace sensible »⁵⁰⁶. Ainsi, la relation entre le corps, mais aussi le regard du visiteur avec le dispositif qui se déploie dans

⁵⁰² HALBREICH, Kathy, « Kathy Halbreich », dans *Artforum* [en ligne], 2016, p. 190-192, téléchargeable sur <https://www.artforum.com/>, consulté le 10 mars 2025.

⁵⁰³ BOVIER, François et MARGEL, Serge, *op. cit.*, p. 127.

⁵⁰⁴ MAZA, Monique, *Les installations vidéo, œuvres d'art ?*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 49.

⁵⁰⁵ *Ibidem*.

⁵⁰⁶ *Ibidem*.

l'espace, est rendue indispensable. L'espace devient un espace à lire⁵⁰⁷, au-delà d'être simplement à parcourir ; cela dit, les connexions opérées par le regard d'un écran à l'autre créent, pour le visiteur, un récit, rendant la relation à l'œuvre unique et inédite et, de cette manière, remettant entre les mains de celui-ci le rôle de créer de la fiction, sa propre fiction. Cette présence d'un regard orienté dans les images du film, créant ainsi déjà une forme de « fiction », vient se dédoubler dans l'espace d'exposition⁵⁰⁸ : le visiteur lui-même, par sa lecture nécessairement personnelle de l'espace, ajoute une couche fictionnelle sur les images qu'il « monte » entre elles.

À travers cet espace au sein duquel règne le principe de simultanéité et non plus de linéarité, du fait de la dislocation des images par les moniteurs à travers lesquels nous sommes invités à flâner, nous devenons aussi l'un des figurants de ces écrans, nous déambulons à leurs côtés. Cependant, la distance avec laquelle la cinéaste filme leurs corps et visages semble nous mettre en présence d'une étrange altérité ; nous partageons leurs mouvements quotidiens, leur atmosphère, mais pas leur identité. La mise en scène propre à Akerman, caractérisée par le plan fixe distant mais observateur, regarde ces corps avec respect et empathie (**fig. 41**), tout en prenant soin de ne pas laisser le spectateur en mesure d'envahir leur espace de vie. Par ailleurs, le choix fait par la cinéaste de ne pas traduire les paroles énoncées dans le film est aussi une manière d'assumer sa propre altérité et de ne pas lisser la distance les séparant⁵⁰⁹. Il y a chez Akerman cette volonté de garder une distance, comme un « engagement éthique »⁵¹⁰ de ne jamais s'immiscer ou de risquer de brutaliser ou de s'approprier involontairement des façons étrangères aux siennes d'être au monde. Comme le soulignent Bovier et Margel, elle capture les individus par une caméra placée avec « toujours une distance 'objectivante' ». Nous observons ainsi une ambivalence du regard de la caméra qui ne se réduit ni à une focalisation interne (assumée par le point de vue d'un personnage) ni à une focalisation externe (énoncée directement par la caméra) »⁵¹¹.

⁵⁰⁷ *Ibidem*.

⁵⁰⁸ Auquel le titre de l'installation même semble faire référence, y adjoignant « au bord de la fiction ».

⁵⁰⁹ ZVONKINE, Eugénie, « D'Est : extérieurs intimes », dans KOBRYN, Olga, OUTCHINNIKOVA, Macha et ZVONKINE, Eugénie (dir.), *op. cit.*, p. 211.

⁵¹⁰ Entretien avec Corinne Maury, « Élimer l'écriture, radicaliser le plan », dans KOBRYN, Olga, OUTCHINNIKOVA, Macha et ZVONKINE, Eugénie (dir.), *op. cit.*, p. 155.

⁵¹¹ BOVIER, François et MARGEL, Serge, *op. cit.*, p. 126.

Certains des figurants regardent vers la caméra (et ainsi, dans l'espace d'exposition, vers les visiteurs) comme si cette présence les dérangeait. En apparentant nos gestes aux leurs, par cette déambulation commune, leurs regards nous rappelle pourtant que notre altérité se confronte à la leur, dans une sorte de proximité distante⁵¹² : ils nous rappellent que nous ne faisons qu'arriver après les événements qui marquèrent une trajectoire de vie singulièrement leur, au moment où leur horizon s'ouvre après l'effondrement de l'URSS. L'espace nous laisse lui-même, par la déambulation, l'occasion d'y amener une part de notre histoire, sans pour autant nous approprier la leur ; de cette manière, nous entrons en communion par la rencontre, par un partage des lieux et non des identités.

3. Sensibiliser la frontière : *From the Other Side* et *A Voice in the Desert* (2002)

From the Other Side est une installation constituée de deux parties à laquelle s'ajoute une troisième créée à l'occasion de la Documenta XI de Kassel. *From the Other Side* repart du documentaire *De l'Autre Côté* (fig. 42), réalisé la même année. Dans ce dernier, Akerman nous restitue les récits et trajectoires d'immigrants mexicains illégaux ainsi que les dangers qu'ils encourrent au franchissement de la frontière avec les États-Unis⁵¹³, la frontière des exclus, qu'ils veulent à tout prix traverser, pour passer de l'autre côté, celui du sol états-unien⁵¹⁴. À travers le film, la cinéaste et la caméra interrogent certains d'entre eux, par des plans longs et fixes, dans lesquels ils évoquent leurs difficultés et échecs, mais aussi leurs rêves. La caméra capture également des frontières (murs de tôle, postes-frontières, etc.) matérialisées par de longs et lents travellings⁵¹⁵, dans des paysages présentés comme des non-lieux. Dans son cinéma, la caméra d'Akerman s'intéresse aux lieux d'où les personnes proviennent, elle filme ces dernières dans leur habitat d'origine, sur leur terre et, au-delà, nous montre leur façon d'habiter le monde, d'y occuper une place, celle à laquelle le hasard de leur naissance les a assignés. Comme le souligne Corinne Maury, « habiter, cela veut dire également être inscrit dans une temporalité, être inscrit dans une relation à un espace : habiter à côté de la frontière (*De l'autre côté* par exemple), ce n'est pas habiter dans le centre ville de Paris. Il y a là l'un des enjeux politiques de ce cinéma : *montrer une*

⁵¹² *Idem*, p. 127.

⁵¹³ *Idem*, p. 132.

⁵¹⁴ BAQUÉ, Dominique, *op. cit.*, p. 273.

⁵¹⁵ *Idem*, p. 274.

*manière d'habiter, c'est aussi révéler une situation politique »*⁵¹⁶ [je souligne]. Révéler une situation sans l'énoncer véritablement, mais en la laissant être incarnée par ses acteurs principaux. Akerman n'insiste pas sur les difficultés éprouvées par les personnes qu'elle filme et ne les capture jamais avec le regard de la pitié mais, simplement, en nous les montrant, elle les fait exister.

La première salle de l'installation consiste en la projection sur un écran plasma d'un extrait du film d'origine, l'extrait de fin, qui sera aussi celui projeté sur l'écran installé dans le désert du Mexique (détaillé ultérieurement). La deuxième salle consiste elle en une installation composée de six fois trois moniteurs (**fig. 43**) diffusant des fragments du même film, selon un dispositif semblable à celui envisagé pour *D'Est : au bord de la fiction*. La troisième partie de l'installation en constitue la partie la plus singulière et celle sur laquelle nous nous pencherons prioritairement en ce qu'elle matérialise, tout en la menant à disparaître, la frontière. *A Voice in the Desert*, résulte de l'installation d'un écran géant au cœur du désert de l'Arizona, à la frontière entre les États-Unis et le Mexique (**fig. 44**).

L'écran qui est projeté au sein de l'espace d'exposition de la Documenta nous figure cette toile géante (10 mètres de haut) filmée *in situ*⁵¹⁷ depuis le Mexique/les États-Unis. Sur l'écran situé en plein désert, elle projette les dix dernières minutes du film *De l'autre côté*, dans lesquelles figure une autoroute dans la nuit, montrant un flux incessant de voitures. L'écran avait la particularité, dans son exposition en direct, de réagir à l'environnement désertique dans lequel il était plongé : les sources lumineuses, d'occurrence la journée et au lever du soleil, empêchaient la projection des images du film mais, une fois l'obscurité tombée, la projection débutait. Dès lors, il devenait lui-même un environnement induisant la possibilité d'être traversé, d'être franchi. De cette manière, il matérialisait le désir de rompre l'enfermement, la division, en projetant une « possibilité de franchissement des deux côtés de la frontière »⁵¹⁸. Comme le souligne Giuliana Bruno, le choix d'apposer un écran est très fort symboliquement : la matière de l'écran, sa translucidité, sa malléabilité, sert ainsi de médiation entre des espaces. Dès lors, « il s'agit d'un écran et non d'un mur, d'une délimitation et non d'une barrière. Un tel écran, suspendu de façon précaire dans une zone

⁵¹⁶ Entretien avec Corinne Maury, *op. cit.*, p. 154.

⁵¹⁷ RONDEAU, Corinne, *op. cit.*, p. 84.

⁵¹⁸ BRUNO, Giuliana, *op. cit.*, p. 160.

frontalière, puis filmé et re-projeté dans un espace d'art, consiste en une cloison qui permet un passage, et même un nouveau seuil possible »⁵¹⁹. Ainsi, son geste plastique a la capacité de matérialiser cette nouvelle frontière qui n'est plus à voir comme un espace traversable conditionnellement, mais comme un lieu d'accueil et de passage possibles, le temps de l'installation.

La voix de la cinéaste y joue également un rôle majeur. Dans le film d'origine, la cinéaste énonce un récit en français retraçant le devenir d'une femme liée à l'errance et à la clandestinité⁵²⁰. Elle délaisse le français dans le cadre de l'installation, afin de l'énoncer en anglais et en espagnol, les langues parlées des deux côtés de la frontière. Au lever du jour, les images projetées sur cet écran exposé en plein désert disparaissent progressivement et signifient la réapparition du réel, qui nous rappelle que l'installation n'est que fiction et ne consiste qu'en une tentative d'intervention limitée⁵²¹. La voix, quant à elle, persiste et continue sa trajectoire. Dès lors, elle semble à elle seule incarner l'aptitude « à échapper à l'entropie à laquelle sont soumises les images, à faire front à l'oubli et la dispersion qu'entraîne l'accumulation indéfinie des jours »⁵²². Celle-ci se présente, du fait de l'abstraction suscitée par la dimension sonore dans l'espace, comme la possibilité de la résistance, d'un espoir de voir la frontière se dissoudre et ce, au sein de l'espace d'exposition. Celui-ci devient dès lors le lieu d'accueil d'une résistance politique, la tentative d'en finir qui, on le sait, ne peut se concrétiser réellement Outre-Atlantique.

4. L'immersion de la guerre : *Now* (2015)

C'est probablement avec sa dernière installation, *Now*, présentée pour la première fois en 2015 à la Biennale de Venise, que l'usage de l'installation dans l'œuvre d'Akerman semble se présenter de la manière la plus juste. La particularité de *Now*, en regard des installations analysées ci-dessus, est qu'elle parvient, du fait d'une mise en espace singulière, à évoquer sans avoir besoin de le montrer ou de l'expliquer, « l'ailleurs » et la violence de situations géo-politiques extra-européennes.

⁵¹⁹ *Idem*, p. 161.

⁵²⁰ ERMAKOFF, Catherine, « Une voix dans le désert », dans *Vertigo*, vol. 2, n°26, 2004, p. 67, téléchargé sur <https://shs.cairn.info/?lang=fr>, consulté le 14 avril 2025.

⁵²¹ MENUT PERGOLA, Charlotte, *op. cit.*, p. 109.

⁵²² ERMAKOFF, Catherine, *op. cit.*, p. 70.

Dans cet espace, Akerman recrée, à l'aide de cinq écrans de projection suspendus au plafond et disposés dans la profondeur de l'espace en pyramide face au visiteur (fig. 45), ainsi que par un environnement sonore oppressant, la violence ainsi que la désorientation et la peur suscitées par la guerre. Cinq écrans sont disposés de sorte à occuper la pièce, et nous mettent au contact d'images chaotiques, qui bougent, tanguent, se bousculent. Ces images, tournées à l'aide d'une petite caméra numérique depuis une voiture en mouvement, nous font parcourir un paysage désertique. Seul l'écran se situant au centre et au fond de la salle, présente un paysage plus ou moins stable. Sur les quatre autres écrans, nous ne pouvons déceler que le chaos suscité par le mouvement. Mis face à ces projections et ayant le choix de s'aventurer en profondeur dans la salle (les images sont visibles des deux côtés de chaque écran de projection), le visiteur expérimente à son tour la violence qu'évoque la brutalité formelle suscitée par ces bousclements incessants des plans.

Les images sont elles-mêmes accompagnées de sons identifiables comme étant ceux de tirs, de machines, d'explosions. Nous ne sommes pas ici bercés par la voix posée de la cinéaste qui énonce un récit ou décrit une situation, mais par un environnement sonore qui suscite plus que jamais la sensation d'un danger imminent. Comme si cette violence n'était pas énonçable ou descriptible, mais seulement compréhensible et admise par l'expérimentation d'un environnement s'en rapprochant, et passant inévitablement par notre propre confrontation à une expérience similaire. Cette dimension sonore instable induit davantage la pluralité d'interprétations, qui sont tout de même inévitablement orientées par le contexte environnemental de l'installation⁵²³. L'installation vidéo, en ce qu'elle consiste souvent en un véritable « site, espace volumineux, espace à parcourir »⁵²⁴, et qui ainsi se distingue d'autres formes artistiques du fait de la diversité de ses composantes, se rend plus complexe d'un point de vue phénoménologique. En effet, les installations vidéo, en ne nous interpellant jamais uniquement par leur dimension visuelle, nous permettent d'argumenter en faveur de l'immersion qui se matérialise notamment par d'autres sensations telles que celles que peuvent provoquer chez nous les sons ou autres paramètres immersifs.

⁵²³ LARMOR, Luc, « Interactions sonores : un passage possible. Drones et immersion sonore », dans GUELTON, Bernard (dir.), *Les figures de l'immersion*, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 182.

