



HAL
open science

L'institution du Jeu de Paume : au prisme des migrations, hybridations et mutations modernes et contemporaines du cinéma

Carla Le Touzé

► **To cite this version:**

Carla Le Touzé. L'institution du Jeu de Paume : au prisme des migrations, hybridations et mutations modernes et contemporaines du cinéma. Sciences de l'Homme et Société. 2019. dumas-02370656

HAL Id: dumas-02370656

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02370656v1>

Submitted on 19 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université Rennes 2- Haute Bretagne
UFR Arts, Lettres, Communication
Département Arts du spectacle



L'institution du Jeu de Paume : au prisme des migrations, hybridations et mutations modernes et contemporaines du cinéma.

Volume 1



Carla Le Touzé

Master Recherche en études cinématographiques sous la direction de
M.Éric Thouvenel

Soutenu en septembre 2019

Remerciements

Au moment d'achever mon travail, je tiens en premier lieu à adresser mes sincères remerciements à mon directeur de recherche, Eric Thouvenel qui tout au long de ces trois années a toujours fait preuve de bienveillance, de grande disponibilité et de patience envers moi. Je suis très heureuse d'avoir bâti mon mémoire sous sa direction. Son exigence, son intérêt pour mon sujet, ses nombreux conseils et son attention ont été de véritables soutiens pour surmonter les moments de doute et la rédaction de ce mémoire, et sans lesquels il n'aurait pas pu aboutir. Merci de m'avoir encouragé, pour m'avoir appris à faire preuve d'exigence et pour m'avoir fait progresser dans mon rapport à la recherche et à l'écriture.

Je remercie tout particulièrement les gens de la Galerie nationale du Jeu de Paume sans qui cette recherche n'aurait pas pu voir le jour. Je suis très reconnaissante envers sa directrice, Marta Gili pour son enthousiasme et surtout, pour avoir rendu cette recherche possible en me permettant d'accéder aux contacts dont j'avais besoin et aux archives de la programmation cinématographique de la Galerie. Merci à Danièle Hibon d'avoir accepté de me rencontrer et pour le temps qu'elle m'a accordé en juillet 2017 pour discuter et découvrir les archives de la programmation cinématographique en sa compagnie. Un grand merci également à Marta Ponsa pour avoir rendu cette rencontre possible et pour m'avoir laissé repartir avec des exemplaires, des ouvrages et livrets, des éditions de la programmation de la Galerie nationale du Jeu de Paume. Merci également à Mélanie Lemaréchal ainsi qu'à Adrien Chevrot qui m'ont gentiment accueilli dans leur bureau pendant une semaine, et qui m'ont permis d'accéder à tous les documents et entretiens dont j'avais besoin.

Ne pouvant tous les citer à un à un pour leur engagement et ce qu'ils m'ont apporté, j'ai également une pensée chaleureuse pour l'ensemble de l'équipe enseignante du département cinéma de Rennes 2, pour leur grande bienveillance et leurs enseignements, et qui au cours de mes années - de licence et de master - ont su créer un environnement stimulant. Merci à eux pour leur grande disponibilité, et de nous avoir transmis chacun à leur manière un enseignement éclairant sur le cinéma. Merci particulièrement à Simon Daniellou d'avoir eu l'extrême gentillesse de m'envoyer ses cours sur la « muséographie du cinéma », ainsi qu'à Roxane Hamery d'avoir pris un peu de son temps pour m'apporter quelques conseils sur la perspective historique de mon mémoire.

Sur un plan personnel, mes remerciements vont également à mes amis qui m'ont encouragé et qui ont cru en moi pendant ses trois années, qui ont porté un intérêt à ma recherche et qui ont pris le temps de me relire attentivement. À ma tante Véronique, ainsi qu'à Dominique pour leur soutien inestimable, un duo toujours présent à mes côtés dans les moments de doute, comme de joie. À mon amie Zoé pour ses précieux conseils et son écoute sans faille. À mes amis Erwan Floch'lay, Thibaut Fleuret et Thomas Gombaud pour m'avoir « coachée » pendant la rédaction et avoir apporté un véritable bol d'air cinématographique tous les mardis, ces deux dernières années à la radio. À mes collègues du cinéma l'Arvor pour leurs encouragements. Un immense merci à Vincent pour sa patience, son enthousiasme et son soutien réconfortant au quotidien, et sans qui les moments de pauses et de relâchements n'auraient pas été les mêmes. J'adresse enfin un remerciement affectueux à mes parents pour leurs conseils éclairés et éclairants. Merci de m'avoir toujours rassurée et soutenue, voire supportée, pendant l'écriture de ce mémoire, mais également dans mes études et mes projets : un véritable pilier qui m'a transmis le goût des études, de l'histoire et du cinéma.

À ma grand-mère irlandaise Margaret Ryan, cinéphile, qui trouvait refuge dans les salles de cinéma de Londres dans les années 1940. En souvenir de nos longues discussions autour d'un thé sur le cinéma américain.

« Le musée de l'art cinématographique n'est pas celui d'une technique, mais celui d'un art... un lieu de rencontre et de fusion de toutes les écoles et de toutes les disciplines artistiques¹. »

Henri Langlois, 1961.

¹ Raymond BORDE et Freddy BUACHE, *La crise des cinémathèques... et du monde*, Paris, L'âge de l'homme, Coll. « Cinéma vivant », p.106.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
Définir un cas d'étude pour l'exposition du cinéma.....	6
Le Jeu de Paume, une institution qui traverse les époques.....	9
PARTIE 1 APPARITION ET DÉPLOIEMENT DU CINÉMA AU JEU DE PAUME	16
Introduction de la première partie	17
Chapitre 1 Archéologie du cinéma au Jeu de Paume.....	18
I-1.Exposition « Trois siècles d'Art aux États-Unis » au Jeu de Paume en 1938 : Le cinéma dans le prolongement de l'art moderne.....	20
I-2.Un devenir-musée du cinéma au Jeu de Paume ?.....	25
Chapitre 2 Les années 1960 et 1980 : La culture en révolution et l'esquisse de..... nouveaux enjeux pour un Jeu de Paume renaissant.....	34
II-1.Le principe culturel d'André Malraux.....	35
II-2.Jack Lang, l'industrie culturelle et la politique des Grands Travaux.....	38
II-3.Renouveau architectural et nouvelle politique culturelle pour le Jeu de..... Paume.....	43
PARTIE 2 LES PROPOSITIONS DE NOUVELLES EXPÉRIENCES CINÉMATOGRAPHIQUES À LA GALERIE NATIONALE DU JEU DE PAUME	50
Introduction de la seconde partie.....	51
Chapitre 3 La programmation cinématographique, une nouvelle <i>maison</i> du..... cinéma.....	53
III-1.Transmettre le cinéma à l'ère contemporaine et lui dédier un refuge.....	57
III-2.Un retour à l'écran <i>collectif</i>	64
III-3.La transversalité, un fer de lance au cœur de la programmation de Danièle Hibon.....	67

Chapitre 4 Le cinéma dans l'espace d'exposition de la Galerie.....	90
IV-1. <i>D'Est : au bord de la fiction</i> , cas d'étude d'une exposition réalisée par Chantal Akerman en 1995.....	94
IV-2.Au-delà du cinéma, vers un <i>autre</i> cinéma contemporain.....	103
CONCLUSION	111
SOURCES	115
BIBLIOGRAPHIE	120
INDEX DES NOMS CITÉS	133
INDEX DES ILLUSTRATIONS	135

Introduction

La Galerie nationale du Jeu de Paume fête en 2019 sa quatre-vingt-dixième année en tant que lieu d'exposition. Inauguré le 29 janvier 1862, le bâtiment est situé au nord-ouest du jardin des Tuilleries sur une terrasse artificielle qui domine la place de la Concorde et constitue un monument patrimonial d'importance pour la capitale parisienne. Avant de s'imposer comme l'une des institutions pionnières dans la programmation et l'exposition du cinéma, le Jeu de Paume a connu diverses vocations : Annexe du Musée du Luxembourg en 1929, Musée des Écoles Étrangères en 1932, Musée de l'Impressionnisme en 1947, Galerie nationale d'Art contemporain en 1991. Depuis 2004 a émergé de la fusion de trois associations consacrées à la photographie et à l'art contemporain (la Galerie nationale du Jeu de Paume, le Centre national de la photographie et le Patrimoine photographique), un lieu dédié à la photographie et à l'image.

En passant d'une dynamique d'exposition permanente à une dynamique d'exposition temporaire², le Jeu de Paume a progressivement porté un intérêt au cinéma. Celui-ci n'est cependant véritablement présent à la Galerie nationale du Jeu de Paume qu'à partir de 1991. D'un côté une programmation établie par Danièle Hibon - de 1991 à 2004, date de son départ à la retraite - propose des rétrospectives et des conférences autour de films projetés. De l'autre sont exposés parmi un programme d'expositions contemporaines, des cinéastes qui délocalisent leur rapport au cinéma et qui s'interrogent sur une nouvelle façon de faire du cinéma proche d'une démarche de plasticiens. On remarque en effet dès 1991, au moment de la réouverture du lieu, suite à des travaux de reconfiguration, que le cinéma trouve aussitôt sa place au sein du nouvel espace consacré à l'art contemporain. Parmi les expositions programmées du 4 octobre au 1er décembre, figure ainsi aux côtés des artistes Rober Gober et Pierre Dunnoyer, le cinéaste franco-chilien Raoul Ruiz.

Bien que l'intégration du cinéma dans le champ muséal et curatorial s'affirme dans les années 1990, dans le cas de la Galerie nationale du Jeu de Paume, elle n'est cependant pas une problématique nouvelle, car à cette époque elle s'inscrit dans un contexte plus large. En effet, les enjeux et facteurs de la présence et du déplacement du cinéma dans les lieux dédiés à la culture et à l'exposition sont multiples. Longtemps considéré comme une forme essentiellement populaire, le cinéma a progressivement acquis une place légitime à côté de la peinture, de la sculpture, de la photographie et dans la sphère de l'art contemporain ; reconnu comme art, à son tour il s'expose. La

² À partir de 1991, « le programme est celui d'une galerie pouvant accueillir cinq expositions par an » Antoine STINCO, <http://www.stinco.fr> consulté le 24 mars 2018.

mouvance impulsée par les cinéastes avant-gardistes dans les années 1920 et 1930 serait à l'origine d'une pensée du cinéma nourrie par les arts plastiques qui aurait posé les fondements théoriques d'une reconnaissance du cinéma comme art. Dominique Païni³ distingue parallèlement à l'émergence de cette pensée, un contexte de prise de conscience d'une possibilité plastique pour le cinéma, qui questionne les constituants du film et d'autre part leur fonction, au sein de l'espace muséal. À partir des années 1960, le cinéma acquiert une place au sein de nouveaux réseaux de médiation et d'appréhension pour la culture - tels que les Maisons de la Culture fondées par André Malraux en 1961 - qui rendent possible sa réception au-delà de la salle de cinéma. De son côté, l'industrie culturelle en expansion à partir des années 1960 et 1980 aurait quant à elle, assis le cinéma dans de nouveaux modes de réceptions et de perceptions, suscitant ainsi un déplacement et un remaniement de son dispositif, mais aussi de ses politiques économiques.

Le film aurait donc - partiellement - migré des salles de cinéma pour se faire une place dans le champ muséal et curatorial. Les cinémathèques sont parmi les premiers exemples que depuis de nombreuses années, le cinéma s'est prolongé hors des réseaux de distribution classiques, hors de la salle de cinéma. Collectionneurs, amoureux du cinéma et conscients d'une urgence de le préserver, Iris Barry avec son département du film au Musée d'Art moderne de New York et Henri Langlois avec la Cinémathèque française à Paris, sont parmi les premiers à avoir fait basculer le cinéma dans une dynamique de monstration et de patrimonialisation des films et de leurs artefacts, dans un cadre muséal. Cependant les cinémathèques ne représentent qu'un possible modèle de musée du cinéma. De nouveaux territoires se sont ouverts au cinéma et réciproquement le cinéma s'est ouvert à eux, de cette rencontre formelle et esthétique ces deux champs se sont prolongés et renouvelés.

La dynamique de déplacement et d'intégration du cinéma au sein du secteur culturel et artistique, aurait cependant à la fois fait profiter le dispositif cinématographique d'une nouvelle existence, comme il l'aurait mis à l'épreuve : le cinéma n'a plus le monopole des images en mouvement. Dans son ouvrage *Le Temps exposé*, Dominique Païni explique que la valorisation de la culture aurait mis à mal le cinéma, dans le sens qu'elle lui aurait ôté - en se l'appropriant et en la détournant - la relation intime que lui réservait la salle de cinéma. Réemployé, utilisé, commercialisé, patrimonialisé, progressivement l'écran de cinéma s'est démultiplié en de multiples acceptions culturelles, souvent plus attractives telles que la télévision, l'ordinateur, la vidéo, l'écran

3 Dominique Païni, directeur du Studio 43 durant les années 1980, directeur des productions audiovisuelles et cinématographiques du Musée du Louvre de 1987 à 1991, directeur de la Cinémathèque française de 1991 à 2000, directeur de développement du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou de 2000 à 2005 à l'intérieur duquel il a initié des expositions en tant que commissaire: « Hitchcock et les arts », « Jean Cocteau sur le fil du siècle », « Voyage(s) en utopie » avec Jean Luc Godard. Il est également l'auteur de nombreux ouvrages sur le cinéma.

de téléphone portable, la réalité virtuelle, etc. Le film s'est émancipé de son dispositif classique, la salle de projection. En somme le cinéma, par définition art du mouvement a lui-même été mis en mouvement par la société contemporaine, ce qui pousse Jacques Aumont à se demander en 2012, *Que reste-t-il du cinéma ?*⁴

De surcroît les technologies contemporaines ont certes destitué le cinéma d'une forme de souveraineté culturelle, mais en dépit de cela, elles ont permis la mise en circulation des images en mouvement et de fait, leur déplacement - et d'une certaine manière leur hybridation et mutation - dans de nouveaux espaces. De plus, en plein contexte de décentralisation culturelle, les galeries d'art contemporain et les musées tentent chacun d'affirmer leur identité et leur politique au sein d'une large sphère muséale et curatoriale. Ainsi certaines institutions vont recueillir le cinéma et s'imposer comme des sphères spécifiques pour la promulgation de son expansion et de sa reconstitution à l'intérieur du secteur culturel. Elles deviennent des espaces symptomatiques de transformations et d'hybridation du cinéma. En cela ces lieux représentent pour l'art cinématographique contemporain à la fois des *récepteurs* et des *prismes* pour une nouvelle expérience cinématographique. À la fois « *cosa mentale* et *cosa industriale*⁵ », le cinéma trouve dans ce contexte une certaine résonance et une économie propice au développement de nouveaux paradigmes. Accepté comme forme artistique à part entière, le cinéma paradoxalement porté par la culture de masse fait son entrée dans le champ de l'exposition et s'impose d'une certaine manière comme le symptôme de la considération des arts populaires à l'intérieur du *noble* territoire muséal.

Jean-Loup Bourget, professeur en études cinématographiques à l'École Normale Supérieure, analyse le contexte d'intégration du cinéma par les institutions et développe l'idée d'une double contamination, d'un « double déplacement⁶ » qui s'opère entre le cinéma et le musée : Le cinéma intégré aux politiques muséales n'est plus perçu comme « simple objet muséalisé⁷ », il s'impose comme une « puissance muséale⁸ ». Et simultanément, le musée n'a plus fonction à être un « simple cadre architectural⁹ ». En outre, en passant par le musée ou la galerie, le film a trouvé de nouvelles modalités d'existence, de nouvelles modalités de réception, un nouveau public, de nouveaux acteurs, de nouvelles formes. Le constat se confirme à l'intérieur des centres d'art contemporain et des musées : le film y est présent sous diverses modalités. Projeté sur les cimaises, à l'intérieur de *Black boxes*, diffusé sur des moniteurs TV, fragmentaire ou complet, sous forme d'installations ou

4 Jacques AUMONT, *Que reste-t-il du cinéma ?*, Paris, Vrin, Coll. « Philosophie et cinéma », 2013.

5 Dominique PAINI, *Conserver, montrer : où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinéma : programme*, Crisnée, Yellow Now, 1992, p.16.

6 Jean-Loup BOURGET, « Ré-enchanter les musées », *Critique*, n°805-806, 2014, p.509.

7 *Idem.*

8 *Idem.*

9 *Idem.*

de programmes, ses formes sont multiples. En proposant au cinéma des modalités d'existence qui sont en contemporanéité avec des formes artistiques différentes, il s'agit véritablement de constituer un mode d'existence pour l'art du cinéma qui se situe en marge de la culture de masse et qui va au-delà de la fonction déjà endossée par les cinémathèques. La question n'est pas de fonder un nouveau modèle de *musée du cinéma*, mais plutôt de penser comment le cinéma peut fonder ses propres niches d'habitat au sein des sphères artistiques contemporaines. Parallèlement, dans les années 1970, l'*Expanded Cinema*¹⁰ a aussi prouvé une volonté latente dans le champ cinématographique, à se répandre sur et vers de nouveaux espaces, de nouveaux secteurs qui initialement ne lui étaient pas dédiés. La récupération du médium cinématographique par le champ des arts plastiques a par la même occasion, mené à l'émergence d'un nouveau rapport à l'art et aux images en mouvement.

À titre d'exemple l'exposition *Une Histoire du Cinéma* sous le commissariat de Peter Kubelka au Centre Pompidou en 1976, inscrit le cinéma et ses acteurs dans une perspective revendicatrice d'une légitimité à être exposée au titre d'oeuvres d'art singulières « qui ont donné naissance à un cinéma qui a sa place à côté de leur œuvre plastique, de l'histoire de l'évolution de l'image moderne et tout naturellement auprès des collectionneurs d'oeuvres d'art, en raison de la similarité d'idées et de recherches, de réussites et de tentatives, dans une même perspective qui rend la comparaison et leur appréciation plus évidentes [...] Aujourd'hui encore peu connues, elles cesseront bientôt d'être les parents pauvres de l'art contemporain, car il en est dans le domaine de l'art comme dans celui des idées, les derniers venus sont appelés à être parmi les premiers¹¹ ».