⁵²⁴ MAZA, Monique, *op. cit.*, p. 103.

Lors de son exposition récente à Bozar, l'installation est située dans la dernière salle et clôt la visite. Elle s'impose d'abord par sa dimension sonore : celle-ci nous invite, en suscitant notre curiosité par le son qui émane de la salle qui n'est pas encore visible, à pénétrer au sein du dernier espace et à prendre place face à aux projections. Entre fascination et désorientation, le visiteur est immergé et pris au piège. Il lui sera demandé de traverser l'ensemble de l'installation et de se faufiler à travers les écrans pour sortir par la porte qui se trouve cachée derrière l'écran central, rendant sa sortie d'autant plus chaotique⁵²⁵. Cette traversée imposée par la mise en espace de l'installation implique une immersion totale, qui n'est plus celle du seul face-à-face aux images, mais d'une déambulation complète, d'une course, qui nous force à nous confronter à l'oppression qu'exerceront sur nous les écrans et les sons. L'artiste dira elle-même avoir voulu y évoquer la « claustrophobie de la guerre »⁵²⁶. Akerman semble alors être parvenue à transmettre ce qu'il n'était possible de montrer par de simples images. Dans l'espace d'exposition lui est permis de déployer un environnement immersif au sein d'un espace clos : cette immersion est permise par l'articulation entre la dimension visuelle et la dimension sonore qui, ensemble, prennent en charge « l'orchestration des sensations »⁵²⁷, contribuant ainsi à sa potentialité esthétique⁵²⁸. L'œuvre est ici installée dans une salle sombre et close favorisant ainsi l'immersion au sein d'un environnement construit par l'artiste qui, dès lors, sort inévitablement le visiteur d'un rapport distancié à l'œuvre telle qu'il pût être de mise dans le *white cube*. Celui-ci qui, comme nous le rappelle Sandrine Morsillo, se caractérise comme étant un « non-lieu, soustrait aux données spatio-temporelles »⁵²⁹ est radicalement contourné par cette installation dans laquelle l'artiste tente de reproduire un environnement et un contexte auxquels tentait d'échapper le *white cube*.

L'immersion y est ici d'autant plus forte et déstabilisante du fait de la place qu'occupe la caméra dans le tournage des plans qui, enregistrés depuis une voiture en

⁵²⁵ Je note, à titre personnel et comme en ont témoigné nombre de visiteurs, la difficulté à trouver la porte de sortie, qui m'a fait faire plusieurs allers et retours dans le parcours, tant je n'étais pas sûre d'être autorisée à traverser l'installation pour sortir de l'exposition.

⁵²⁶ THOMA, Andrea, « Vertigo of presence: Chantal Akerman's NOW, nomadic dwelling and the “war machine” within the context of contemporary moving image works », dans *Journal of visual art practice*, vol. 19, n°2, 2020, p. 182, téléchargé sur <https://www.tandfonline.com>, consulté le 2 mars 2025 (trad. personnelle).

⁵²⁷ MAZA, Monique, *op. cit.*, p. 108.

⁵²⁸ *Ibidem*.

⁵²⁹ Brian O'Doherty cité par MORSILLO, Sandrine, « Dans le white cube : le spectateur exposé aux risques de l'immersion », dans GUELTON, Bernard (dir.), *op. cit.*, p. 141.

mouvement, nous transportent dans la brutalité et le chaos des images qui en ressortent. En somme, et ce de manière similaire à ce que provoque le dispositif pensé par Snow pour son film *La Région Centrale*, nous pourrions reprendre l'hypothèse défendue par Bernard Guelton, comme quoi son dispositif filmique est celui qui provoque une « immersion en tension »⁵³⁰, bousculée, perturbée, non linéaire. *La Région Centrale* (1971) (fig. 46), tourné au Québec, figure un extérieur, une nature difficilement identifiable, durant plus de trois heures. Le film est issu de l'utilisation d'une machine élaborée par l'ingénieur Pierre Abbeloos, un dispositif rotatif est posé au sol et cartographie l'espace environnant à l'aide de panoramiques, de mouvements de va-et-vient, de boucles, de zooms⁵³¹. Le spectateur devient ainsi, car situé tout au long du film à la place du dispositif-caméra, un personnage à part entière au sein de ces images. De manière similaire, face aux écrans chaotiques d'Akerman, notre position est assimilée à celle de la voiture roulant à toute vitesse dans ces champs désertiques. Nous expérimentons ainsi l'oppression, la fuite que la dynamique des images suggèrent, cette « immersion en tension ».

Chacune des installations évoquées dans les points précédents implique le dispositif d'un face-à-face. Face-à-face que l'on doit appréhender comme une forme qui prend, dans son œuvre, une dimension politique : une contemplation d'apparence douce et méditative, qui consiste en fait en un acte engagé, celui de choisir de faire face au monde et, intrinsèquement, de faire face à l'autre, à son altérité⁵³². Avec son ultime installation, *Now*, elle nous fait vivre cette expérience une dernière fois, en faisant cette fois face à une forme visuelle abstraite, floue, informulée, mais qui semble de ce fait peut-être la plus juste dans son universalité. Nous faisons face par force, nous sommes contraints à nous y arrêter et, bien que les images ne nous figurent presque rien, elles évoquent, par leurs composantes formelles, la violence d'un ailleurs qu'on sait exister mais que notre quotidien nous invite souvent à oublier⁵³³. Comme le souligne Dominique Baqué, c'est sûrement lorsque l'art opère dans le retrait, l'ellipse, le silence ou, ici, en ce qu'il n'énonce rien mais veille à la

⁵³⁰ GUELTON, Bernard, « Modes immersifs : entre fusion et tension », dans GUELTON, Bernard (dir), *op. cit.*, p. 98.

⁵³¹ Le film donnera lui aussi ensuite lieu à une installation. *Idem*, p. 93.

⁵³² KOBRYN, Olga, « Intime(s) radicalité(s) : films et installations de Chantal Akerman », dans KOBRYN, Olga, OUTCHINNIKOVA, Macha et ZVONKINE, Eugénie (dir.), *op. cit.*, p. 166.

⁵³³ Les images d'Akerman, tournées au Moyen-Orient, évoquent les conflits y étant continuellement perpétrés.

place à susciter nos sens et, par ce même biais, nos émotions, qu'il s'avère le plus à même de porter des effets politiques⁵³⁴.

D. L'exposition comme espace d'un partage de l'intime ou, quand l'intime devient le lieu⁵³⁵

L'espace d'exposition semble avoir permis à Akerman d'assurer la continuité d'un intime partagé par l'image⁵³⁶. Ce partage existe dès ses débuts, au vu de la porosité qui s'exerce entre son vécu personnel et ce qu'elle retranscrit à travers son cinéma. Si l'intime est aujourd'hui, de manière plus générale, sujet à questionnement autour de son partage (par les réseaux sociaux, notamment)⁵³⁷, il pose également question une fois appliqué à l'espace d'exposition.

En prenant premièrement le concept tel qu'il s'anime lorsque la réalisatrice touche à la monstration de corps (le partage d'une intimité relative au corps féminin), en se penchant ensuite sur l'habitation d'un lieu (un partage se rapportant à l'espace de vie intime, privé) et enfin, en s'intéressant au partage de son histoire familiale, nous étudierons ses manifestations multiples et ce en quoi leur partage au sein de l'exposition convoque cette notion « d'intime » en tant que notion relationnelle, qui n'existe que par son partage avec autrui. Ainsi, l'intime est à comprendre selon plusieurs degrés : celui des notions que l'intime recouvre mais avec lesquelles il ne peut être confondu (celles de l'intimité, du privé) mais également celui d'une relation de proximité intime nouée avec le visiteur par le partage d'images, en ceci que, comme le souligne Michaël Fœssel, l'intime est avant tout un concept relationnel⁵³⁸.

⁵³⁴ BAQUÉ, Dominique, *op. cit.*, p. 281.

⁵³⁵ « L'intime est un lieu, un habitat ou réceptacle du corps - une forme d'expérience physique ». KOBRYN, Olga, *op. cit.*, p. 165-167.

⁵³⁶ Comme le souligne Olga Kobryn, ceci étant quelque peu paradoxalement en ce que, en reprenant l'idée d'Alain Cugno, l'intime se définisse avant tout par une absence de médiation. *Idem*, p. 162.

⁵³⁷ FŒSEL, Michaël, « Partager l'intime », dans *AOC* [en ligne], 11 octobre 2019, disponible sur <https://aoc.media/>, consulté le 13 mai 2025.

⁵³⁸ « L'intime ne désigne pas l'intimité de la conscience à elle-même, son autarcie, mais au contraire le fait qu'un autre est plus proche de moi-même que je ne le suis dans la solitude. » FŒSEL, Michaël, *La privation de l'intime*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 12.

1. Le corps féminin comme objet/sujet politique dans l'espace d'exposition

Nous verrons ici en quoi le passage à l'installation assurerait au corps féminin une fois exposé une nature d'autant plus engagée, opérant alors à une politisation de l'intime, en ce que celle-ci implique « l'accès de ce qui est personnel à la visibilité publique »⁵³⁹. Nous nous pencherons sur trois installations, dont deux tirent leurs images de films plus anciens : *Je, tu, il, elle*, réalisé en 1974 et *Jeanne Dielman, 23, Quai du commerce, 1080, Bruxelles*, datant de l'année suivante. *Je, tu, il, elle (l'installation)* et *Woman Sitting After Killing* sont toutes deux des reprises de ce cinéma décontextualisé et recontextualisé sous une nouvelle forme⁵⁴⁰ qui induit que le visiteur puisse avoir comme référence le film originel. L'autre installation évoquée, *In the Mirror*, tire ses images du deuxième film d'Akerman, *L'enfant aimé ou Je joue à être une femme mariée*, resté inachevé. Avec l'installation, elle donne une deuxième chance à ces images d'exister à la vue d'un public qui, contrairement à celui des deux autres œuvres traitées, ne pourra en connaître le matériau originel.

Notons que les installations *Je, tu, il, elle* ainsi que *In the Mirror* (mais aussi *La Chambre*, analysée plus loin) sont présentées pour la première fois ensemble, dans une exposition organisée en 2008 au musée Tamayo de Mexico, *Ellipsis* (incluant le travail de Lili Dujourie, Chantal Akerman et Francesca Woodman), dont le commissariat est assuré par Lynne Cooke. L'exposition portait sur des artistes qui « en se prenant elles-mêmes – leurs corps et leur circonstances immédiates – comme point de départ, durant les années 1970, toutes trois ont fait un travail performatif pour la caméra »⁵⁴¹. Elles seront cependant analysées ici en tant qu'œuvres indépendantes.

Deux des installations, *Woman Sitting After Killing* et *In the Mirror* nous montrent des femmes d'intérieur⁵⁴². Les deux films desquels sont tirées les installations évoquent, chacun à leur manière, le quotidien de femmes assignées à leurs rôles traditionnels : ceux d'épouse et de mère. Pour Akerman, l'espace domestique est un espace féminin car il répond

⁵³⁹ FŒSEL, Michaël, « Partager l'intime », *op. cit.*

⁵⁴⁰ FOWLER, Catherine, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁴¹ COOKE, Lynne, *Ellipsis*, disponible sur le site E-flux Announcements <https://www.e-flux.com/announcements/39633/ellipsis/>, consulté le 25 avril 2025.

⁵⁴² CARDIN, Fanny, « Une intimité exposée : la femme d'intérieur dans les installations *In the Mirror* et *Woman Sitting After Killing* », dans KOBRYN, Olga, OUTCHINNIKOVA, Macha et ZVONKINE, Eugénie (dir.), *op. cit.*, p. 123.

à une réalité sociale qui veut que ce soient les femmes qui prennent soin des enfants et de la maison⁵⁴³. *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (fig. 47) nous plonge trois jours durant dans la vie d'une femme qui fait ses courses, la cuisine, la vaisselle, s'occupe de son fils et se prostitue. Chaque jour se ressemble et le portrait de son quotidien est dressé dans la longueur, trois heures vingt durant. Avec *L'enfant aimé* (fig. 48), Akerman nous raconte la vie banale d'une femme : nous la suivons dans son quotidien, la voyons jouer avec son enfant, faire la cuisine et la vaisselle, ranger sa maison, sans que le film ne soit dicté par une intrigue précise. Rappelons que les deux films, à l'époque de leur réalisation, s'inscrivent dans un temps de révoltes féministes et font tout deux écho à la condition féminine dénoncée par les revendications menées dans le sillage de ces révoltes. Les films détiennent une dimension éminemment politique, bien que souvent récusée par la cinéaste : dans *L'enfant aimé*, nombre de discussions entre la protagoniste et sa meilleure amie évoquent le sentiment d'ennui et d'aliénation⁵⁴⁴ qui pèse sur leur condition de femme, tandis que dans *Jeanne Dielman*, l'évidente répétitivité des gestes quotidiens de la protagoniste suffit à accentuer et dénoncer la monotonie du quotidien de la femme au foyer.

Dans les deux films, la cinéaste joue avec cet archétype de la « femme d'intérieur »⁵⁴⁵ et ce de sorte à en constituer une critique implicite. Le corps féminin est parfaitement intégré dans le cadre choisi, autant dans l'environnement construit que dans le cadre de l'image cinématographique elle-même : la femme est au centre, dans un cadre « souvent soigné et symétrique »⁵⁴⁶. Ce cadre limité serait lui-même « un signe de l'aliénation et de l'enfermement du personnage, assigné à domicile à l'intérieur de l'image »⁵⁴⁷. En réalité, toute l'inventivité d'Akerman se trouve dans cette idée : l'enfermement de Jeanne dans *Jeanne Dielman* se matérialise non seulement par l'espace clos de son appartement, mais aussi par l'effet artificiel du cadrage⁵⁴⁸. Dès lors, la maison incarne à elle seule un laboratoire

⁵⁴³ LEPERCHEY, Sarah, « Akerman and the domestic space », dans CHRISTIE, Ian, *Spaces*, Amsterdam University Press, 2024, p. 83-84, téléchargé sur <https://www.jstor.org/stable/j.ctv16km0vw>, consulté le 3 avril 2025.