En 1997, Dominique Païni signe le commissariat de l'exposition intitulée *Projection, les transports de l'image* au Fresnoy-Studio à Tourcoing. Cette exposition a pour vocation à exposer des artistes et cinéastes autour du « phénomène lumineux du transport d'une image d'un lieu à un autre¹² ». En 2001, la manifestation *Exploding Cinema/Cinema without Walls*, rassemble trois musées - le musée Chabot, la Galerie d'art contemporain Witte de With et le Boijmans Museum - autour du cinéma, sous forme d'exposition, de projection et d'installations. L'exposition *Le Mouvement des Images* au Centre Pompidou, sous le commissariat de Philippe-Alain Michaud en 2006, présente d'autres d'expériences formelles, envisage une création plastique pour le cinéma et

10 Gene YOUNGBLOOD, *Expanded cinema*, New York, Dutton, 1970.

11 Pontus HULTEN, « Préface », Catalogue de l'exposition *Une Histoire du Cinéma*, Paris, Centre Nationale d'Art et de Culture Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1976, p.6.

12 Dominique PAÏNI, « Pour une petite histoire de la projection », Catalogue de l'exposition *Projections : Les transports de l'image*, Paris, Hazan, Le Fresnoy, 1997, p. 11.

de nouvelles conditions d'exposition pour un lieu montrant « une histoire encore mouvante¹³ ».



Fig.1 Couverture du catalogue de l'exposition *Une histoire du cinéma*, sous le commissariat de Peter Kubelka, Centre Georges Pompidou, 1976.



Fig.2 Couverture du catalogue de l'exposition *Le Mouvement des Images*, sous le commissariat de Philippe-Alain Michaud, Centre Georges Pompidou, 2006.

En somme, il apparaît que le rapport du cinéma au champ muséal et curatoriale repose donc sur une double contamination : d'une part ce que le cinéma provoque à l'intérieur du musée et de la galerie d'art contemporain et d'autre part, ce que ceux-ci transforment et permettent à l'art cinématographique. À cet effet, on remarquera que depuis quelques années certain.e.s cinéastes sont progressivement allé.e.s au-delà du dispositif cinématographique en l'adaptant à de nouveaux formats, de nouveaux dispositifs. À titre d'exemples, peuvent être citées des installations et des expositions telles que *l'Île et Elle* d'Agnès Varda en 2006 et la *Bibliothèque des Mystères* de David Lynch en 2011 à la Fondation Cartier, *Voyage(s) en Utopies* de Jean-Luc Godard en 2006 et *Résonances* de Bertrand Bonello en 2014 au Centre Pompidou, mais encore l'exposition *Collectifs Ceremony* de Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval au CentQuatre en 2014, l'installation *Braguino ou la communauté impossible* de Clément Cogitore en 2017 au Bal... la liste est longue et ne cesse de s'enrichir. Le réalisateur Steve McQueen est lui-même récompensé en 1999 par le Turner Price¹⁴ pour son travail dans le champ de l'art contemporain. Luc Vanchéri et Thierry Jousse énoncent

13 Alfred PACQUEMENT, « Préface », Catalogue de l'exposition *Le Mouvement des Images*, Paris, Centre Pompidou, 2006, p.11.

14 Plus haute récompense britannique pour l'art contemporain.

clairement le constat :

« Le cinéma se transforme, tantôt à l'aune d'une histoire qui incorpore chacune de ses inventions techniques, esthétiques, économiques, tantôt au titre des échanges qui l'invitent à des formes de présentation inattendues. Ainsi le cinéma s'expose et s'installe en développant des dispositifs d'image *ad hoc*, qui n'entretiennent que très peu de rapport avec le dispositif d'origine. Un lien de ressemblance peut bien subsister dans les architectures de Dan Graham (*Cinéma*) ou dans les *Cabanes* d'Agnès Varda, chaque installation n'en consiste pas moins un fragile espace d'exposition qui ruine le privilège économique de la salle de cinéma¹⁵ ».

« Le cinéma continue donc, et il interroge plus que jamais ses propres paramètres - image, son, perception, récit, genre... - donnant parfois des prolongements inattendus aux aventures de la modernité en les prolongeant dans le bain de l'époque. ¹⁶»

La salle de cinéma au sens classique où on l'imagine n'est donc plus l'unique sanctuaire du cinéma, le lieu intangible du récit cinématographique et de son dispositif technique. De par sa présence et son hybridation dans des espaces autres, le cinéma fait effet de catalyseur et trouve des perspectives plus larges.

Définir un cas d'étude pour l'exposition du cinéma.

Il s'agissait pour nous de proposer une recherche qui fasse face à des problématiques contemporaines pour le cinéma et son matériau filmique. Terrain dont certains théoriciens, historiens, cinéastes, commissaires d'exposition, directeurs d'institutions ont posé les balises, les clefs d'analyse et de compréhension depuis déjà quelques années. Ces personnes, de par leurs écrits, ont accompagné et guidé notre réflexion au cours de ces trois années de recherche, qu'elles en soient remerciées pour leurs pensées éclairantes qui ont contribué à proposer ici une modeste ouverture sur la question du *cinéma exposé*.

L'enjeu de notre approche fut de concevoir un lieu spécifique comme un cas d'étude, d'analyser la manière dont il réceptionne le médium cinématographique et d'interroger la valeur, les perspectives qu'il lui confère. En somme, de rapporter la question du cinéma au lieu même de son

15 Luc VANCHERI, « Le *cinéma* après l'époque du cinéma », Maxime SCHEINFEIGEL (dir.), *Le cinéma et après ?*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, Coll. « Le Spectaculaire Série Cinéma », 2010, p.21.

16 Thierry JOUSSE, « Après la Mort du Cinéma », Antoine DE BAECQUE et Thierry JOUSSE, *Le retour du cinéma*, Paris, Hachette, 1996, p.49.

exposition. Plusieurs questionnements ont irrigué cette réflexion : Où va un cinéma qui ne trouve plus une légitimité et une reconnaissance à l'ère d'une salle de cinéma déclinée sur des formes plurielles ? Le musée et la galerie d'art contemporain constituent-ils des formes de refuges ou des zones de mutations formelles pour le cinéma ? Le devenir musée du cinéma peut-il être perçu comme une nécessité ou une récupération prescrite son déplacement ? Au-delà du rôle déjà endossé par les cinémathèques, que propose le champ de l'exposition pour le cinéma et son dispositif ? Qu'est-ce qui s'expose dans le cinéma et peut-on encore parler de cinéma lorsque celui-ci est exposé ? La présence du cinéma au musée tend-elle vers une forme de *momification* ou invite-t-elle à envisager un renouveau artistique pour un cinéma qui ne trouve plus forcément sa place au sein de réseaux de production et diffusion classiques ? La migration de la salle de cinéma est-elle révélatrice de sa spécificité ou bien la met-elle en péril ? Quel est son impact sur la cinéphilie contemporaine ? En quoi la présence du cinéma dans le secteur de l'art contemporain constitue un nouveau réseau de production et de diffusion ? Notre propos ne sera pas à travers ce mémoire de répondre à chacun de ces questionnements, mais plutôt de faire émerger une réflexion sur la place et le prolongement du cinéma à l'ère contemporaine.

Le *cinéma déplacé*, présente une forme émergente de dialogue entre la réalité de son dispositif et la fiction de ses possibles. C'est ainsi qu'il semble être en mesure d'insuffler des transformations dans le champ de l'exposition et d'ouvrir l'espace muséal à de nouvelles perceptions. À ce jour, de nombreuses institutions tissent une relation de près ou de loin avec le cinéma, il nous a donc fallu choisir et définir un lieu qui entrerait en résonance avec nos divers questionnements. La Galerie nationale du Jeu de Paume s'est rapidement avérée être une source de recherche singulière, d'autant plus qu'une analyse en amont de sa relation avec le cinéma n'avait jamais été proposée dans le cadre d'un mémoire de recherche universitaire. Lors de nos premières recherches sur le *cinéma exposé* nous avons remarqué l'installation *D'Est : au bord de la fiction* de Chantal Akerman, alors exposée à la Galerie nationale du Jeu de Paume en 1995. C'est à partir de cet événement que notre choix s'est progressivement fixé sur ce lieu, notamment pour la politique d'exposition qu'il menait depuis 1991 vers et pour les cinéastes.