⁵⁴⁴ CARDIN, Fanny, *op. cit.*, p. 127.

⁵⁴⁵ *Idem*, p. 130.

⁵⁴⁶ *Ibidem*.

⁵⁴⁷ *Ibidem*.

⁵⁴⁸ MASUDA, Mamiko, *Le regard des femmes cinéastes sur la femme dans la société française contemporaine. Fonction du discours cinématographique féminin dans les films d'Agnès Varda, Chantal Akerman et Catherine Corsini*, Université Paris-8-Vincennes-Saint-Denis, Thèse de doctorat en études de genre et littérature française, 2017, p. 385, téléchargée sur <https://hal.science/>, consulté le 16 mars 2025.

politique⁵⁴⁹ : chaque espace nous est montré selon une même perspective, en accueillant les mouvements répétitifs portés par l'actrice. Dans le film, c'est sur les gestes de la protagoniste que le cadrage et la caméra insistent, d'ailleurs, Jeanne nous est souvent montrée de dos, son visage n'est jamais l'élément qui détermine le plan et celui-ci est parfois même coupé du cadrage⁵⁵⁰. Il en va de même dans la manière dont les plans sont découpés d'un point de vue temporel : ce sont les actions qui décident du temps⁵⁵¹. En d'autres mots, c'est le temps de l'action qui décide du temps que durera le plan. Par exemple, Jeanne est filmée en train de se mettre au lit et, une fois endormie, le plan s'arrête et laisse place au plan du réveil : « c'est l'action de Jeanne Dielman qui va au lit, qui arrête le plan et décide de sa durée. Le plan suivant constitue la réaction »⁵⁵².

Le choix fait par la cinéaste des séquences exposées nous laisse entrevoir la possibilité d'une émancipation⁵⁵³ de ces corps. Les deux femmes représentées dans les installations sont autonomisées⁵⁵⁴ au sein des images, et occupent une position centrale au sein du cadre cinématographique et, dans cette même lignée, au sein de l'espace muséal. Elles existent pour elles-mêmes et semblent alors, et ce peut-être plus fortement dans l'exposition, se montrer porteuses de revendications qui cette fois ne tiennent plus à ce qui nous est explicitement montré dans les films mais à leur présence incarnée au sein de l'espace d'exposition.

In the Mirror (fig. 49) nous montre une jeune femme qui s'observe durant plusieurs minutes face à un miroir et détaille son corps par ses mots. Le choix d'isoler cette séquence en contexte d'exposition tend à davantage permettre l'émancipation de ce personnage qui reste, dans le film, soumis et contraint à sa condition. Son corps nous est, dans l'installation, montré frontalement, par l'intermédiaire du miroir face auquel la jeune femme se regarde. Elle nous partage l'inspection de son corps dont « elle semble être elle-même son propre sculpteur »⁵⁵⁵. Ici, la femme est regardée mais c'est d'abord elle qui se regarde, inversant

⁵⁴⁹ GAGO, Verónica, « Tenter de démonter la maison avec les instruments de la lutte », dans *Chantal Akerman. Travelling*, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁵⁰ MASUDA, Mamiko, *op. cit.*, p. 390.

⁵⁵¹ *Idem*, p. 393.

⁵⁵² *Ibidem*.

⁵⁵³ CARDIN, Fanny, *op. cit.*, p. 131.

⁵⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵⁵ *Ibidem*.

ainsi ce principe prédominant en histoire de l'art et dans la représentation cinématographique qui dresse ces divisions binaires : « activité/passivité, voir/être vu, voyeur/exhibitionniste, sujet/objet »⁵⁵⁶ car elle est ici sujet et objet, posant un regard actif sur un corps d'usuel passif, s'exhibant de sorte à se soumettre à son propre regard. Le cadrage opéré par la cinéaste, décidant de l'observer de loin, de la garder à distance, laisse la protagoniste se charger elle-même de poser un regard sur son corps et de n'attirer l'attention du visiteur que sur les parties qu'elle décrit au fur et à mesure. Comme le rappelle Matthieu Couteau, l'un des fondements de la mise en scène akermanienne est celui d'avoir élaboré visuellement son dispositif sur la mise à l'écart des cadrages serrés, conçu de sorte, notamment, à lutter contre le plaisir visuel immédiat⁵⁵⁷. Dans cette lignée, elle éloigne d'emblée le visiteur de la « scopophilie »⁵⁵⁸, pour reprendre le concept freudien appliqué par Laura Mulvey. Elle l'empêche d'éprouver un quelconque plaisir face à la monstration de ce corps féminin, malgré le fait que notre position puisse être associée à une position voyeuriste (du fait de notre présence intrusive dans sa chambre). En effet, le miroir nous en éloigne, il induit que c'est par le biais de son regard seulement que nous sommes autorisés à observer ce sur quoi elle attire notre attention. Les essais et critiques portant sur le cinéma d'Akerman se sont le plus souvent portés sur la faculté de son cinéma à parvenir à poser un « regard féminin »⁵⁵⁹ en extrayant les protagonistes féminines de la sexualisation d'occurrence dans le cinéma, celui-ci assignant le plus souvent les femmes au « rôle exhibitionniste qui leur est traditionnellement impari » dans lequel « elles sont simultanément regardées et exhibées, leur apparence étant codée pour susciter un fort impact visuel et érotique »⁵⁶⁰.

L'installation *In the Mirror* semble se situer entre œuvre picturale et performance : la quasi immobilité du corps inspecté, permise par le plan fixe d'usage chez Akerman,

⁵⁵⁶ POLLOCK, Griselda, « Modernité et espaces de la féminité (1988-2003). Les femmes et le regard », dans DUMONT, Fabienne (éd.), *La rébellion du deuxième sexe : L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines, 1970-2000*, Paris, Les Presses du réel, 2011, p. 264, téléchargé sur <https://journals.openedition.org/>, consulté le 12 avril 2025.

⁵⁵⁷ COUTEAU, Matthieu, « Ni classique, ni moderne, l'ébauche d'un gros plan chez Chantal Akerman », dans KOBRYN, Olga, OUTCHINNIKOVA, Macha et ZVONKINE, Eugénie (dir.), *op. cit.*, p. 196.

⁵⁵⁸ Défini comme le plaisir inconscient de regarder, suscité chez le spectateur par la mise en scène cinématographique. MULVEY, Laura, *Au-delà du plaisir visuel : féminisme, énigmes, cinéphilie*, Paris, Editions Mimésis, 2017, p. 37.

⁵⁵⁹ Un regard qui pourrait se définir comme celui d'un désir décontaminé de la domination. Entretien entre Caroline Veunac et Iris Brey, « Iris Brey, pour un regard féminin au cinéma », dans *Centre Pompidou* [en ligne], 18 février 2021, disponible sur <https://www.centrepompidou.fr/fr/>, consulté le 12 mai 2025. ; BREY, Iris, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, Paris, Editions Point, 2020.

⁵⁶⁰ MULVEY, Laura, *op. cit.*, p. 41.

rapproche l'œuvre d'une peinture exposée, tandis que la voix qui commente chaque détail de son corps et la façon dont le corps féminin nous paraît réel du fait d'être capté en vidéo, donne lieu à une performance⁵⁶¹. Ici, le nu sort de l'érotisation d'occurrence dans la peinture occidentale, pour rentrer dans les revendications que peuvent porter les performances d'artistes femmes, et ce depuis les années 1960 : par le simple fait de faire exister le corps de la protagoniste par le biais de son regard de regardée et du fait d'en être la sculptrice, elle parvient à façonner son propre nu. Sans consister en une performance contestataire ou transgressive, elle parvient pourtant à porter un message similaire, et questionne malgré elle la construction artistique des stéréotypes de la féminité exposée⁵⁶².

Dans le film *Jeanne Dielman*, comme nous le rappelle Fanny Cardin, c'est le temps long qui permet de porter certaines revendications, sans que ce ne soit jamais pointé explicitement : « le temps long est posé comme la condition d'une reconnaissance »⁵⁶³. En donnant à voir une femme faisant la vaisselle ou épluchant des pommes de terre, au sein de longs plans fixes, elle nous induit d'y voir l'aliénation de sa condition, de prendre conscience de la pénibilité des tâches et de l'enfermement auxquels ces dernières la mènent, tant elle est réduite à des actes mécaniques. Dans le cas de l'installation, le temps long est porté sur une scène qui ne représente qu'une portion infime de ces trois heures vingt : *Woman Sitting After Killing* (fig. 50) nous met face à Jeanne après que celle-ci ait commis son acte meurtrier (fig. 51), auquel on peut, dans le film, porter maintes interprétations. Ce qui est important ici, de la même manière que pour *In the Mirror*, c'est que cette figure féminine est sortie du contexte narratif originel⁵⁶⁴, ne laissant pas la place à l'interprétation qu'aurait le spectateur devant le film de cinéma. Ici, la frontalité du dispositif, accentuée par le temps long d'exposition de cette scène de quasi immobilité ainsi que par la multiplication des moniteurs, insiste sur la figure incarnée par le corps de la protagoniste. Son film de départ semble ici se dissoudre, de sorte à « en extraire une substance essentielle, sans début, sans fin, sans cause,

⁵⁶¹ Cela fait notamment écho à cette surexposition des corps dans l'art, qui a justement débuté avec les artistes femmes se mettant souvent en scène elles-mêmes, inversant ainsi leur cantonnement aux rôles d'épouse ou de mère. Entretien entre Éliane Chiron et Sandra Rey, « L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain », dans *Porto Arte*, vol. 22, n°37, 2017, p. 182, téléchargé sur <https://journals.openedition.org/>, consulté le 12 avril 2025.

⁵⁶² BOTTE, Julie, « Le regard porté sur les corps féminins dans les musées au prisme du genre et des tabous sur la sexualité », dans *ICOFOM Study Series*, n°51 (1-2), 10 octobre 2023, p. 66, téléchargé sur <https://journals.openedition.org/>, consulté le 14 avril 2025.

⁵⁶³ CARDIN, Fanny, *op. cit.*, p. 134.

⁵⁶⁴ *Idem*, p. 135.

sans effet »⁵⁶⁵. La séquence choisie permet de défendre cette position d'émancipation qui met fin au film : celle dans laquelle la femme met fin à ces journées répétitives, à ce quotidien étouffant, par son acte, son meurtre. La séquence nous montre la femme au centre de l'espace et du cadre, comme dans le reste du film, si ce n'est qu'ici, elle n'occupe l'écran que par sa présence et plus par ses actes, présence qui semble désormais suffisante pour être au monde. Cette présence immobile, déjà exploitée dans la séquence au sein du film, se trouve accentuée dans l'installation : elle use ici de moniteurs qui démultiplient la figure, laissant apparaître un « excès figural »⁵⁶⁶. Ainsi, bien que les plans exposés soient décalés du point de vue de l'image mais aussi du son, et donnent comme réflexe au visiteur de tenter de percevoir un décalage, il s'aperçoit rapidement que ce qui demeure ne sont que « les modulations d'une aspiration au repos ; amplifiée par la présence simultanée des écrans »⁵⁶⁷, cette dernière accentuant alors la situation de clôture du film : elle laisse l'ouverture possible sur une autre vie pour Jeanne.

Le film *Je, tu, il, elle* (**fig. 52**) retrace l'histoire d'une jeune femme, Julie, incarnée par Akerman elle-même. Le film se divise en trois parties : une première correspondant à une période d'enfermement et de réflexions de la protagoniste dans sa chambre, une deuxième à celle du voyage et sa rencontre avec un camionneur, et enfin, celle nous figurant ses retrouvailles et sa nuit d'amour avec une jeune femme (interprétée par Claire Wauthion, incarnant également la protagoniste de *L'enfant aimé*). Le film marque indéniablement par sa dernière scène qui nous donne accès à l'intimité profonde des deux protagonistes féminines : elles font l'amour dans une chambre, sur un matelas à même le sol, pendant une dizaine de minutes, tout ceci en plan fixe. La « radicalité »⁵⁶⁸ de cette dernière scène trouvera son accentuation dans la version installée de *Je, tu, il, elle*. En effet, le film, divisé en trois parties, trouve son écho en triptyque⁵⁶⁹ dans l'installation (**fig. 53**) : l'écran de gauche nous montre Julie dans la première partie du film, seule. L'écran du milieu met en avant sa

⁵⁶⁵ ORLÉAN, Matthieu, « Seven Delphine », dans *Chantal Akerman, Autoportrait en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma/Centre Pompidou, 2004, cité dans *Dossier documentaire - Chantal Akerman, Travelling, Dossier documentaire - Chantal Akerman, Travelling*, téléchargé sur le site du Jeu de Paume <https://jeudepaume.org/>, consulté le 12 mars 2025, p. 21.

⁵⁶⁶ CARDIN, Fanny, *op. cit.*, p. 132.

⁵⁶⁷ MARGULIES, Ivone, « 'Et c'est tellement fatigant'. L'économie du ressassement chez Chantal Akerman », dans *Décadrages*, , n° 46-47, Federation Internationale des Archives (FIAF), 2022, p. 93, téléchargé sur <https://journals.openedition.org/>, consulté le 10 mars 2025.

⁵⁶⁸ KOBRYN, Olga, *op. cit.*, p. 164.

⁵⁶⁹ *Ibidem*.

rencontre avec le camionneur, tandis que le troisième écran nous présente la scène de sexe finale. Les trois écrans fonctionnent individuellement, s'occupant chacun d'une partie du film mais, le visiteur, lui, est confronté simultanément à ces trois volets, entre lesquels son regard oscille.

Comme le souligne très justement Olga Kobryn, avec l'acte de spatialisation que matérialise l'installation, l'intimité devient dès lors un lieu, et non plus un simple état. Chaque écran ne présente un lieu que lorsqu'il est vécu par un corps : « *mon intimité* du premier volet est confrontée à *son intimité* du volet du milieu pour s'accorder à *l'intimité* dans son sens le plus radical de l'acte sexuel »⁵⁷⁰, correspondant aux trois parties du film décrites par Akerman comme étant celles-ci : le temps de la subjectivité, le temps de l'autre et le temps de la relation. Le premier volet nous figure Julie confrontée à sa solitude, errant dans l'espace de sa chambre, déplaçant son matelas à plusieurs reprises, mangeant du sucre à outrance, manifestant une « souffrance narcissique où l'espace intérieur apparaît comme une prison »⁵⁷¹. Le deuxième volet fait intervenir un protagoniste masculin, cette fois non plus dans la chambre de Julie mais à l'extérieur, sur la route. Cette deuxième partie apparaît comme un moment « creux » dans le film, Julie y occupe un rôle passif⁵⁷². Bien qu'elle entretienne dans ce deuxième volet une relation hétérosexuelle avec le jeune camionneur, elle n'est, pendant toute la durée de cette partie, qu'à l'écoute d'un partenaire qui ne prête nullement attention à la jeune femme, il ne parle que de lui⁵⁷³. Le dernier volet, lui, se présente comme l'apogée ou le moment d'extase et capture cette intimité commune, matérialisée par l'acte sexuel entre deux jeunes femmes que l'amour profond et égalitaire semble unir. La protagoniste principale reprend ici un rôle actif, cette fois partagé.

Le corps incarné par Akerman reste pour nous un repère face à ces trois écrans et fait le lien entre les séquences exposées distinctement. À nouveau, le corps occupe une place centrale, et le repère qu'il constitue dans le film devient dans l'installation l'élément principal, rendu visible par l'exposition des écrans côte à côte. Le corps de Julie est toujours filmé en plan moyen ou d'ensemble, se refusant à une quelconque fétichisation : dans le

⁵⁷⁰ *Ibidem*.

⁵⁷¹ MASUDA, Mamiko, *op. cit.*, p. 430-431.

⁵⁷² *Idem*, p. 183.

⁵⁷³ *Ibidem*.

troisième volet, nous mettant face à une scène de sexe, la caméra se refuse à « découper [ces corps] en appétissants morceaux »⁵⁷⁴. Les différentes formes d'intimités, concrétisées dans les lieux occupés par son corps sont dès lors « triples ». Le corps de Julie est ce sur quoi nous sommes invités à porter notre regard et à effectuer nous-mêmes une différenciation entre les trois parties qui nous apparaissent moins distinctement dans le film ; leur projection côte à côte insiste sur le plaisir dont s'empare la protagoniste principale au fur et à mesure, et, de cette manière, défend plus explicitement la passion que nourrit cet amour entre les deux femmes, qui consiste en le moment d'apogée du métrage.

Nous pourrions aisément assimiler ces trois installations à des performances induisant dès lors un engagement politique, en ce que les corps de ces femmes s'animent dans l'espace d'exposition ; si le court métrage *Saute ma ville* (fig. 54) consistait déjà en une « performance » de la part de la cinéaste au sein du cadre cinématographique, les trois corps féminins animés dans l'espace d'exposition tentent à leur tour d'en faire de même : une performance par l'affirmation d'un désir (amoureux et sexuel pour *Je, tu, il, elle*), par la prise de possession (de son propre corps pour *In the Mirror*) et par celle d'une volonté exécutée (de tuer et, ainsi, de se libérer pour *Woman Sitting After Killing*).

2. Habiter, se déplacer

Le motif de la chambre est un motif récurrent dans nombre d'installations contemporaines⁵⁷⁵ ; il devient motif à représenter cet espace de l'intime par excellence, au sein de l'exposition qui, souvent, veillera à renouveler notre rapport à cette notion ; « la chambre, lieu de l'intime dans la géographie de l'architecture domestique [...] est remise en jeu, en doute, testée à nouveau dans les dispositifs vidéo post-modernes »⁵⁷⁶. Nous verrons en quoi le rapport qu'entretient Akerman à cet espace est singulier, en ce qu'elle remet en cause sa fonction première de sorte à illustrer le rapport qu'elle entretient elle-même au principe de l'habitation.

⁵⁷⁴ DÉLÉAS, Josette, *op. cit.*, p. 128.

⁵⁷⁵ PLAS, Marc, « Espèces d'espaces : espace filmique, chambres de vision », dans VANCHERI, Luc, *Images contemporaines. Arts, formes, dispositifs*, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁷⁶ VAN ESSCHE, Éric, *op. cit.*, p. 76.

Dans son court métrage *La Chambre* (1971), Akerman déploie les panoramiques circulaires de Michael Snow, issus de *La Région Centrale* (1971), mais cette fois dans un cadre domestique⁵⁷⁷. *La Chambre*, qui appartient pleinement à une forme de cinéma structurel⁵⁷⁸ (cf. *supra*, p. 81), y trouve un écho singulier une fois projeté dans le cadre de l'exposition (**fig. 55**). Dedans, la cinéaste apparaît à l'écran, sans pour autant interpréter un rôle ; elle invite le visiteur au sein de l'espace intime qui n'est ici autre que celui de sa chambre et, plus précisément, son lit⁵⁷⁹. Il nous est donné de découvrir l'espace, grâce à une caméra mouvante. Akerman, elle, du fait d'actions minimes et rituelles, occupe l'espace par sa simple présence sur le lit. Cet espace nous est montré dans son entièreté, de la même manière que Snow nous figurait un paysage, à 360 degrés. La caméra est placée au centre et effectue dans un premier temps deux tours complets sur elle-même, de droite à gauche, pour ensuite laisser place à un mouvement plus réduit, que l'on pourrait qualifier de pendulaire⁵⁸⁰. En cela, il rappelle aussi le film *Back and Forth* (1969) (**fig. 56**) de Snow, dans lequel la caméra filme un espace intérieur dans un mouvement à 180 degrés, faisant comme « un battement »⁵⁸¹ de gauche à droite. Au moment où le mouvement pendulaire s'instaure dans *La Chambre*, ce qui nous est donné à voir est désormais réduit, en même temps que les actions de la cinéaste se multiplient, tout en nous laissant toujours à même distance ; en accentuant les gestes mais en diminuant les temps et espace de visibilité, se manifeste notre envie d'en voir davantage et s'instaure une forme de suspense, similairement à celui éprouvé devant le film de Snow. L'image nous rend captifs, en même temps que ce qui s'y passe semble nous échapper de plus en plus, comme si elle s'amusait de nous voir essayer d'en voir davantage, en vain.

Nous sommes face à une projection sur laquelle nous n'avons aucune maîtrise : la caméra nous fait ici « visiter » mais l'évidente prise de contrôle sur l'espace par cette dernière, ainsi que le fait de nous trouver face à une simple projection, nous garde à distance et induit, par ces mouvements de caméra, que notre intégration est limitée. L'intime de la

⁵⁷⁷ JENKINS, Bruce, « Images taillées/Espaces intimes », dans KOBRYN, Olga, OUTCHINNIKOVA, Macha et ZVONKINE, Eugénie (dir.), *op. cit.*, p. 105.

⁵⁷⁸ MARGULIES, Ivone, *op. cit.*, p. 89.

⁵⁷⁹ LEPERCHEY, Sarah, « Une cuisine, une chambre, des chambres et d'autres lieux encore : une exposition à la Ferme du Buisson », dans KOBRYN, Olga, OUTCHINNIKOVA, Macha et ZVONKINE, Eugénie (dir.), *op. cit.*, p. 111.

⁵⁸⁰ *Idem*, p. 116.

⁵⁸¹ Entretien radiophonique entre Claude Jean Philippe et Chantal Akerman, *op. cit.*, p. 440.

chambre nous est ainsi partagé avec mesure, nous y sommes acceptés mais la présence physique d'Akerman à l'écran ainsi que le regard qu'elle nous adresse nous rappellent aussi qu'il s'agit bien d'un espace déjà occupé, dans lequel elle fait ce qui lui chante (elle reste couchée, elle mange une pomme). Nous ne sommes pas invités à habiter l'espace de sa chambre ni à partager le rapport qu'elle y entretient elle-même ; nous sommes au seuil de l'intime, un intime qui ne nous est ici qu'à moitié partagé, peut-être en ce qu'il n'était qu'un lieu parmi d'autres, qu'il n'était pour elle et ensuite pour nous qu'un lieu de passage, un lieu de l'intime faussé.

Avec *Maniac Shadows* (2012), Akerman nous propose alors une nouvelle manière d'habiter, par la pratique d'images ne ressortissant pas de son cinéma, cette fois. L'installation se déploie dans deux pièces attenantes : l'une d'elles (**fig. 57**) nous présente des images se disposant sous la forme d'un triptyque sur le mur central et d'une projection de ces mêmes images sur les murs latéraux, leur « fantôme »⁵⁸², sous forme d'images floues, délavées. Dans une deuxième salle sont disposées sur les murs 96 photographies, représentant des images d'espaces intérieurs, pour la plupart. Nous nous intéresserons prioritairement à la première salle, dans laquelle des images capturent ces multiples espaces qui marquèrent la vie d'Akerman (New York, Paris, Tel Aviv, Boston, Bruxelles), endroits qu'elle habita ponctuellement. La plupart des plans figurent des espaces intérieurs (chambres, vues depuis une fenêtre, etc.) et c'est en cela que, malgré la diversité des lieux montrés, la question de l'intime se présente à nouveau comme un motif dans son œuvre : celui d'espaces partagés par le biais de son propre regard car habités et vécus par celui-ci. À l'inverse de *La Chambre*, dans laquelle son corps est présent physiquement dans l'image, il tend ici à s'effacer au profit de la présence des lieux⁵⁸³, captés par son corps invisible dans les projections mais pourtant plus que présent. La singularité de ces images se trouve dans leur évident point de vue subjectif : chaque plan nous est montré comme perçu à travers ses propres yeux.

L'expérience qu'elle propose est véritablement permise par la manière dont le visiteur est invité à intégrer l'espace, éclairé par la seule lumière émanant des projections en

⁵⁸² MOMCILOVIC, Jérôme, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁸³ LEPERCHEY, Sarah, « Une cuisine, une chambre, des chambres et d'autres lieux encore : une exposition à la Ferme du Buisson », *op. cit.*, p. 115.

question. Ici, le visiteur ne s'arrête pas face à des projections mais en est entouré, il fait « avec » ; l'œuvre nous propose en ce sens une véritable expérience d'habitation⁵⁸⁴, un partage de l'expérience d'Akerman. Dès lors, « habiter » rejoint la définition qu'en donne Mathis Stock, celle de « faire avec l'espace »⁵⁸⁵ : les visiteurs deviennent habitants de l'espace en ce qu'ils pratiquent le lieu d'une certaine manière⁵⁸⁶, celle partagée par les yeux et le corps d'Akerman, incarnés par le point de vue donné à la caméra. En appliquant l'analyse développée par Stock autour d'une habitation d'un lieu telle que faite par la pratique touristique⁵⁸⁷, nous pourrions affirmer qu'ici, de la même manière, les visiteurs « font quelque chose, dans un certain contexte, équipé[e]s d'un certain nombre d'instruments techniques et mettant en œuvre des compétences, suivant des précisions et en même temps fabriquant de l'espace. Il s'agit de pratiques situées dans lesquelles le corps est engagé (au-delà du seul regard) »⁵⁸⁸. Ceci est notamment permis par le fait que les images ont la capacité de s'intégrer à l'architecture de l'espace muséal⁵⁸⁹, épousant la forme de la pièce rectangulaire. De plus, les images projetées représentent pour beaucoup des vues prises d'un intérieur, dans lesquelles on aperçoit des fenêtres et le dehors ou alors d'autres pièces filmées de loin, comme si les murs incarnaient ceux présents dans les images filmées et que celles-ci projetaient les espaces dans l'exposition elle-même. Nous sommes dès lors invités à une expérience, celle d'habiter l'espace muséal⁵⁹⁰. À l'inverse, dans *La Chambre*, l'espace nous est uniquement projeté en face-à-face et empêche dans son dispositif même un véritable partage de l'habitation. L'expérience d'habitation n'est pourtant pas dans *Maniac Shadows* une expérience banale et confortable, mais celle marquée par l'incertitude⁵⁹¹, incertitude signifiée par la difficulté que semblent éprouver les images à s'ancrer. La multiplicité des lieux filmés, ainsi que la qualité moindre des images qui en ressortissent sur les murs latéraux suggèrent une instabilité.

⁵⁸⁴ *Idem*, p. 120.

⁵⁸⁵ STOCK, Mathis, « Habiter comme faire avec l'espace. Réflexions à partir des théories de la pratique », dans Annales de Géographie, n° 704, 2015, p. 424-441, téléchargé sur <https://www.jstor.org/>, consulté le 12 mai 2025.

⁵⁸⁶ *Idem*, p. 426.

⁵⁸⁷ Habitation en un sens identifiable à celle de visiteurs d'une exposition, en ce que leur pratique d'habitation est éphémère.

⁵⁸⁸ STOCK, Mathis, *op. cit.*, p. 426.

⁵⁸⁹ BRUNO, Giuliana, *Surface : Matters of aesthetics, materiality and media*, The University of Chicago Press, 2014, p. 75.

⁵⁹⁰ LEPERCHEY, Sarah, « Une cuisine, une chambre, des chambres et d'autres lieux encore : une exposition à la Ferme du Buisson », *op. cit.*, p. 120.

⁵⁹¹ *Ibidem*.

L'installation devient alors le lieu du nomadisme : induit d'une part par les images elles-mêmes, qui évoquent une multiplicité de lieux, dédoublé par le nomadisme du corps du visiteur déambulant dans l'espace. Son nomadisme est accentué par le fait qu'il ne fasse que passer pour habiter l'espace, le temps d'un instant. L'installation et l'espace d'exposition appuient dès lors cette idée que le véritable sentiment d'habitation ne peut nous être donné que dans sa traversée en un instant T, celui d'une habitation en voyage, en déplacement, illustrant ce sentiment qu'avait la cinéaste de ne jamais s'être sentie appartenir : « c'est comme ça dans ma vie [...] en gros, c'est vrai que je me sens un peu nomade [...] c'est vrai que j'ai toujours un prétexte pour partir, mais je peux aussi refuser de partir. En fait, c'est la question de trouver sa place, et je ne sais pas si on trouve jamais sa place »⁵⁹².