Choisir la Galerie nationale du Jeu de Paume comme objet de recherche, c'est se représenter une institution qui réceptionne depuis 1991 des problématiques contemporaines pour le cinéma. Matériellement la politique de la Galerie nationale du Jeu de Paume en direction du cinéma se décline sous trois formes: une politique de *diffusion* à travers une programmation de films et de rencontres ; *l'édition* d'ouvrages et de livrets autour des rétrospectives présentées ; et *l'expositions* de cinéastes qui délocalisent leur pratique dans l'espace dédié à l'exposition. Étudier une institution

muséale et curatoriale comme celle-ci, c'est aussi considérer sa chronologie, ses politiques culturelles, ses acteurs, recueillir leur témoignage et analyser leurs actions en son sein. En considérant le cinéma, en l'intégrant à ses espaces d'exposition et à sa politique culturelle et artistique, un lieu comme celui-ci nous a semblé attester d'une pensée élargie de l'art contemporain et qui plus est s'imposer comme le reflet d'une capacité du cinéma à étendre son champ. Nous remarquerons cependant qu'à la Galerie nationale du Jeu de Paume le cinéma n'occupe pas une place centrale, il participe plutôt à une politique muséale dans les années 1940 puis curatoriale à partir des années 1990, qui le place en cohésion avec d'autres formes artistiques. Le cinéma devenu en mesure d'insuffler des transformations dans le champ de l'exposition ouvre l'espace muséal à de nouvelles perceptions et modalités. Faire de la Galerie nationale du Jeu de Paume notre objet de recherche s'est donc présenté comme l'occasion de proposer une étude sur l'émergence de nouvelles modalités formelles, techniques et esthétiques pour le cinéma au sein d'un espace à la fois *récepteur* et *producteur*.

Cette recherche se présentera d'un premier d'abord sous la forme d'une généalogie de la relation du Jeu de Paume au cinéma, son apparition et son déploiement au sein de l'institution. Il s'agira d'étudier comment le cinéma en 1938 et en 1991 a trouvé les conditions de sa migration vers l'espace muséal et s'y est progressivement fait une place. Cette première perspective permettra d'une part au lecteur de se familiariser avec l'identité du lieu en question et d'appréhender l'empreinte du cinéma sur celui-ci. Dans cette perspective nous verrons comment l'institution du Jeu de Paume, au cours de sa chronologie, a bénéficié de l'apport de certaines figures majeures de la pensée du cinéma dans les années 1940 et à partir des années 1980 de nouvelles politiques culturelles qui l'ont amenée à reconsidérer son statut et son rapport à l'art contemporain. Par la suite, dans la deuxième partie du mémoire nous nous consacrerons plus spécifiquement à la période débutant en 1991, époque à laquelle la programmation cinématographique du Jeu de Paume émerge et où des cinéastes commencent à y exposer. Nous rejoindrons donc spécifiquement l'objet qui a suscité l'origine de cette recherche, c'est-à-dire la matière qu'ont constituée les livrets et les ouvrages découverts dans les bureaux de la Galerie en juillet 2017¹⁷. Il s'agira d'analyser la place et la fonction que le cinéma occupe au sein d'un réseau dédié à l'art contemporain, qui va s'imposer à partir de 1991 comme un nouvel *écosystème* artistique et institutionnel. Il s'agit donc de proposer une perspective chronologique qui nous permettra d'observer comment le cinéma a progressivement trouvé sa place dans le réseau muséal et curatorial français.

17 Nous invitons le lecteur à consulter la bibliographie, ainsi que le volume consacré aux annexes du mémoire.

Le Jeu de Paume, une institution qui traverse les époques.

Le Jeu de Paume est un complexe architectural et historique qui malgré ses mutations et ses ruptures, ses pleins et ses vides, ses changements brutaux ou plus progressifs, semble avoir conservé la constance d'un fer de lance artistique, souvent à l'avant-garde des époques qu'il a traversées. Mettre en avant l'identité et la dynamique qui caractérisent le lieu afin d'appréhender la perspective et l'héritage dans lesquels semble se placer l'institution au moment de sa réception du cinéma, s'impose comme une démarche fondamentale et une première entrée dans notre étude du Jeu de Paume. Au risque de faire ici une parenthèse de quelques pages sur la question purement cinématographique, cette approche nous permettra d'introduire la capacité du lieu à réappréhender son identité à mesure de ses transformations. De plus elle nous permettra de démontrer la survivance d'un principe muséal qui lui est propre et que l'on retrouvera par ailleurs dans sa politique à l'égard des images en mouvement et du dispositif cinématographique. En somme, établir l'identité du lieu en introduction de ce mémoire s'impose pour nous comme une manière de cerner dans quelle optique le Jeu de Paume réceptionne et confère une place à certains mouvements artistiques, et particulièrement au cinéma au cours de sa chronologie.

Comme le souligne Paul Rasse dans son ouvrage *Techniques et Cultures au Musée* : « Loin d'être une culture morte, un héritage du passé, l'identité vit dans la synthèse sans cesse renouvelée du passé et du présent. Elle est une dynamique¹⁸ ». Assurément, en ce sens l'évolution du Jeu de Paume, depuis son édification, est marquée par la dynamique de ses diverses politiques muséales qui répondent aux enjeux culturels des époques qu'il a traversé ainsi qu'aux différentes écoles et mouvements artistiques. À mesure qu'il en a adopté de nouvelles, le Jeu de Paume a été mené à repenser ses espaces, ses fonctions et à se construire de nouvelles identités culturelles et artistiques, tout en les renforçant. Simultanément, ces phases d'évolution et de transformations fondent son histoire, ses archives, sa chronologie, et également sa contemporanéité¹⁹. Par ailleurs, Paul Rasse poursuit son analyse en soulignant que « l'identité n'est positive que pour autant qu'elle exprime la revendication d'une capacité d'action et de changement, qu'elle se définit “en termes de choix et non pas de substances, d'essence ou de traditions”²⁰ ». Dans son ouvrage *Techniques et Culture au Musée*, il inscrit cette définition de l'identité dans un cadre sociologique plus large. En appliquant cette définition à l'étude du Jeu de Paume, il s'agit essentiellement de proposer une analyse de

18 Paul RASSE, *Techniques et Cultures au Musée, Enjeux, ingénierie et communication des musées de société*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, Coll. « Muséologies », 2002, p.40.

19 On trouvera dans le volume consacré aux annexes du mémoire une chronologie imagée répertoriant les phases de transformations majeures du Jeu de Paume depuis son édification à son architecture actuelle p.1.

20 Alain TOURAINE, « Identités ethnoculturelles et nationales », Pierre TAP (dir.) *Identité collective et changements sociaux*, Toulouse, Privat, 1991, p.38.

l'identité de notre objet d'étude et de déceler sa capacité d'action à travers les politiques qu'il mène en direction des pratiques artistiques, afin d'observer comment celles-ci ont pu avoir une certaine influence sur la formation de son *identité*.

L'anthropologue poursuit sa démonstration en expliquant que « si l'identité est un élément fédérateur, le ciment du groupe, ce dernier n'existe que dans un projet d'action collective. L'identité elle-même s'articule alors avec les nécessités de l'action; c'est-à-dire qu'elle évolue en fonction de stratégies larges, intégrant les contraintes extérieures. Car le groupe doit composer, entrer en relation, négocier avec ses différents partenaires, prendre en considération leurs points de vue; bref, participer à des entités plus larges qui exigeront de sa part qu'il développe des *formes nouvelles d'adaptation* au monde extérieur²¹. »

Dans notre analyse, la notion de *groupe* utilisée par l'auteur est remplacée par celle de *musée*. Généralement public, l'espace muséal est édifié au cœur des cités et a pour principale fonction de présenter, de montrer et de conserver des collections. À la fois social et communautaire, l'espace muséal conjugue plusieurs influences, qu'elles soient mémorielles, historiques, politiques, scientifiques et/ou artistiques. Daniel Vander Gucht, sociologue de l'art, distingue deux conceptions et deux logiques divergentes du musée dès sa naissance. La première aurait pour usage de « mettre à la portée des artistes et des amateurs un échantillon sélectionné des meilleures productions artistiques²² ». Le musée s'imposerait donc ici comme un espace d'inspiration, le lieu des muses comme le définit son étymologie²³. Tandis que la deuxième définition aurait pour fonction « d'archiver “scientifiquement” des documents de l'histoire de l'art et à pieusement collectionner les témoignages de l'histoire²⁴ ». À partir de cette distinction, l'espace muséal peut donc être envisagé à la fois comme un lieu pédagogique et comme un musée sanctuaire. Au-delà d'une *identité*, il s'agit de comprendre dans quelle politique muséale se place le Jeu de Paume à travers sa chronologie. De fait, faire état des cycles et des fonctions du Jeu de Paume vise à déterminer son positionnement en tant qu'institution muséale, et par la suite à partir des années 1990, en tant que galerie d'art contemporain. La publication à l'occasion de la réouverture de l'édifice en 1991 par le Jeu de Paume, de l'ouvrage *Jeu de Paume, Histoire*²⁵, est révélatrice d'un intérêt porté à l'architecture et

21 Paul RASSE, *Techniques et culture au musée. Enjeux ingénierie et communication des musées de société*, op.cit., pp.38-39.

22 Daniel VANDER GUCHT, *L'Art contemporain au miroir du musée*, Bruxelles, Ante Post, Coll. « Essais », 1998 p.19.

23 Etymologiquement le terme musée renvoie à « une petite colline, lieu des Muses ». Voir à ce sujet l'ouvrage de Dominique POULOT, *Musée et muséologie*, Paris, La Découverte, Coll. « Repères », 2009, p.6.