3. Raconter, donner vie

Si son récit familial parcourt l'intégralité de son œuvre, l'installation en permet une exploration et un partage d'autant plus singuliers. Chantal Akerman, bien que née à Bruxelles, est issue d'une famille juive polonaise ayant subi les traumatismes de l'Holocauste, dont elle gardera à jamais la trace. Les parents de sa mère avaient été exécutés à Auschwitz, tandis que sa mère en était elle-même une survivante.

Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide (2004) est une installation conçue au départ du journal intime de sa grand-mère, Sidonie Ehrenberg, la mère de sa mère, Natalia Akerman, qui rédigea son journal dans les années 1920, alors que la jeune femme vivait en Pologne, dans un milieu juif-orthodoxe⁵⁹³. Exposée pour la première fois en 2004 à la Marian Goodman Gallery, l'installation consiste en deux parties, chacune se situant dans une pièce lui étant dédiée. Dans la première salle, une tulle semi-transparente est exposée sous la forme d'une spirale (**fig. 58**). Celle-ci fut souvent comparée et associée aux sculptures de Richard Serra (**fig. 59**), qu'Akerman dit à plusieurs reprises admirer ; elle assimilera l'entrée dans ses sculptures comme celle offrant la sensation « d'oublier le temps et l'espace »⁵⁹⁴. Avec ce type d'installation, Akerman profite des possibilités offertes par

⁵⁹² Entretien des Cahiers du Cinéma avec Chantal Akerman, dans BEGHIN, Cyril (éd.), *Chantal Akerman : œuvre écrite et parlée*, vol. 2, *op. cit.*, p. 167.

⁵⁹³ Chantal Akerman. *Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide*, disponible sur le site de la Marian Goodman Gallery <https://www.mariangoodman.com>.

⁵⁹⁴ Entretien entre Nicole Brenez et Chantal Akerman, « The Pajama Interview », *op. cit.*

l'exposition et ce notamment grâce aux évolutions techniques qui permirent de passer du simple moniteur à une projection applicable à n'importe quel support⁵⁹⁵. Ici, il lui permet de créer une projection sculptée : y sont projetés les mots de l'artiste (issus du texte *Le frigidaire est vide, on peut le remplir*) évoquant la préparation de l'installation ainsi que le lien de celle-ci à son histoire familiale. Mais, du fait de sa surface incurvée, le texte est difficilement lisible, le visiteur ne peut que le parcourir et se laisser imprégner des mots qui lui tournent autour, le mettant ainsi en situation⁵⁹⁶. La spirale annonce ce que l'on trouve dans la seconde salle. Dans la disposition imaginée lors de sa première exposition, la salle dans laquelle se trouve la spirale débouche sur un escalier qui mène à la seconde, dans laquelle un autre type de dispositif est agencé (**fig. 60**) : dès l'entrée, nous sommes mis face à une tulle rectangulaire, suspendue au plafond, sur laquelle est projetée une vidéo des pages du journal de la grand-mère, en polonais. À travers cette tulle, on aperçoit à l'arrière une double projection sur le mur (seule partie de l'installation projetée sur une surface solide), figurant Akerman discutant avec sa mère.

Dans la première partie de l'installation, la difficulté à percevoir le texte projeté sur le dispositif en spirale invite le visiteur à se laisser « hanter » par les mots qui l'enveloppent⁵⁹⁷. La deuxième salle apporte alors la contextualisation nécessaire : la première partie consiste en une sorte de hall d'entrée qui nous propulse dans l'espace de projection au sein duquel la discussion qui se joue entre les deux femmes nous invite véritablement à traverser leurs souvenirs et questionnements. La présence du journal nous est rappelée par la tulle située devant cette projection, tulle qui matérialise la présence de la grand-mère, présence constamment rappelée par l'évocation qu'en font sa fille et sa petite-fille. Cette présence, évoquée et contournée dans leurs paroles, dont l'abstraction est accentuée par un floutage de l'image projetée, ainsi que la présence de la tulle, suggère par le dispositif son insaisissabilité, celle d'un passé qui n'est plus palpable que par des bribes de souvenirs (évoqués par les deux femmes, ou par les mots du journal), un passé révoqué.

⁵⁹⁵ VAN ESSCHE, Éric, *op. cit.*, p. 77.

⁵⁹⁶ BLÜMLINGER, Christa, « La cuisine selon Chantal Akerman : un lieu de passages », dans KOBRYN, Olga, OUTCHINNIKOVA, Macha et ZVONKINE, Eugénie (dir.), *op. cit.*, p. 42.

⁵⁹⁷ Chantal Akerman. *Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide*, *op. cit.*

La première partie consiste alors en une immersion qui perd nos repères spatio-temporels, comme la spirale de Serra, et ainsi nous prépare à « retourner dans le temps ». Nous sommes, au cœur de la seconde partie, confrontés à différentes temporalités, présentées en simultané : celle de la grand-mère, par la présence évoquée ainsi que par ses mots manuscrits, mais aussi celle de la mère qui l'a connue et fait ainsi le lien entre sa propre fille (Chantal) et sa mère (Sidonie). Chantal, dont la présence est à l'écran mais aussi et surtout matérialisée par son acte artistique, dialogue métaphoriquement avec Sidonie, dont la présence est elle matérialisée par ses propres mots écrits et projetés, laissés tels quels, comme pour nous confronter à la violence d'un passé dont la mention ne peut être faite que par les mots manuscrits et non-traduits, s'avérant par ailleurs être la seule chose qu'il nous reste d'elle⁵⁹⁸.

Akerman démontre dès lors sa capacité à agir comme une plasticienne, en assumant une sortie du cinéma par l'usage de matériaux se rattachant à une tradition plastique, ainsi qu'à un abandon relatif de l'usage de la mise en scène cinématographique. En convoquant une part de son histoire personnelle, appuyée par la proximité intime que permettent respectivement les supports que sont l'écriture et la vidéo, l'artiste nous invite au cœur de son histoire désormais partagée, une histoire qui ne nous fût jamais offerte dans ses films. Si, dans son cinéma, la présence de la mère se matérialise parfois concrètement par son apparition à l'écran (comme dans *No Home Movie* en 2015), celle de la grand-mère ne put jamais, du fait de sa disparition, être physique. La tridimensionnalité de l'espace permet dès lors de lui donner corps, bien que toujours en transparence (par la matérialité de la tulle-spirale ainsi que de celle sur laquelle figure le journal) ; elle est là, quelque part avec nous, elle rôde.

⁵⁹⁸ Chantal Akerman. *Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide*, op. cit.

Conclusion

Les liens étroits qui se tissent entre cinéma et art contemporain furent permis par des évolutions propres à chaque milieu, ayant fini par faire se rejoindre leurs pratiques et questionnements respectifs. Dans un premier temps, nous vîmes à quel point l'arrivée du cinéma dans l'art contemporain eut un impact sur les artistes agissant déjà au sein de l'exposition : les artistes vidéastes furent indéniablement marqués par ce tournant cinématographique qui se développa dès la fin des années 1980. Cette influence s'est également marquée du côté des institutions elles-mêmes et permit de montrer comment le cinéma, désormais considéré comme un art, se verrait être approprié par le musée. D'une part, sa diffusion dans des salles dédiées à la projection cinématographique s'accentue dès la fin du XX^e siècle au sein des institutions muséales ou dédiées à l'art contemporain. Ce qui constitua le centre de notre étude fut davantage cette mutation notable, au-delà de sa simple projection, qui permit au cinéma de se déplacer (en raisons d'évolutions techniques et artistiques amorcées dans les années 1990) dans les lieux dédiés à l'exposition de l'art contemporain, qui se sont dès lors prêtés comme les lieux de production d'un « autre cinéma ». Les cinéastes furent touchés par cette mutation et y virent l'occasion d'exporter leurs questionnements cinématographiques au sein de l'exposition. En effet, ces nouveaux espaces leur permirent d'interroger leurs images au prisme des questionnements qu'était à même de susciter l'espace tridimensionnel.

Cette apparition exponentielle du cinéma dans les murs de l'institution muséale finit par susciter chez certains cinéastes un besoin d'y déplacer leur propre pratique. Ce besoin semble cependant avoir été ressenti dans un premier temps par les institutions elles-mêmes qui furent à la source de ce détour, en les invitant à y créer des installations. Nous le voyions singulièrement au Centre Pompidou qui proposa aux cinéastes d'agir au sein de l'exposition muséale, d'y exporter ou d'y repenser leur pratique, de même que leurs films étaient également diffusés dans la salle obscure du musée. Le Centre Pompidou et le Jeu de Paume, institutions qui accueillent toutes deux des acteurs du milieu du cinéma autant que de l'art contemporain en leur sein, se sont essayées à entretenir une forme de communion et de dialogue perpétuels entre ces derniers. Les deux institutions parisiennes semblent véritablement s'être montrées pionnières à cet égard.

Le fait de se pencher sur des cas de cinéastes divers nous permet de démontrer que, chez chacun, les raisons d'un détour et les moyens de s'emparer de l'espace d'exposition ne sont pas nécessairement similaires, bien qu'il fût possible d'en dresser les principaux points communs au sein du deuxième chapitre. Notons que les cinéastes traités purent, chacun à leur manière mais ceci toujours grâce à l'espace offert par l'exposition, prolonger des interrogations déjà présentes au sein de leurs films ou de leurs réflexions artistiques.

Le cas d'Akerman nous permit d'illustrer en quoi elle est un cas « exemplaire » ou du moins « complet » du détour opéré par les cinéastes : son œuvre semble traversée par l'ensemble des problématiques qui continuent d'unir les deux milieux, et ce depuis la fin du XX^e siècle. Ses questionnements artistiques de cinéaste s'imposèrent dans un espace d'exposition qu'elle exploita selon les possibilités nouvelles offertes à son matériau d'origine, mais c'est également par nécessité économique qu'Akerman œuvra régulièrement au sein de l'institution artistique. Elle qui ne fut jamais satisfaite des financements octroyés pour ses films put, par la vente de ses œuvres à des collectionneurs mais également du fait d'un engouement pour sa pratique de la part du milieu de l'art contemporain, continuellement œuvrer dans le cinéma en parallèle de sa pratique plastique. Son intervention dans l'exposition lui permit en parallèle de proposer un autre cinéma, dans un espace qui était désormais en capacité de se rendre producteur de nouvelles images, en partant le plus souvent d'un matériau existant au départ pour la salle obscure. L'idée défendue au cours de ce travail fut celle que le cinéma d'Akerman semble s'être idéalement prêté à sa délocalisation en salle d'exposition. Il fut pour nous l'occasion de démontrer que la relation que la cinéaste a l'opportunité de nouer avec son visiteur dans le cadre de l'exposition, lui qui n'est plus un simple spectateur car il est désormais présent physiquement aux images et dispose d'un véritable pouvoir d'action sur celles-ci, semble constituer la clef de son détour ; elle concrétise dès lors une ambition qu'elle avait en tant que cinéaste par sa nouvelle pratique plastique d'artiste. Cette prise en compte du visiteur mouvant dans l'espace constitue par ailleurs l'un des paramètres les plus explorés et mis en avant dans les enjeux que suscite l'exposition des images de cinéma. Il semblerait que la pratique d'Akerman eut été parfaitement en mesure d'illustrer les questionnements que ce paramètre suscite.

Dans une étude de plus grande envergure, il conviendrait de se pencher sur des cas moins étudiés, que le temps long permettrait d'explorer davantage. Évoquons notamment les cinéastes Pedro Costa et Ulrike Ottinger, cas cités par Catherine David au cours de notre entretien, mais dont le manque de sources à l'égard des œuvres installées ne nous en permet l'approfondissement. Il conviendrait également, dans le cadre d'un travail le permettant, de mener des enquêtes portant davantage sur la question économique de cette mouvance. Il semble particulièrement pertinent de se pencher sur ce facteur, en ce qu'il ne fût que très peu étudié. Au cours de cette recherche, il fut possible de dresser des hypothèses ainsi qu'une série de premières conclusions, en comparant les deux systèmes de production tels qu'ils s'organisent dans le milieu du cinéma d'une part, et dans celui de l'art contemporain de l'autre. Au sein du chapitre portant sur cette question, garder le cas d'Akerman, le plus documenté à cet égard, fut un moyen de dresser les enjeux de cette dépendance qui peut s'avérer nécessaire de la part de cinéastes vis-à-vis du monde de l'art. Ces hypothèses mériteraient cependant davantage d'éclaircissement ; avoir la possibilité de s'entretenir avec des collectionneurs et acteurs du marché de l'art mettrait encore davantage en lumière de tels enjeux.

Des tentatives de prises de contact furent menées avec la Marian Goodman Gallery, Dominique Païni, Marylin Watelet ainsi que Claire Atherton. N'ayant obtenu de réponses de ces derniers, certains de nos questionnements restent en suspens ou, du moins, mériteraient davantage de précisions.

Si les études portant sur les liens entre cinéma et art contemporain sont, et ce depuis plusieurs décennies, menées par des penseurs et théoriciens du cinéma, une attention portée de la part du milieu de l'art semblerait pouvoir offrir un regard neuf sur ces questions, et ce notamment en ce qui concerne les paramètres plus pragmatiques que suggèrent des facteurs tels que ceux de la collection, de la conservation, mais aussi de l'exposition. Une étude davantage muséographique, discipline qui ne s'est encore que trop peu intéressée aux conditions d'exposition du cinéma au sein d'institutions dédiées à l'art contemporain, susciterait alors une approche permise par les archives dont disposent les institutions à l'égard de cas de cinéastes et artistes ayant exposé le (ou leur) cinéma. Une étude de ce type permettrait d'interroger plus largement le type de production auquel se confrontent véritablement les artistes et/ou cinéastes pratiquant l'image en mouvement, au regard des

problématiques qui animent le monde muséal. Cela ne peut que nous réjouir pour l'avenir d'un art comme le cinéma qui continue d'être confronté à ces problématiques des plus contemporaines dans sa diffusion et sa réception. Intrinsèquement, celles-ci en multiplient les mutations et en redéfinissent continuellement les contours, qui méritent une attention accrue de notre part, historien(ne)s de l'art, dans le futur.