24 Daniel VANDER GUCHT, *L'Art contemporain au miroir du musée*, op.cit., p.19.

25 Françoise BONNEFOY (dir.) et coll. Marie-France BEZIER et Françoise FROMONOT, *Jeu de Paume, Histoire*,

notamment à la chronologie historique du lieu. L'architecture du monument du Jeu de Paume constitue en ce sens un facteur non négligeable dans l'étude du lieu et dans l'accueil que consacrent ses nouveaux espaces aux différents médiums artistiques. Parce qu'elle atteste que le Jeu de Paume est un lieu qui a la double capacité d'accompagner les pensées artistiques, d'aménager ses échelles aux problématiques muséales et artistiques dont il propose l'expérience.

L'architecture de l'édifice est témoin d'aménagements progressifs et marque, dans le temps, le passage d'une salle initialement dédiée à une pratique sportive, à un espace d'exposition qui évolue et qui mute lui-même en fonction des nouvelles considérations, normes et modes d'exposition. En effet, il suffit de regarder une chronologie²⁶ de l'évolution historique de l'édifice, pour prendre conscience que le Jeu de Paume, depuis son édification a traversé ce que l'on peut nommer des phases de mutations. Ces dernières semblent avoir toujours coexisté avec ses fonctions, en pleine conscience de son histoire. Ainsi, nous verrons à travers cette recherche de quelles manières le Jeu de Paume d'abord en tant que musée puis en tant que galerie, problématise son identité à mesure qu'il mute et qu'il réceptionne et crée de nouvelles possibilités de déploiement pour les formes artistiques entre autres pour l'objet qui nous intéresse : le cinéma.

Entre 1862, date de son édification, et 1991, date de sa dernière reconfiguration architecturale, le bâtiment du Jeu de Paume a connu de nombreuses transformations et vocations. C'est en 1861 que Napoléon III autorise le Cercle de la Paume à construire une salle dédiée au jeu de Paume dans le jardin des Tuileries, côté rue de Rivoli, parallèlement à une ancienne Orangerie où l'on cultivait des vers à soie au XVI^{ème} siècle. En effet, en 1861 les membres du Cercle de la Paume sont expropriés de la salle du passage Sandrié, qui fera place à l'édification de l'Opéra par Charles Garnier. Sport en vogue aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècle, il ne reste cependant plus à cette époque qu'une salle de jeu de Paume à Paris. Bien que considérée - peut-être à tort : « On croit assez généralement que le jeu de Paume n'est plus qu'un souvenir, mais on peut se convaincre qu'il a ses adeptes. Le jeu est retenu de puis le matin à huit heures jusqu'à la nuit²⁷. » - comme sur le déclin, la famille impériale reste malgré tout attachée à cette pratique sportive et autorise le Cercle de la Paume à engager des travaux sur le site de la terrasse des Feuillants, où se tient encore à ce jour l'édifice. L'ensemble des travaux sera financé par les membres du Cercle de la Paume, Napoléon III en demeurant le propriétaire. Dans une première phase, le bâtiment est donc conçu comme un espace fonctionnel. En 1879, l'édifice orné des initiales République française, s'impose comme un lieu républicain. Deux salles sont aménagées selon les conditions de jeu et d'accueil du public.

Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1991.

26 *Ibid.*, pp.89-91.

27 Propos de Léo Bernard, *Le Monde illustré*, n°288, 18 octobre 1862, *ibid.*, p.20.

« Les spectateurs [du jeu de Paume] faisant sans doute peu à peu défaut aux Tuileries, on veut pouvoir utiliser, pour des manifestations intéressant un large public, ce lieu "républicain" situé au cœur de Paris. [...] L'Orangerie de Napoléon III, qui n'a plus sa raison d'être depuis la chute de l'Empire, a été transformée en lieu d'exposition : elle a ainsi abrité, en 1880, une exposition consacrée aux insectes, et il devient tentant de faire subir le même sort à son symétrique, le Jeu de Paume²⁸.»

C'est donc à dater de 1909 que le Jeu de Paume commence à faire office d'espace d'exposition, avec une première exhibition de peintures - du 28 avril au 1er juillet - intitulée *Cent Portraits des écoles anglaises et françaises du XVIII^{ème} siècle*. La volonté de faire état d'une scène picturale contemporaine en écho avec ses pays voisins semble être révélatrice d'une ambition de taille sur la scène muséale. Effectivement, le lieu semble déjà avec cet événement, s'être déjà dessiné un rôle d'importance dans la sphère muséale parisienne de l'époque : « Mais sans qu'il ne soit encore question de politique d'exposition, on constate rapidement que cet espace pourrait devenir le “palais des expositions qu'il manque cruellement à Paris”²⁹ ». Sommairement aménagé comme espace muséal, ce n'est qu'à partir de 1920, lorsque le bâtiment est rendu à l'administration des Beaux-Arts³⁰, que l'édifice connaît ses premières transformations et réaménagements pour accueillir des expositions selon les normes muséales de l'époque. C'est en 1922, suite à une nouvelle phase de transformation et notamment d'agrandissement de l'édifice, que le Jeu de Paume devient l'Annexe du Musée du Luxembourg, ayant pour fonction d'héberger les collections des Écoles Étrangères. Lié aux Ministères des Affaires étrangères, le musée est cependant fréquemment contraint d'accueillir des expositions et des manifestations annexes, répondant ainsi à un « programme diplomatique et politique³¹ », toujours dans un souci de montrer l'art de l'époque.

Mais c'est surtout entre 1929 et 1932 que le Jeu de Paume va subir sa première transformation majeure dans le but d'adapter et d'asseoir le bâtiment dans sa vocation muséographique : il fait office de Musée des Écoles Étrangères contemporaines. Les travaux seront conduits par l'architecte Ferran et reposeront essentiellement sur l'aménagement du volume intérieur, consistant en la séparation en deux, par un plancher, de l'espace global. La surface

28 *Ibid.*, p.22

29 *Ibid.*, pp.45-46

30 *Ibid.*, p.23

31 *Idem.*, p.49

d'exposition est ainsi doublée et parallèlement une élévation de la totalité du bâtiment, entre les deux salles, est menée afin d'agrandir l'espace d'exposition. Ce nouveau statut muséal, semble avoir impulsé une dynamique d'intérêt à l'art moderne étranger et une disposition particulière à montrer des œuvres issues de territoires méconnus dans le but de les faire accéder à une forme de reconnaissance au sein du secteur muséal parisien. « Tenter de faire saisir aux amateurs, par des expositions raisonnées, le développement de l'art pictural de tout un pays et d'initier le public aux questions de l'art moderne international³² » est l'objectif du conservateur de l'époque, André Dézarrois, pour qui le système des expositions temporaires apparaît comme une évidence afin de brasser le plus de territoires artistiques. Il n'y a donc pas de collections fixes au Musée des Écoles Étrangères, en cela la politique du lieu vise à une forme d'engagement dans le système de l'exposition temporaire qui lui permet d'une part de montrer plus de tendances artistiques étrangères, mais aussi d'acquérir une certaine forme de reconnaissance de par son activité foisonnante³³. À cet égard, le Jeu de Paume fait en 1932 un pas en avant vers la modernité et abrite une pensée avant-gardiste de l'art :

« Le principe qui a présidé à sa réorganisation est celui d'une "séparation nette entre les œuvres issues des traditions du passé et celles qui ont rompu avec ces attaches pour aller de l'avant..." [...] Ceux qui occupent la salle XIV sont, notamment, l'objet d'une vive curiosité. Là sont regroupées les œuvres de l'école dite "de Paris" : Amedeo Modigliani, Kees Van Dongen, Pablo Picasso, Juan Gris, Marc Chagall, Ossip Zadkine...³⁴. »

On peut ainsi voir au Musée des Écoles Étrangères contemporaines des expositions dédiées à la peinture chinoise, aux arts contemporains venant de Suisse, d'Espagne, une exposition intitulée « Les Femmes artistes d'Europe », etc³⁵. De surcroît deux expositions vont marquer l'espace du Jeu de Paume, asseoir son identité et par conséquent, marquer l'histoire de la muséographie contemporaine. En 1937 « Origines et Développement de l'art international indépendant » par André Dézarrois, en 1938 « Trois Siècles d'art aux États-Unis » en collaboration avec le Museum of Modern Art de New York. Avec ces deux expositions, le Jeu de Paume s'impose réellement comme

32 André DÉZARROIS, *L'Oeuvre de James Ensor*, Paris, Musée des Écoles Étrangères contemporaines, 1932, p.3, *Idem.*, p.54.

33 Il s'agit par ailleurs d'une organisation que le Jeu de Paume retrouvera par la suite en tant que galerie d'art contemporain à partir de 1991 et sur laquelle nous reviendrons plus tard. Dans les années 1930 le Jeu de Paume a aussi fonction de conservateur, dans le sens qu'il acquiert des collections. Fonction qu'il n'exercera cependant plus dans les années 1990.

34 Françoise BONNEFOY (dir.) et coll. Marie-France BEZIER et Françoise FROMONOT, *Jeu de Paume, Histoire*, *Ibid.*, p.50.