Bibliographie

I. Sources imprimées

1. Ouvrages

AKERMAN, Chantal et PAQUOT, Claudine (dir.), *Chantal Akerman : autoportrait en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004.

ALBERGANTI, Alain, *De l'art de l'installation : la spatialité immersive*, Paris, L'Harmattan, 2013.

BASSAN, Raphaël, PAÏNI, Dominique et BRENEZ, Nicole, *Le cinéma expérimental. Abécédaire pour une contre-culture*, Crisnée, Yellow Now, 2014.

BÉGHIN, Cyril (éd.), *Chantal Akerman : œuvre écrite et parlée*, vol. 1-3, Paris, L'Arachnéen, 2024.

BELLOUR, Raymond, *La querelle des dispositifs : cinéma, installations, expositions*, Paris, P.O.L., 2012.

BENGHOZI, Pierre-Jean, *Le cinéma. Entre l'art et l'argent*, Paris, L'Harmattan, 1989.

BLOEMHEUVEL, Marente et GULDEMOND, Jaap (éds.), *Chantal Akerman : Passages*, Rotterdam, Eye Film Museum et Nai010 Publishers, 2020.

BLÜMLINGER, Christa, *Cinéma de seconde main : esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, 2013.

BORDE, Raymond, BUACHE, Freddy et PAÏNI, Dominique, *La crise des cinémathèques... et du monde*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1997.

BRUNO, Giuliana, *Surface : Matters of aesthetics, materiality and media*, The University of Chicago Press, 2014.

CARDENAS, Carlos, JUSTIN, Vincent et MAERTENS, Marie, *Collectionner l'art vidéo et digital*, Dijon, Les Presses du réel, 2015.

CHAMBOISSIER, Anne-Laure, FRANCK, Philippe et VAN ESSCHE, Éric (dir.), *Exposer l'image en mouvement*, Bruxelles, La lettre volée, 2004.

CRETON, Laurent, *Économie du cinéma. Perspectives stratégiques*, Paris, Armand Colin, 2009.

DAGEN, Philippe, *L'art dans le monde de 1960 à nos jours*, Paris, Hazan, 2012.

DAGEN, Philippe et HAMON, Françoise, *Époque contemporaine : XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, Flammarion, 2022 (nouvelle édition).

DEVICTOR, Agnès et FRODON, Jean-Michel, *Abbas Kiarostami. L'œuvre ouverte*, Paris, Gallimard, 2021.

DUFOUR, Diane, PAÏNI, Dominique et WILLEMS, Roger (dir.), *Wang Bing. L'œil qui marche*, Paris, delpire & co, 2021.

DUBOIS, Philippe, *La question vidéo*, Crisnée, Yellow Now, 2011.

DUBOIS, Philippe, MONVOISIN, Frédéric et BISERNA, Elena (éds.), *Extended Cinema : le cinéma gagne du terrain*, Pasian di Prato, Campanotto, 2010.

DUVAL, Julien, *Le cinéma au XXe siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

FŒSEL, Michaël, *La privation de l'intime*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.

FOREST, Claude, *L'industrie du cinéma en France*, Paris, La Documentation française, 2013.

FRODON, Jean-Michel, *L'art du cinéma*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2014.

GULDEMOND, Jaap, BLOEMHEUVEL, Marente et FOSSATI, Giovanna (éds.), *Found Footage. Cinema exposed*, Amsterdam University Press, 2012.

KOBRYN, Olga, OUTCHINNIKOVA, Macha et ZVONKINE, Eugénie (dir.), *Intérieurs sensibles de Chantal Akerman : Films et installations - passages esthétiques*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2024.

LE ROY, Éric, *Cinémathèques et archives du film*, Paris, Armand Collin, 2013.

LYNCH, David et MCKENNA, Kristine, *Room to dream*, New York, Random House, 2018.

MANASSEH, Cyrus, *The problematic of the video art in the museum, 1968-1990*, New York, Cambria Press, 2009.

MAZA, Monique, *Les installations vidéo, œuvres d'art ?*, Paris, L'Harmattan, 1998.

MEY, Adeena et BOVIER, François (éds.), *Cinéma exposé/Exhibited cinema*, École cantonale d'art de Lausanne, 2014.

MOMCILOVIC, Jérôme, *Chantal Akerman. Dieu se reposa mais pas nous*, Nantes, Capricci, 2018.

PARFAIT, Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001.

PAÏNI, Dominique, *Le cinéma : un art moderne*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1997.

PAÏNI, Dominique, *Le cinéma, un art plastique*, Crisnée, Yellow Now, 2013.

PAÏNI, Dominique, *Le temps exposé : le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002.

REES, Alan Leonard, CURTIS, David et WHITE, Duncan (éds.), *Expanded cinema - art, performance, film*, Londres, Tate Gallery Publication, 2011.

RONDEAU, Corinne, *Chantal Akerman, passer la nuit*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2017.

RUSH, Michael, *L'art vidéo*, Londres, Thames & Hudson, 2003.

SERCEAU, Michel, *Y a-t'il un cinéma d'auteur ?*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014.

TULARD, Jean, *Dictionnaire du cinéma - Les réalisateurs*, Paris, Robert Laffont, 1999.

VANCHERI, Luc, *Cinémas contemporains, du film à l'installation*, Paris, Aléas, 2009.

VANCHERI, Luc, *Le cinéma ou le dernier des arts*, Presses Universitaires de Rennes, 2018.

WANDS, Bruce, *L'art à l'ère du numérique*, Londres, Thames & Hudson, 2006.

YOUNGBLOOD, Gene, *Expanded Cinema*, New York, Dutton, 1970.

YOUNG, Paul et DUNCAN, Paul (éds.), *Art Cinema*, Cologne, Taschen, 2009.

L'art vidéo 2. Entre cinéma et installation, Paris, Art Press, Les grands entretiens, 2020.

2. Catalogues d'exposition

Chantal Akerman. D'Est, au bord de la fiction, Paris, Jeu de Paume et Bruxelles, Bozar-Palais des Beaux-Arts, 1995-1996.

Chantal Akerman. Travelling, Bruxelles, Bozar-Palais des Beaux-Arts et Paris, Jeu de Paume, 2024.

VARDA, Agnès, *L'Île et Elle*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2006.

3. Notes de cours et de conférence(s)

BELLOÏ, Livio, *Cinéma expérimental contemporain*, notes de cours, Université de Liège, Philosophie et lettres, 2024-2025.

HAMERS, Jérémie, *Documentaire contemporain (cinéma, télévision, web)*, notes de cours, Université de Liège, Philosophie et lettres, 2023-2024.

Propos recueillis lors d'une conférence donnée par Dominique Païni et Claire Atherton, Paris, Jeu de Paume, 15 octobre 2024.

4. Articles tirés d'ouvrages collectifs

ANDRIN, Muriel, « Le cinéma pétrifié. Petites réflexions sur la mise en scène d'œuvres filmiques comme objets d'exposition », dans CHAMBOISSIER, Anne-Laure, FRANCK, Philippe et VAN ESSCHE, Éric (dir.), *Exposer l'image en mouvement*, Bruxelles, La lettre volée, 2004, p. 97-109.

ANGELROTH, Charles, « De l'utilisation de l'image en mouvement dans les pratiques artistiques émergentes », dans CHAMBOISSIER, Anne-Laure, FRANCK, Philippe et VAN ESSCHE, Éric (dir.), *Exposer l'image en mouvement*, Bruxelles, La lettre volée, 2004, p. 31-40.

BALSOM, Erika, « Le cinéma au seuil du musée : malaise dans l'institutionnalisation », dans, CAMPORESI, Enrico et POUTHIER, Jonathan (dir.), *L'histoire d'une histoire du cinéma*, Paris Expérimental, 2023, p. 44-49.

BÉGHIN, Cyril, « Chantal Akerman : Writings on the installations », dans BLOEMHEUVEL, Marente et GULDEMOND, Jaap (éds.), *Chantal Akerman : Passages*, Rotterdam, Eye Film Museum et Nai010 Publishers, 2020, p. 54-55.

BELLOUR, Raymond, « Le livre, aller, retour », dans BELLOUR, Raymond et ROTH, Laurent, *Qu'est-ce qu'une madeleine ? Essais à propos du CD-ROM Immemory de Chris Marker*, Paris, Centre Pompidou, 1997, p. 65-108.

BLÜMLINGER, Christa, « La cuisine selon Chantal Akerman : un lieu de passages », dans KOBRYN, Olga, OUTCHINNIKOVA, Macha et ZVONKINE, Eugénie (dir.), *Intérieurs sensibles de Chantal Akerman : Films et installations - passages esthétiques*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2024, p. 37-48.

CAMPAN, Véronique (dir.), « Avant-propos : imaginaire de la projection, » dans CAMPAN, Véronique (dir.), *La projection*, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 7-17.

CARDIN, Fanny, « Une intimité exposée : la femme d'intérieur dans les installations *In the Mirror* et *Woman Sitting After Killing* », dans KOBRYN, Olga, OUTCHINNIKOVA, Macha et ZVONKINE, Eugénie (dir.), *Intérieurs sensibles de Chantal Akerman : Films et installations - passages esthétiques*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2024, p. 123-135.

CONWEY, Kelley, « L'île et l'elle : lieu, temps, écran, récit », dans FIANT, Anthony, HAMERY, Roxane et THOUVENEL, Éric (dir.), *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 209-218.

COUTEAU, Matthieu, « Ni classique, ni moderne, l'ébauche d'un gros plan chez Chantal Akerman », dans KOBRYN, Olga, OUTCHINNIKOVA, Macha et ZVONKINE, Eugénie (dir.), *Intérieurs sensibles de Chantal Akerman : Films et installations - passages esthétiques*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2024, p. 195-205.

CRETON, Laurent, « Les films et les salles : conjonction vs dissociation », dans CRETON, Laurent et KITSOPANIDOU, Kira, *Les salles de cinéma. Enjeux, défis et perspectives*, Paris, Armand Collin, 2013, p. 205-214.

DAMOUR, Christophe, « Sans moi, ce serait resté une idée », dans FOREST, Claude (dir.), *L'internationalisation des productions cinématographiques et audiovisuelles*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2017, p. 95-106.

DE MÈREDIEU, Florence, « Voyage au coeur de la chambre optique », dans CHAMBOISSIER, Anne-Laure, FRANCK, Philippe et VAN ESSCHE, Éric (dir.), *Exposer l'image en mouvement*, Bruxelles, La lettre volée, 2004, p. 43-57.

GAUTHIER, Christophe, « Le processus de patrimonialisation du cinéma », dans GAUTHIER, Christophe et al., *Patrimoine et patrimonialisation du cinéma*, Paris, Ecole des Chartes, 2020, p. 29-44.

GUELTON, Bernard, « Modes immersifs : entre fusion et tension », dans GUELTON, Bernard (dir.), *Les figures de l'immersion*, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 77-107.

LARMOR, Luc, « Interactions sonores : un passage possible. Drones et immersion sonore », dans GUELTON, Bernard (dir.), *Les figures de l'immersion*, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 179-195.

LE BIHAN, Loig, « À la recherche du film-installation », dans CAMPAN, Véronique (dir.), *La projection*, Presses Universitaires de Rennes, 2014, 167-177.

LEPERCHEY, Sarah, « Une cuisine, une chambre, des chambres et d'autres lieux encore : une exposition à la Ferme du Buisson », dans KOBRYN, Olga, OUTCHINNIKOVA, Macha et ZVONKINE, Eugénie (dir.), *Intérieurs sensibles de Chantal Akerman : Films et installations - passages esthétiques*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2024, p. 109-121.

LISSEN, Dana, « Chantal Akerman : Tattered, Shattered Time », dans BLOEMHEUVEL, Marente et GULDEMOND, Jaap (éds.), *Chantal Akerman : Passages*, Rotterdam, Eye Film Museum et Nai010 Publishers, 2020, p. 126-135.

LOUIS, Stéphanie-Emmanuelle, « Je montre donc je suis. Programmation et identité institutionnelle des cinémathèques en France », dans GAUTHIER, Christophe et al., *Patrimoine et patrimonialisation du cinéma*, Paris, Ecole des Chartes, 2020, p. 63-78.

MORSILLO, Sandrine, « Dans le white cube : le spectateur exposé aux risques de l'immersion », dans GUELTON, Bernard (dir.), GUELTON, Bernard (dir.), *Les figures de l'immersion*, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 141-157.

PANTENBURG, Volker, « Between Expansion and Contraction. Transatlantic Disontents of Expanded Cinema », dans MEY, Adeena et BOVIER, François (éds.), *Cinéma exposé/Exhibited cinema*, École cantonale d'art de Lausanne, 2014, p. 108-112.

PLAS, Marc, « Espèces d'espaces : espace filmique, chambres de vision », dans VANCHERI, Luc, *Images contemporaines. Arts, formes, dispositifs*, Paris, Aléas, 2009, p. 55-72.

RIBETTES, Jean-Michel, « La lumière et l'impermanence », dans CHAMBOISSIER, Anne-Laure, FRANCK, Philippe et VAN ESSCHE, Éric (dir.), *Exposer l'image en mouvement*, Bruxelles, La lettre volée, 2004, p. 15-25.

SCHEINFEIGEL, Maxime, « Varta plasticienne », dans FIANT, Anthony, HAMERY, Roxane et THOUVENEL, Éric (dir.), *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 189-196.

VAN ASSCHE, Christine, « Avant-propos », dans BELLOUR, Raymond et ROTH, Laurent, *Qu'est-ce qu'une madeleine ? Essais à propos du CD-ROM Immemory de Chris Marker*, Paris, Centre Pompidou, 1997, p. 5-8.

VANCHERI, Luc, « Le cinéma après l'époque du cinéma », dans SCHEINFEIGEL, Maxime, *Le cinéma et après ?*, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 19-24.