35 Se référer à la chronologie des expositions du Musée des Écoles Étrangères contemporaines, après rénovation depuis le 23 décembre 1932 in *Idem.*, pp.89-90.

un nouveau noyau de l'art moderne en plein centre de la capitale parisienne. Y seront montrés, certains pour la première fois en France des artistes, des écoles internationales, ainsi que des courants majeurs tels que le fauvisme, le dadaïsme, le constructivisme, etc. Il n'est pas anodin que l'exposition soit organisée quelques semaines après l'exposition de Munich organisée par les nazis entre juin et novembre 1937 où une partie des noms valorisés au Jeu de Paume étaient alors qualifiés de « dégénérés ».

«Ce sera l'honneur du Musée du Jeu de Paume d'avoir le premier groupé et confronté l'ensemble de ces tendances artistiques. Ce sera l'honneur du Directeur de ce Musée d'avoir eu le courage de montrer dans un musée national des tendances tenues pour pernicieuses ou ridicules³⁶. [...] Dans le contexte international, cette exposition de 177 œuvres seulement, organisée avec très peu de moyens (en l'absence de crédits nécessaires, le futurisme, par exemple, est très mal représenté), est un véritable événement et, même si la fréquentation en est médiocre (5000 visiteurs), elle est en France la première reconnaissance institutionnelle de l'existence d'un art abstrait et d'un art surréaliste³⁷.»

Qu'elle soit considérée comme un geste idéologique ou un acte de résistance de la part d'Andre Dézarrois, cette exposition de 1937 place le Jeu de Paume dans une perspective politisée qui répond à des enjeux diplomatiques. Les périodes de conflits mondiaux feront ainsi du Jeu de Paume un édifice à la fois acteur et témoin de son temps³⁸. Qui plus est, le Musée des Écoles Étrangères, à travers la chronologie de ses expositions, semble adopter et assumer une vocation à représenter les garants d'une pensée de l'art avant-coureuse de la modernité artistique du XIX^{ème} siècle. Plus tard lorsqu'en 1947 le lieu fait office d'annexe du Louvre et accueille l'École des Impressionnistes, nouvelle vocation entraînant de nouvelles transformations. Cœur de la modernité artistique que représente le courant impressionniste dans les années 1900, le Jeu de Paume héberge entre 1947 et 1986 une pensée éclairante et moderne de l'art ainsi que certaines de ses figures emblématiques, telles que Cézanne et Van Gogh.

Dans cette chronologie de ces deux vocations, le Jeu de Paume à partir du XIX^{ème} siècle, est porteur d'une tendance à mettre en avant une pensée moderne de l'art, qui s'ancre de plus en plus au cœur de sa politique culturelle et artistique. Au cours des années 1980, de nouveaux facteurs politiques et économiques permettent au Ministère de la Culture de prendre un véritable essor. Les

36 Christian Zervos, *Cahiers d'art*, n°4-5 p.162, *Idem.*,p.57

37 *Idem.*

38 Lors du premier conflit mondial, le Musée du Jeu de Paume fait office de service de distribution des tickets de rationnement. Tandis que le 3 novembre 1940, il est réquisitionné par les nazis pour servir d'entrepôts aux œuvres qualifiées de « dégénérées », qui brûleront à ses côtés le 27 juillet 1943, dans le jardin des Tuileries.

institutions culturelles - dont le Jeu de Paume - vont alors jouir d'un renouveau de leur politique culturelle, sociologique, voire architecturale. Ces nouveaux enjeux vont permettre au Jeu de Paume de s'inscrire une fois de plus dans une nouvelle dynamique et de faire l'expérience de nouvelles pratiques artistiques, telles que la photographie et le cinéma.

Il s'agit véritablement d'un nouvel élan de modernisme, qui va engendrer pour le Jeu de Paume une ouverture à de nouvelles considérations. Ainsi « en 1987, à la suite d'un appel de candidatures du Ministère de la Culture et de la Communication, la rénovation du Musée du Jeu de Paume et sa transformation en Galerie nationale d'art contemporain font l'objet d'un concours d'architecture³⁹ ». Les architectes devront à travers leurs propositions d'aménagement, répondre spécifiquement à un programme établi par le Ministère de la Culture et penser la configuration de nouveaux espaces en résonance avec les nouveaux enjeux de monstration et d'exposition pour l'art contemporain. En 1991, le Jeu de Paume devient une galerie dédiée à l'art contemporain au sein de laquelle l'art cinématographique trouvera sa place sous deux formes distinctes : d'une part une programmation quotidienne de films et d'autre part l'exposition de certains cinéastes ayant déplacé leur pratique de l'image en mouvement dans le champ de l'art contemporain. Nous avons fait le choix d'arrêter nos recherches en 2004, année lors de laquelle la Galerie nationale du Jeu de Paume va endosser son actuelle vocation. À ce jour y sont toujours montrées des images en mouvement au sein de l'espace d'exposition, la programmation audiovisuelle demeure active sous la direction de Marta Ponsa. Cependant, il semblerait que la présence du cinéma au Jeu de Paume ne date pas des années 1990, mais remonte à une époque bien antérieure, où il faisait encore office de Musée des Écoles Étrangères. C'est cette archéologie du cinéma au Jeu de Paume qui fera l'objet de la première partie du mémoire, elle nous permettra en suivant la chronologie du lieu d'appréhender comment le cinéma y a trouvé ses premières formes d'hybridation.

39 *Ibid.*, p.74

PARTIE 1

Apparition et déploiement du cinéma au Jeu de Paume.

Introduction de la première partie

Dans cette première partie nous allons aborder comment le Jeu de Paume en tant qu'institution muséale (1929-1987), puis lieu dédié à l'art contemporain (1991-2004), compose avec divers facteurs qui progressivement ont rendu possible l'entrée du cinéma dans ses murs. À cet effet, nous verrons que le Jeu de Paume s'est forgé une identité singulière engendrée à la fois par différents déterminismes politiques et historiques qui ont engendré les conditions de réception du médium cinématographique. Par respect chronologique, le premier chapitre s'attache à établir la perspective dans laquelle vient se placer le Jeu de Paume à partir des années 1930 en tant que Musée des Écoles Étrangères. À cet effet, le lecteur sera mené à observer comment l'institution s'inscrit simultanément dans une pensée avant-coureuse de l'art et s'impose comme un nouveau noyau de l'art contemporain, au sein duquel le cinéma trouvera de premières conditions d'*exposition*. Le deuxième chapitre, envisage de renouer avec une époque contemporaine, celle des *politiques culturelles* menées par les ministres de la Culture, André Malraux et Jack Lang. Il s'agira ici de comprendre comment le Jeu de Paume, devenu Galerie nationale d'art contemporain, s'inscrit dans les années 1990 dans un renouveau culturel à la fois politique et social qui permettra au cinéma de trouver les conditions de sa réception au Jeu de Paume. Par conséquent cette première partie se place dans une orientation plutôt historique qui analysera les conditions de migration du cinéma, et de fait posera les bases d'une hybridation du cinéma à la Galerie nationale du Jeu de Paume analysée par la suite dans la deuxième partie du mémoire.

Chapitre 1 Archéologie du cinéma au Jeu de Paume.

Ici notre intention n'est pas d'analyser les objets et les films présentés au Jeu de Paume pour eux-mêmes, mais d'en venir aux fondements de la *présence* cinéma au sein du Jeu de Paume. En d'autres termes, il s'agit d'analyser selon quelles modalités le cinéma est *exposé, montré, diffusé* au Jeu de Paume en 1938 à l'occasion d'une exposition intitulée « Trois siècles d'Art aux États-Unis ». Notre propos repose donc sur une série de documents relatifs aux archives du Musée d'Art moderne de New York, collaborateur de cette exposition. À travers ces documents, nous verrons en quoi les différentes sections cinématographiques de l'exposition constituent selon plusieurs aspects, un « patrimoine cinématographique⁴⁰ » cela en passant par une analyse formelle révélatrice de premières formes d'hybridation cinématographique au Jeu de Paume en 1938.

Dans *le Musée Imaginaire*, André Malraux décrit un concept de reproduction qui agit comme un champ d'action : un espace mental, un lieu de formes sans lecture linéaire au sein desquels vont émerger et coexister différents modes d'expression, de formes, de techniques. Le musée n'est plus l'édifice aux murs porteurs, mais un phénomène mental, une architecture de la mémoire visuelle ; en somme, un lieu au sein duquel les images de l'art constituent une mémoire active. Malraux dresse dans cet ouvrage, une esthétique du *retour du spectaculaire* qui va nous intéresser ici, dans la manière dont elle a permis à l'art cinématographique de gagner ses lettres de noblesse dans le champ muséal. Pour Malraux, la fiction ont un rôle fondamental dans la façon dont elles ont transformé le rapport à l'art, et de fait le musée. Il ne s'agit pas ici de dresser une histoire de l'art pictural jusqu'à l'apparition du cinéma, mais plutôt de comprendre, à travers la lecture d'André Malraux, comment le rapport à l'art s'est modifié et comment il a rendu possible la présence du cinéma dans le champ de l'exposition.