VAN ESSCHE, Éric, « Pour une réflexion "généalogique" sur le temps et l'espace dans les installations vidéo », dans CHAMBOISSIER, Anne-Laure, FRANCK, Philippe et VAN ESSCHE, Éric (dir.), *Exposer l'image en mouvement*, Bruxelles, La lettre volée, 2004, p. 57-83.

ZVONKINE, Eugénie, « D'Est : extérieurs intimes », dans KOBRYN, Olga, OUTCHINNIKOVA, Macha et ZVONKINE, Eugénie (dir.), *Intérieurs sensibles de Chantal Akerman : Films et installations - passages esthétiques*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2024, p. 209-224.

5. Entretiens

Entretien avec Corinne Maury, « Élimer l'écriture, radicaliser le plan », dans KOBRYN, Olga, OUTCHINNIKOVA, Macha et ZVONKINE, Eugénie (dir.), *Intérieurs sensibles de Chantal Akerman : Films et installations - passages esthétiques*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2024, p. 151-160.

Entretien des Cahiers du Cinéma avec Chantal Akerman, dans BEGHIN, Cyril (éd.), *Chantal Akerman : œuvre écrite et parlée*, vol. 2, Paris, L'Arachnéen, 2024, p. 163-178.

Entretien radiophonique entre Claude Jean Philippe et Chantal Akerman, 31 octobre 1982, dans BEGHIN, Cyril (éd.), *Chantal Akerman : œuvre écrite et parlée*, vol. 2, Paris, L'Arachnéen, 2024, p. 424-444.

II. Sources électroniques

1. Ouvrages

BALSOM, Erika, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Baltimore, Project Muse, 2020, téléchargé sur <https://www.jstor.org/>, consulté le 15 novembre 2024.

GLICENSTEIN, Jérôme, *Insaisissables valeurs. L'économie en trompe-l'oeil de l'art contemporain*, Paris, Editions Hermann, 2023, chapitres disponibles en accès limités sur <https://research.ebsco.com/c/wxizrj/search/advanced/filters?autocorrect=n>, consulté le 2 mai 2025.

LANGE, André et WESCOTT, Tim, *Les aides publiques aux œuvres cinématographiques et audiovisuelles en Europe – Une analyse comparative*, Strasbourg, Observatoire européen de l'audiovisuel, 2004, téléchargé sur <https://journals.openedition.org/>, consulté le 3 mai 2025.

O'DOHERTY, Brian, *Inside the White Cube. The ideology of the Gallery Space*, San Francisco, The Lapis Press, 1986, téléchargé sur <https://monoskop.org/Monoskop>, consulté le 2 mars 2025.

UROSKIE, Andrew V., *Between the black box and the white cube*, University of Chicago Press, 2014, téléchargé sur <https://monoskop.org/Monoskop>, consulté le 15 novembre 2024.

2. Articles

BALSOM, Erika, « Between Art and Film: Revisiting the Exhibition “Passages de l’image” », dans *Mousse Magazine* [en ligne], 7 mars 2022, disponible sur <https://www.moussemagazine.it/>, consulté le 2 mai 2025.

BALSOM, Erika, « Chris Marker's Immemory and the Possibility of a Digital Archive », dans *Journal of E-Media Studies*, vol. 1, n°1, printemps 2008, p. 1-20, téléchargé sur <https://journals.dartmouth.edu/cgi-bin/WebObjects/Journals.woa/xmlpage/4/issue>, consulté le 10 avril 2025.

BAWIN, Julie, « L’artiste scénographe ou comment réinventer l’écriture des expositions », dans *Textyles: Revue des Lettres Belges de Langue Française*, n° 40, 2011, p. 55-64, téléchargé sur <https://orbi.uliege.be/>, consulté le 10 avril 2025.

BOURGET, Jean-Loup, « Ré-enchanter les musées », dans *Critique*, vol. 805-806, n° 6, 2014, p. 508-519, téléchargé sur <https://journals.openedition.org/>, consulté le 12 mars 2025.

BOVIER, François et MARGEL, Serge, « De l'ailleurs et de l'altérité. Le point de vue des frontières dans la série documentaire de Chantal Akerman : D'Est, Sud, De l'autre côté et Là-bas », dans *Décadrages*, n° 46-47, 2022, p. 123-135, téléchargé sur <https://journals.openedition.org/>, consulté le 10 novembre 2025.

BROCHU, Dominique, « Marques d'un cinéma moderne : Le Roi des Enfants », *Revue d'études cinématographiques*, vol. 3, n°2-3, 1993, p. 11, téléchargé sur <https://shs.cairn.info/?lang=fr>, consulté le 12 avril 2025.

BRUNO, Giuliana, « Un milieu de projections : les pérégrinations de Chantal Akerman à travers le cinéma et les installations », dans *Décadrages*, n°46-47, 2022, p.151-175, téléchargé <https://journals.openedition.org/>, consulté le 29 août 2024.

BRUNO, Giuliana, « Passages through Time and Space: in Memory of Chantal Akerman. », dans *October*, vol. 155, 2016, p. 162-167, téléchargé sur <https://www.jstor.org/>, consulté le 14 avril 2025.

CAILLET, Aline et POUILLAUME, Frédéric, « Introduction : l'hypothèse d'un art documentaire », dans CAILLET, Aline et POUILLAUME, Frédéric (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Presses Universitaires de Rennes, 2022, p. 7-25, disponible sur <https://books.openedition.org/>, consulté le 15 mars 2025.

DÉLÉAS, Josette, « La jouissance du voir dans Je, tu, il, elle de Chantal Akerman », dans *Cinémas (Montréal)*, vol. 8, n°3, 1998, p. 121-133, téléchargé sur <https://www.erudit.org/fr/>, consulté le 10 avril 2025.

ERMAKOFF, Catherine, « Une voix dans le désert », dans *Vertigo*, vol. 2, n°26, 2004, p. 67-70, téléchargé sur <https://shs.cairn.info/?lang=fr>, consulté le 14 avril 2025.

FIX, Adrian, GIVOIS, Ève et LEROY, Alice (dir.), « Raul Ruiz : le musée en exil. Une enquête dans les archives du cinéaste au Centre Pompidou », dans *Laboratoire d'histoire permanente* [en ligne], 8 janvier 2024, téléchargeable sur <https://hypotheses.org/>, consulté le 10 avril 2025.

FŒSEL, Michaël, « Partager l'intime », dans *AOC* [en ligne], 11 octobre 2019, disponible sur <https://aoc.media/>, consulté le 13 mai 2025.

FOWLER, Catherine, « Remembering Cinema "Elsewhere" : From Retrospection to Introspection in the Gallery », dans *Cinema Journal*, vol. 51, n°2, 2012, p. 26-45, téléchargé sur <https://www.jstor.org/>, consulté le 6 avril 2025.

FRYBERGER, Annelies, et al., « Financements et valeur de l'art », dans *Revue Proteus*, n°13, 2017, p. 5-17, téléchargé sur <https://hal.science/>, consulté le 23 mars 2025.

HALBREICH, Kathy, « Kathy Albreich », dans *Artforum* [en ligne], 2016, disponible sur <https://www.artforum.com/>, consulté le 10 mars 2025.

HEINICH, Nathalie, « Les valeurs contre les prix. L'art contemporain à l'épreuve du marché », dans *Où est l'argent ?*, vol. 1, n°24, 2019, p. 53-63, téléchargé sur <https://shs.cairn.info/?lang=fr>, consulté le 2 avril 2025.

HURST, Heike, « Rencontre avec Chantal Akerman à propos de l'installation Une voix dans le désert », dans *Jeune Cinéma*, n°355, 2013, n.p., téléchargé sur <https://www.proquest.com/?accountid=14630>, consulté le 15 avril 2025.

LEE, Hyein, « Faire le film sans projet : Chantal Akerman et ses documentaires », dans BIDEAUX, Kevin et al., *Projet, Projeter, Projection*, Université Paris 8 Vincennes– Saint-Denis, 2023, p. 1-13, téléchargé sur <https://hal.science/>, consulté le 16 avril 2025.

LEPERCHEY, Sarah, « Akerman and the domestic space », dans CHRISTIE, Ian, *Spaces*, Amsterdam University Press, 2024, p. 83-84, téléchargé sur <https://www.jstor.org/stable/j.ctv16km0vw>, consulté le 3 avril 2025.

LEROY, Alice, « Raoul Ruiz : fables d'objets », dans *Cahiers du cinéma* [en ligne], 3 octobre 2023, disponible sur <https://www.cahiersducinema.com/fr-fr>, consulté le 2 avril 2025.

MAHEU, Fabien, « Cinéma, peinture et numérique : hybridité de l'image chez Peter Greenaway », dans *Cahiers de narratologie*, n°19, 2010, p. 1-11, téléchargé sur <https://journals.openedition.org/>, consulté le 10 février 2025.

MARGULIES, Ivone, « 'Et c'est tellement fatigant'. L'économie du ressassement chez Chantal Akerman », dans *Décadrages*, n° 46-47, Federation Internationale des Archives (FIAF), 2022, p. 83-, téléchargé sur *Décadrages*, n° 46-47, 2022, p. 83-103, téléchargé sur <https://journals.openedition.org/>, consulté le 10 mars 2025.

MARKS, Laura U., « Immersed in the single channel. Experimental media from theater to gallery », dans *Millenium Film Journal*, n°55, 2012, p. 13-23, téléchargé sur <https://www.sfu.ca/>, consulté le 12 février 2025.

MAINCENT, Patricia, « Dossier pédagogique - Le film, collection du musée », dans *Centre Pompidou* [en ligne], décembre 2010, disponible sur <https://www.centrepompidou.fr/fr/>, consulté le 15 mars 2025.

MONNEAU, Boris, « Raoul Ruiz : 'L'Expulsion des Maures' et l'espacement du livre », dans *À bras le corps* [en ligne], 3 mars 2013, disponible sur <https://www.abraslecorps.com/>, consulté le 12 avril 2025.

MONTERRUBIO-IBAÑEZ, Lourdes, « Zapping Zone and Level Five. Between the visitor's experience of the video installation and the filmmaker's reflection of the essay film », dans *Arte, Individuo y Sociedad*, 8 avril 2023, p. 1377-1395, téléchargé sur <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/index>, consulté le 25 avril 2025.

PAÏNI, Dominique, « Histoire et enjeux du cinéma exposé », dans *Film Explorer* [en ligne], s.d., disponible sur <https://www.filmexplorer.ch/>, consulté le 15 mars 2025.

PIERSON, Mickaël, « Le cinéma dans les pratiques artistiques contemporaines : reproduire la salle obscure dans l'exposition », dans *Marges*, n° 31, 2020, p. 24-44, téléchargé sur <https://journals.openedition.org/>, consulté le 15 octobre.

POLLOCK, Griselda, « Modernité et espaces de la féminité (1988-2003). Les femmes et le regard », dans DUMONT, Fabienne (éd.), *La rébellion du deuxième sexe : L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines, 1970-2000*, Paris, Les Presses du réel, 2011, p. 262-266, téléchargé sur <https://journals.openedition.org/>, consulté le 12 avril 2025.

ROBERT, Valentine, « Le tableau vivant chez Raoul Ruiz : l'extension de la perception », dans *Décadrages*, n°15, 1er octobre 2009, p. 38-56, téléchargé sur <https://journals.openedition.org/>, consulté le 14 avril 2025

ROUSSET, Marion, « Ce que l'argent fait à l'art. L'art contemporain dévoré par l'industrie de luxe », dans *Revue du crieur*, vol. 1, n° 1, 2015, p. 40-55, téléchargé sur <https://shs.cairn.info/?lang=fr>, consulté le 2 avril 2025.

ROYOUX, Jean-Christophe, « Cinéma d'exposition, l'espacement de la durée », dans *Art Press* [en ligne], n°262, novembre 2002, disponible sur <https://www.artpress.com/>, consulté le 12 février 2025.

SELLIER, Geneviève, « De quoi le ‘cinéma d'auteur’ est-il le nom ? Peut-on et faut-il séparer l'auteur de ses films ? », dans *Travail, genre et sociétés*, n°50, novembre 2003, p. 169-173, téléchargé sur <https://shs.cairn.info/?lang=fr>, consulté le 12 avril 2025.

STOCK, Mathis, « Habiter comme faire avec l'espace. Réflexions à partir des théories de la pratique », dans *Annales de Géographie*, n° 704, 2015, p. 424-441, téléchargé sur <https://www.jstor.org/>, consulté le 12 mai 2025.

TALLMAN, Susan, « The New Real. The Da Vinci clone. The work of art in the age of incredibly high-resolution 3D reproduction », dans *Art in America*, février 2009, p. 75-80, téléchargé sur <https://www.factum-arte.com/pag/36/peter-greenaway-on-leonardo-s-last-supper>, consulté le 26 avril 2025

THOMA, Andrea, « Vertigo of presence: Chantal Akerman's NOW, nomadic dwelling and the “war machine” within the context of contemporary moving image works », dans *Journal of visual art practice*, vol. 19, n°2, 2020, p. 179-201, téléchargé sur <https://www.tandfonline.com>, consulté le 2 mars 2025.

THONON, Jonathan, « À perte de vue. Les archives cinématographiques à l'épreuve de la disparition », dans *MethIS*, vol. 2, 2009, p. 133-152, téléchargé sur <https://popups.uliege.be/accueil/>, consulté le 20 mars 2025.

VENTURI, Riccardo, « Écran et projection dans l'art contemporain », dans *Perspective*, n°1, 30 juin 2013, p. 183-190, téléchargé sur <https://journals.openedition.org/>, consulté le 12 mars 2025.

VENTURI, Riccardo, « Repenser le cinéma élargi », dans *Critique d'art*, n°45, 2015, disponible sur <https://journals.openedition.org/>, consulté le 10 octobre 2024.

VINCENT, Jacques, « Wang Bing, cinéaste de la durée », dans *Revue germanique internationale*, n°29, 2019, p. 99-109, disponible sur <https://journals.openedition.org/>, consulté le 20 mars 2025.

« Abbas Kiarostami : le présent exposé », dans *Art Press* [en ligne], 1er février 2006, disponible sur <https://www.artpress.com/>, consulté le 2 avril 2025.