À une époque où l'engouement pour le spectaculaire se développe avec la révolution industrielle, l'art moderne, la photographie, etc., l'imitation ne suffit plus à satisfaire le spectateur. La peinture bascule alors dans une recherche de séduction éperdue de son spectateur. En réaction, les peintres modernes vont s'opposer au spectacle, ils ne veulent plus être soumis à la fiction : « Courbet ne veut pas raconter ; mais il veut représenter⁴¹ », « Manet veut picturaliser le monde⁴² ». C'est l'expression même du peintre et l'illusion qui vont primer dans cette nouvelle idéologie

40 La référence est ici faite à une expression employée par Antoine DE BAECQUE et Philippe CHEVALLIER dans leur *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, dans la définition « Archives et cinémathèque » et notamment « le dispositif patrimonial » sur lesquels nous reviendrons par la suite. Antoine DE BAECQUE et Philippe CHEVALLIER, *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses Universitaire de France, Coll. « Dicos Poche », 2012, pp. 37-39.

41 André MALRAUX, *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965 [1996] Coll. « Folio/Essais », p.45.

42 *Ibid.*, p.46

picturale. Ce qui compte ce n'est plus le savoir que l'on acquiert devant l'histoire que raconte une peinture, mais c'est l'expérience propre qu'en fait le spectateur qui vaut pour vérité. À cet égard André Malraux décrit la fin d'une idéologie chrétienne : « la peinture cesse d'être le moyen d'expression de la fiction⁴³. » C'est l'époque de la peinture à l'huile, de la matière, du volume, du toucher... L'illusion devient « un moyen privilégié de l'expression et de la qualité⁴⁴ ». S'en suit la remise en question de la finalité de l'oeuvre, l'esquisse va rejeter toutes les règles établies par l'idée de finitude. En un mot, comme en mille, la motivation commune des nouveaux peintres est de rendre la fiction obsolète et dérisoire. Il s'agit donc d'un véritable contexte de rupture des peintres avec leur époque, et surtout avec l'histoire de l'art antérieure. Les peintres n'adressent plus leur art à la société, mais à leur propre collectivité. Parallèlement et de fait, le musée change progressivement de fonction. Étant donné ce qui précède, selon André Malraux, la recherche de mouvement dans la peinture moderne et son prolongement par le cinéma, va être à l'origine d'une résurrection de la fiction, dans le champ de l'art ainsi que dans le champ muséal. Tandis que la photographie restait figée dans le temps et ne disposait pas de mouvement, le cinéma permet, de par ses qualités d'appareillages techniques et ses qualités artistiques - André Malraux cite entre autres, le découpage -, de s'imposer comme l'art qui marque le retour à la fiction, le retour au spectaculaire dans la sphère muséale. Ainsi, là où la peinture était rentrée en opposition avec la fiction, le cinéma permet une forme de réconciliation et regroupe les arts. En ce sens et dans ce contexte, le cinéma semble paradoxalement avoir permis d'opérer un retour en arrière vers le renouveau artistique.

43 *Ibid.*,p.83

44 *Ibid.*,p.81

I.1.Exposition « Trois siècles d'Art aux États-Unis » au Jeu de Paume en 1938 : Le cinéma dans le prolongement de l'art moderne.



Fig.3 Affiche de l'exposition « Trois Siècle d'Art aux États-Unis » au Jeu de Paume, 1938.

« Trois siècles d'Art aux États-Unis » est la dernière manifestation majeure présentée au Musée des Écoles Étrangères contemporaines, avant la Seconde Guerre mondiale⁴⁵. Pluridisciplinaire, cette exposition est organisée en collaboration avec le Museum of Modern Art de New York et regroupe à la fois peinture, sculpture, architecture, art populaire, photographie et cinéma. Cette exposition va nous intéresser, car elle a la particularité de présenter le témoignage d'une présence du cinéma en devenir au Jeu de Paume, mais aussi la preuve de l'émergence d'une vocation muséale qui s'emploie à confronter et à faire dialoguer les disciplines et les formes artistiques. De surcroît, cette exposition semble s'employer à affirmer et à placer le Jeu de Paume dans une perspective avant-gardiste, à

l'époque portée par le MoMA. En effet, en temps de guerre en France, « l'art moderne, en dépit des efforts de quelques conservateurs éclairés comme Georges Salles ou Jean Cassou, ne disposait toujours pas de son musée⁴⁶ ». Ainsi progressivement, le contexte politique s'aggravant en Europe avec la déportation d'artistes dans les camps de concentration nazis, nombre d'entre eux partent-ils se réfugier aux États-Unis, faisant ainsi de New York, la capitale garante de l'art moderne, de son histoire et la vitrine du mouvement avant-gardiste de l'art⁴⁷. La réalisation de cette exposition en 1938 en collaboration avec le Jeu de Paume semble être révélatrice d'un intérêt commun à montrer des formes d'art contemporaines novatrices, à un moment où l'Europe est disloquée par le régime nazi - ce n'est en effet qu'à partir de l'après-guerre que le mouvement d'avant-garde trouve

45 Soit disant passant, la seconde guerre mondiale est une époque durant laquelle le Jeu de Paume sera réquisitionné par les nazis afin de faire office de siège de « l'E.R.R ». Il s'agissait de l'unité spécialisée du parti, chargée du classement des œuvres d'art et consistant entre autres en un pillage organisé par Hermann Göring des collections françaises pour l'Allemagne.

46 Pierre DAIX, *Pour une histoire culturelle de l'art moderne, le XX^{ème} siècle*, Paris, Odile Jacob, 2002, p.272.

47 « Après le Seconde Guerre mondiale, le monde de l'art assista à la naissance et au développement d'une avant-garde américaine, qui, en l'espace de quelques années, réussit à déplacer le centre culturel occidental de Paris à New » Serge GUILBAUT, « Comment New York vola l'idée d'art moderne », Paris, Jacqueline Chambon, 1998, p.7, *Idem.*, p.272.

progressivement sa place et sa légitimité en Europe. Parallèlement, Érik Bulloz explique que « le destin de l'avant-garde cinématographique ne sera pas le même en Europe. Son entrée au musée est plus tardive⁴⁸. » De fait, grâce à cette exposition, en pleine déflagration européenne, le Jeu de Paume assume ainsi un rôle de vitrine pour l'art moderne au sein de la capitale parisienne, ce qui n'aurait pas pu être possible sans le soutien matériel et la confiance du MoMA, ainsi que de l'ensemble de ses prêteurs.



Fig. 4 Couverture du catalogue de l'exposition *Trois siècles d'art aux États-Unis*, Jeu de Paume, 1938.

Un catalogue bilingue - français-anglais - d'une centaine de pages est édité à l'occasion de l'exposition⁴⁹. Six pages sont dédiées à un texte intitulé *Brève histoire du cinéma américain, 1895-1938* et point marquant d'un point de vue historique, sont rédigées par Iris Barry la conservatrice de la cinémathèque du MoMA⁵⁰. Plutôt didactique que théorique, le texte est divisé en quatre chapitres visant à parcourir l'Histoire et l'évolution formelle et technique du cinéma américain : *Les commencements ; Griffith ; Ince et Sennett ; Une industrie mondiale, Les films parlés*. Cette exposition, ce texte et son auteure sont des événements à prendre en considération dans l'étude de la présence du

cinéma au musée du Jeu de Paume. En effet, peu d'années avant l'exposition du Jeu de Paume, Iris Barry, fonde le département du film au MoMA à la demande d'Alfred Barr Junior, directeur du musée à New York⁵¹. Événement capital et fondateur, la création de ce département aura pour finalité de ne plus faire de la présence des films au musée un « complément documentaire, c'est-à-dire un réservoir d'images animées pour illustrer les

48 Érik BULLOT, « *Éloge de la voix de garage* », Érik BULLOT, Angela DALLE VACCHE, Philippe-Alain MICHAUD et Hervé JOUBERT-LAURENCIN, « Cinéma et musée : nouvelles temporalités », *Perspective*, n°3, p.526. (ce débat a eu lieu en public à l'INHA le 12 janvier 2011). Mis en ligne le 12 août 2013, consulté le 28 janvier 2019,

49 www.moma.org/calendar/exhibitions/3597 Catalogue *Trois siècles d'art aux États-Unis : (peinture, sculpture, architecture, art populaire, photographie, cinéma)* Mai-Juillet 1938, 134 pages. Consulté le 5 janvier 2019

50 Vous trouverez le texte en question dans le volume consacré aux annexes du mémoire p.5.

51 « The establishment of the MoMA Film Library—what is today the Department of Film—was initiated in 1933 with a challenge to Barry: organize a series of film programs to “test the waters” of public interest. In response, she presented a series of ten programs, titled *The Motion Picture, 1914–1934*, at the Wadsworth Atheneum in Hartford, Connecticut. A successful run and offers from hundreds of universities and museums wishing to circulate the series made it clear that an interest in film as art was budding across the country. In 1935, the founding of the Film Library was made official, and The Rockefeller Foundation committed \$100,000 to the nascent film collection. » <https://www.moma.org/calendar/film/1067> consulté le 5 janvier 2019.

expositions de peinture⁵² », mais d'en fonder une collection à part entière au sein de laquelle ils seront considérés comme des œuvres d'art singulières. Ainsi pour Iris Barry, pour qui « le monde où l'on jouit de tels spectacles ne peut donc être totalement malheureux et l'art qui les rend possibles ne saurait être négligeable⁵³ », le film rentre dans un nouveau rapport aux images, il est considéré comme une entité artistique qui trouve une place légitime auprès des autres arts contemporains. Cette collaboration avec le MoMA et ses acteurs positionne et confirme le Jeu de Paume, au début des années 1940, dans une veine moderniste influencée par les considérations avant-gardistes du secteur muséal américain. La présence indirecte au Jeu de Paume de la responsable de l'entrée du film au musée, Iris Barry, apparaît donc en 1938 simultanément comme une influence non négligeable sur le Musée des Écoles Étrangères contemporaines. C'est la première fois que des films sont montrés au Jeu de Paume dans le cadre d'une exposition, du moins il s'agit de la première exposition donnant une place au cinéma, répertoriée comme aussi singulière dans la chronologie du lieu avant les années 1990.