Dossier documentaire - Chantal Akerman, Travelling, téléchargé sur le site du Jeu de Paume <https://jeudepaume.org/>, p. 1-48, consulté le 12 mars 2025.

« La boîte à outils du médiateur : Le parcours d'un film jusqu'à la salle de cinéma », dans *ACAP* [en ligne], s.d., téléchargeable sur <https://www.acap-cinema.com/>, consulté le 10 mars 2025.

« Le cinéma exposé : flux contre flux », dans *Art Press* [en ligne], 24 février 2003, disponible sur <https://www.artpress.com/>, consulté le 10 décembre 2024.

« PETER GREENAWAY SPICES UP LEONARDO'S LAST SUPPER01.J », dans *Cargo Collective* [en ligne], s.d., disponible sur <https://cargo.site/>, consulté le 12 avril 2025.

3. Entretiens

Entretien de Alain Bergala avec Thierry Lancien, « L'installation cinéma : une expérience du regard », dans *MédiaMorphoses*, n°8, 2006, p. 63-67, téléchargé sur <https://www.persee.fr/>, consulté le 10 novembre 2024.

Entretien avec Apichatpong Weerasethakul, « Des lumières et des ombres », s.d., disponible sur <https://www.festival-automne.com/fr>, consulté le 3 mai 2025.

Entretien entre Caroline Veunac et Iris Brey, « Iris Brey, pour un regard féminin au cinéma », dans *Centre Pompidou* [en ligne], 18 février 2021, disponible sur <https://www.centrepompidou.fr/fr/>, consulté le 12 mai 2025.

Entretien entre Éliane Chiron et Sandra Rey, « L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain », dans *Porto Arte*, vol. 22, n°37, 2017, p. 181-188, téléchargé sur <https://journals.openedition.org/>, consulté le 12 avril 2025.

Entretien de Elisabeth Lebovici avec Chantal Akerman, « No Idolatry and Losing Everything that Made you a Slave », Paris, Marian Goodman Gallery, téléchargé sur <https://www.mariangoodman.com/>, consulté le 12 mai 2025.

Entretien entre François Bovier, Serge Margel et Claire Atherton, « Le montage comme composition », dans *Décadrages*, n°46-47, 2022, p. 177-190, téléchargé sur <https://journals.openedition.org/>, consulté le 10 avril 2025.

Entretien de Laure Vermeersch, Pierre Zaoui et Sacha Zilberfarb avec Chantal Akerman, « Là-bas ou ailleurs - entretien avec Chantal Akerman », dans *Vacarme* [en ligne], n°39, 20 avril 2007, disponible sur <https://vacarme.org/>, consulté le 13 mai 2025.

Entretien entre Nicole Brenez et Chantal Akerman, « The Pajama Interview », Paris, 15 juillet-6 août 2011, disponible sur <https://derives.tv/>, consulté le 3 avril 2025.

Entretien de Philippe Piguet avec Agnès Varda, « Agnès Varda et l'art contemporain », dans *Artabsolument*, n°20, 2007, téléchargé sur <https://journals.openedition.org/>, consulté le 15 février 2025, p. 36-41.

Entretien de Séverine Pierron avec Marin Karmitz, « Marin Karmitz : ”Abbas Kiarostami est le plus grand cinéaste moderne” », disponible sur le site du Centre Pompidou <https://www.centrepompidou.fr/fr/>, consulté le 15 avril 2025.

Entretien téléphonique entre Fiona Duquesne et Catherine David, Liège-Paris, 19 décembre 2024, cf. Annexe I, p. 40-46.

4. Mémoires, thèses

JANIER, Fiona, *La Fondation Cartier pour l'art contemporain*, Institut d'Études Politiques, Mémoire professionnel de master, 2019, téléchargé sur <https://hal.science/>, consulté le 13 mars 2025.

LAVAL, Valentin, *Le financement du cinéma en Belgique*, Université de Liège, Mémoire de master en droit, 2022, téléchargé sur <https://matheo.uliege.be/>, consulté le 12 mai 2025.

LE TOUZÉ, Carla, *L'institution du Jeu de Paume : au prisme des migrations, hybridations et mutations modernes et contemporaines du cinéma*, Université Rennes 2, Mémoire de master de recherche en études cinématographiques, 2019, téléchargé sur <https://hal.science/>, consulté le 14 octobre 2024.

MASUDA, Mamiko, *Le regard des femmes cinéastes sur la femme dans la société française contemporaine. Fonction du discours cinématographique féminin dans les films d'Agnès Varda, Chantal Akerman et Catherine Corsini*, Université Paris-8-Vincennes-Saint-Denis, Thèse de doctorat en études de genre et littérature française, 2017, téléchargée sur <https://hal.science/>, consulté le 16 mars 2025.

MENUT PERGOLA, Charlotte, *Les face-à-face d'images de Chantal Akerman : dispositif frontal, hors-champ et liberté d'invention*, Université Sorbonne-Nouvelle 3, Mémoire de master en cinéma et audiovisuel, 2024, téléchargée sur <https://hal.science/>, consulté le 20 novembre 2024.

5. Sources issues de sites internet et blogs

COOKE, Lynne, *Ellipsis*, disponible sur le site E-flux Announcements <https://www.e-flux.com/announcements/39633/ellipsis/>, consulté le 25 avril 2025.

DIEUTRE, Vincent, « Abécédaire pour un tiers-cinéma », posté sur le blog pointligneplan, 2003, disponible sur <https://www.pointligneplan.com/>, consulté le 8 mai 2025.

REINER, Gabrielle, « De l'expérience des images en mouvement au-delà de la projection classique en salle », posté sur le blog pointligneplan, 2009, disponible sur <https://www.pointligneplan.com/>, consulté le 4 avril 2025.

ZABUNYAN, Dork, « Voyage(s) en utopie », posté sur le blog pointligneplan, 2010, disponible sur <https://www.pointligneplan.com/>, consulté le 4 avril 2025.

Apichatpong Weerasethakul, disponible sur le site de l'Institut d'art contemporain de Villeurbanne/Rhônes-Alpes <https://i-ac.eu/fr>, consulté le 15 mars 2025.

Apichatpong Weerasethakul: For Tomorrow For Tonight, disponible sur le site de l'UCCA <https://ucca.org.cn/en/>, consulté le 12 mai 2025.

Archive de Hans-Ulrich Obrist - Chapitre 3 : Agnès Varda. Un jour sans voir un arbre est un jour foutu, disponible sur le site du Luma Arles <https://www.luma.org/arles.html>, consulté le 1er mai 2025.

Based upon true stories, disponible sur le site du Kunstinstituut Melly <https://www.kunstinstituutmelly.nl/en/>, consulté le 13 mai 2025.

Biography, disponible sur le site de Jonas Mekas <https://jonasmekas.com/diary/>, consulté le 12 mai 2025.

Chantal Akerman. Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide, disponible sur le site de la Marian Goodman Gallery <https://www.mariangoodman.com>, consulté le 2 avril 2025.

Cinéma/Vidéo, disponible sur le site du Centre Pompidou <https://www.centrepompidou.fr/fr/>, consulté le 13 mars 2025.

Dossier médiation - Le film, collection du musée, disponible sur le site du Centre Pompidou <https://www.centrepompidou.fr/fr/>, consulté le 12 avril 2025.

Douglas Gordon, disponible sur le site de l’Institut d’art contemporain de Villeurbanne/Rhônes-Alpes <https://i-ac.eu/fr>, consulté le 15 mars 2025.

Driven II, 1985, disponible sur le site du MAC <https://macm.org/collections/oeuvre/driven-ii/>, consulté le 23 avril 2025.

EIJA-LIISA AHTILA. Une rétrospective, disponible sur le site du Jeu de Paume <https://jeudepaume.org/>, consulté le 12 mai 2025.

El ojo que miente, Raul Ruiz (25 mars-13 août 2023), disponible sur le site du Centre Pompidou <https://www.centrepompidou.fr/fr/>, consulté le 3 avril 2025.

Films et nouveaux médias, disponible sur le site du Centre Pompidou <https://www.centrepompidou.fr/fr/>, consulté le 13 mars 2025.

Installations, disponible sur le site de la Fondation Abbas Kiarostami <https://www.kiarostami.org>, consulté le 12 avril 2025.

« L’État et l’art contemporain en France », posté sur le blog Le collectionneur moderne, s.d., disponible sur <https://lecollectionneurmoderne.com/guide/marche/etat-et-art-contemporain/>, consulté le 4 avril 2025.

Les films de Chris Marker. Fragments d'une œuvre, disponible sur le site de Tenk <https://www.on-tenk.com/fr>, consulté le 13 avril 2025.

Projection et rencontre. Raoul Ruiz. Histoire des expositions, disponible sur le site du Centre Pompidou <https://www.centrepompidou.fr/fr/>, consulté le 15 avril 2025.

Pipilotti Rist, disponible sur le site de l'Institut d'art contemporain Villeurbanne/Rhônes-Alpes <https://i-ac.eu/fr>, consulté le 12 mai 2025.

Qui est Wang Bing ?, disponible sur le site de Bozar <https://www.bozar.be/fr>, consulté le 12 mai 2025.

Stan Vanderbeeck, disponible sur le site du Light Cone <https://lightcone.org/fr>, consulté le 12 mai 2025.

Une salle de cinéma en plein cœur de Paris, disponible sur le site du Jeu de Paume <https://jeudepaume.org/>, consulté le 15 mars 2025.

6. Vidéos et documentaires en ligne

COLARD, Jean-Marc, *Le Mensuel n°11 | Abbas Kiarostami | Centre Pompidou*, Paris, Centre Pompidou, vidéo mise en ligne 31 mai 2021, disponible sur Youtube <https://www.youtube.com/>, consulté le 2 mars 2025.

SCHMELZER, Katherine, *Chantal Akerman - Always On the Road*, Paris, Arte, 2024, documentaire disponible sur Youtube <https://www.youtube.com/>, consulté le 10 mars 2025.

Conversations / Chantal Akerman : héritage et mémoire, Paris, Art Basel, vidéo mise en ligne le 1^{er} novembre 2023, disponible sur Youtube <https://www.youtube.com/>, consulté le 12 mai 2025.

Entretien de Thomas Delamarre avec Agnès Varda, *L'Ile et Elle*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2012, vidéo mise en ligne le 5 mars 2014, disponible sur Youtube <https://www.youtube.com/>, consulté le 15 mars 2025.

Table des matières

Remerciements.....	5
Introduction	6
I. Art contemporain : les années 1990 et « l'effet cinéma »	12
A. Le cinéma et l'art contemporain au tournant des années 1990	12
1. L'invasion de l'image en mouvement dans l'art contemporain.....	12
2. Des évolutions artistiques formelles et techniques dans le cinéma	16
a. Évolutions technologiques, l'apparition du numérique	17
b. Évolutions artistiques, vers un cinéma plastique	18
B. Des vidéastes sous influence.....	20
1. Les « recycleurs » : emprunter les images du cinéma	22
2. Les « visiteurs » : reprendre ou démanteler les formes du cinéma	25
II. Une exposition des cinéastes.....	28
A. Du cinéma d'auteur.....	28
B. La « mise en scène du cinéaste » en France et le rôle des institutions, entre cinémathèques et lieux d'exposition	30
1. Diffuser et promouvoir le cinéma hors de la salle obscure : son appropriation par l'institution muséale	30
2. Une invitation de la part des institutions	32
3. Le cas du Centre Pompidou	34
a. L'exposition Passages de l'image (1990).....	35
b. Des liens entretenus avec les cinéastes (Marker, Ruiz, Godard)	38
4. L'institution du Jeu de Paume : une relation singulière au cinéma.....	45
C. De cinéastes à plasticiens : des interrogations prolongées par l'installation .	48
1. « Sculpteurs du temps »	51
2. Sortir de la contrainte narrative : la sensation contre le sens.....	55
3. Les possibilités offertes par l'architecture de l'espace	58

4. La question de la visibilité : l'art contemporain comme espace d'un renouvellement des publics ou échapper au lieu dédié au divertissement des masses.....	62
D. La nécessité économico-politique d'un détour.....	65
1. Production et collection de l'art contemporain.....	67
2. Financement et diffusion dans le cinéma.....	69
3. Concilier ses pratiques, maximiser ses chances.....	71
III. Entre délocalisation du cinéma et appropriation plastique de l'espace : l'œuvre de Chantal Akerman	76
A. Chantal Akerman, une vie de cinéaste « anti-frontières ».....	76
1. Un cinéma polymorphe.....	76
2. Influences et particularités de la mise en scène akermanienne.....	79
B. Réinterpréter/recontextualiser ses films dans l'espace d'exposition : un cinéma exposé	82
1. Des prémisses : l'expanded cinema ou cinéma élargi.....	82
2. Du cinéma exposé.....	84
3. Le cas de l'exposition chez Akerman : un cinéma propice à sa déterritorialisation ? ...	87
a. Le temps (exposé) : un matériau de prédilection	89
b. Un espace offert au spectateur/visiteur.....	90
C. La place du documentaire et la nécessité politique d'une spatialisation.....	92
1. La place du documentaire	92
2. À la rencontre de l'Autre : D'Est, au bord de la fiction (1995).....	95
3. Sensibiliser la frontière : From the Other Side et A Voice in the Desert (2002).....	98
4. L'immersion de la guerre : Now (2015)	100
D. L'exposition comme espace d'un partage de l'intime ou, quand l'intime devient le lieu	104
1. Le corps féminin comme objet/sujet politique dans l'espace d'exposition	105
2. Habiter, se déplacer	112
3. Raconter, donner vie	116

Conclusion	119
Bibliographie.....	123
I. Sources imprimées.....	123
1. Ouvrages	123
2. Catalogues d'exposition.....	126
3. Notes de cours et de conférence(s)	127
4. Articles tirés d'ouvrages collectifs.....	127
5. Entretiens	131
II. Sources électroniques.....	131
1. Ouvrages	131
2. Articles	132
3. Entretiens	138
4. Mémoires, thèses	139
5. Sources issues de sites internet et blogs.....	140
6. Vidéos et documentaires en ligne	142