D'un point de vue matériel, le programme de films est établi par Iris Barry avec la coopération du Museum of Modern Art Film Library, qui participe, organise et prête les composants de la section cinématographique de l'exposition. Le catalogue de l'exposition en question énonce que la section se divise en trois parties. La première partie repose sur une collection photographique servant à illustrer l'histoire du cinéma américain en quatre parties : *De l'invention du film au Vol du Rapide 1895-1903* ; *Développement de l'intrigue 1903-1916* ; *Nouveaux progrès et fin de l'ère du film muet 1916-1928* et *Le film sonore 1927-1938*. La deuxième partie propose un aperçu, à travers divers documents et objets, sur le processus de réalisation d'un film contemporain tourné en 1938 ; et prend la forme d'une étude de cas de *The Adventures of Tom Sawyer* de Norman Taurog. D'un fort intérêt cette dernière partie révèle une tendance du Musée des Écoles étrangères, et plus généralement du Jeu de Paume, de montrer l'art en action ; c'est-à-dire une certaine volonté de dédier une place à un art qui se compose au présent en donnant ici à voir ses rouages et ses composants. Les plans, photographies de tournage, costumes, accessoires, découpages techniques, photogrammes du film présenté sont exposés et sous-titrés. Ils basculent ainsi dans une autre dimension encore très proche des modèles d'expositions propres aux cinémathèques et proche d'une archéologie du cinéma. Quelques photographies⁵⁴ de l'installation des archives du MoMA, tendent à montrer cette volonté de décomposer le cinéma américain et les composants de son histoire, mais

52 Dominique PAINI, *Le temps exposé, Le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du cinéma, Coll. « Essais », 2002, p. 22.

53 Iris BARRY, « Brève histoire du cinéma américain, 1895-1938 », Catalogue *Trois siècles d'Art aux États-Unis*, *op.cit.*, p.91.

54 Vous trouverez les photographies des installations relatives à la section cinéma de l'exposition « Trois Siècles d'Art aux États-Unis » dans le volume consacré aux annexes du mémoire p.16.

aussi de consacrer une place égale à sa dimension contemporaine, ancrant ainsi une continuité et un éveil d'intérêt pour le film chez le visiteur :

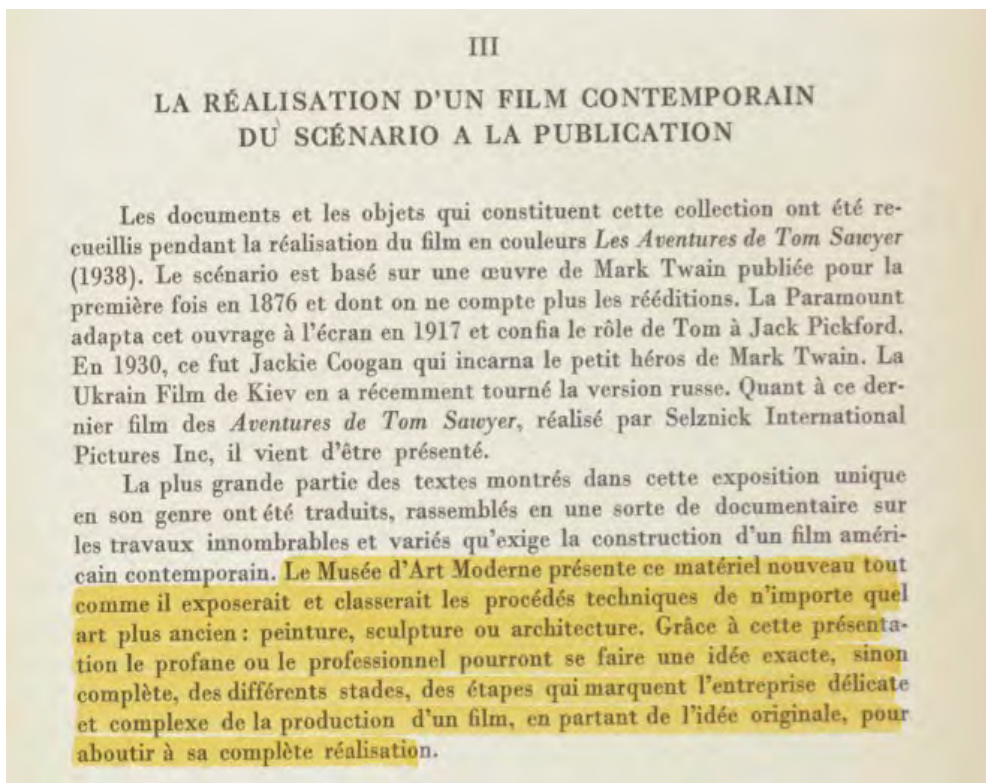


Fig.5 Extrait du Catalogue de l'exposition *Trois siècles d'Art aux États-Unis*, Paris, Éditions des musées nationaux, 1938 p.103 <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3597> (Tous droits réservés)

La dernière partie de la section cinématographique repose sur une programmation quotidienne de films divisée en trois parties : *De l'invention du film à La Naissance d'une Nation, Nouveau progrès et fin de l'ère du film muet* et *Le film sonore*. En somme, la programmation vise une progression chronologique de l'histoire du cinéma de son invention à son aspect contemporain, dont on retrouvera le prolongement au sein même de l'exposition ; entre autres sous la forme du précédent parcours photographique balisé. À travers cette première programmation cinématographique, qui fait événement au Jeu de Paume, vingt-trois films et fragments de films sont sélectionnés entre 1894 et 1937 afin d'établir un panorama historique et contemporain des productions cinématographiques américaines. Ainsi, on retrouve dans la liste des films présentés quelques films d'Edison, *Naissance d'une Nation* de Griffith, ainsi que quelques films de la Keystone et de la Paramount, *L'Émigrant* de Charles Chaplin, *Le Mécano de la Générale* de Buster Keaton, *Les Rapaces* d'Erich Von Stroheim, *Le Chanteur de Jazz* de Alan Crosland, *La Danse Macabre* de Walt Disney, etc. Dans cet ordre d'idée, le programme varié semble avoir une double

vocation : révéler plusieurs aspects du cinéma américain tout en composant un point de vue historique sur les techniques cinématographiques ainsi que sur des *chroniques* de l'Histoire américaine.

Aux termes de cette analyse, les diverses sections de la partie cinématographique de cette exposition semblent élaborer un patrimoine cinématographique et assumer un certain effet de *spectacularisation* énoncé par André Malraux précédemment. À cet égard, voyons comment dans leur *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Antoine de Baecque et Philippe Chevallier, définissent ce qu'ils nomment le « dispositif patrimonial⁵⁵», qui semble être à l'oeuvre dans l'élaboration de cette section cinématographique.

« [Le dispositif patrimonial] repose sur l'articulation de trois volets qui sont autant d'appréhensions complémentaires du cinéma, nées avec la cinéphilie des années 1920. Il s'agit en premier lieu de mettre en place un discours historique sur le cinéma, qui s'appuie sur des textes critiques, voire des publications ; c'est le volet théorique du dispositif. La dimension spectaculaire en est le second aspect. Il s'agit d'organiser des expositions ou des rétrospectives de cinéastes, de genres ou d'écoles nationales, à l'occasion de soirées de gala ou de programmations spécifiques. Comme le dit Dominique Païni, c'est là aussi un mode d'écriture de l'histoire du cinéma, qui s'appuie sur l'identité de chaque institution [...]. Le volet archivistique de ce dispositif complète et parachève le processus de patrimonialisation du cinéma. Il fut le plus tardif à se mettre en place, et il a vu se constituer des catalogues et des collections cinématographiques cernant aussi bien le film que les archives papier (bibliothèques cinématographiques, collections de salles de cinéma, collections de cinémathèques). C'est en se situant à la confluence de ces trois dimensions que les archives cinématographiques et les cinémathèques sont à même de penser le cinéma et son histoire⁵⁶. »

Ainsi, le Jeu de Paume semble s'inscrire dans une vocation déjà endossée par la Cinémathèque française - créée en 1936, soit deux années auparavant l'exposition « Trois siècles d'Art aux États-Unis » - malgré cela l'exposition va au-delà d'une simple dimension de *patrimonialisation*. Car en réalité, celle-ci est révélatrice de l'affirmation de l'image filmique au sein de l'espace d'exposition, et ce comme *art légitime*. D'autre part, elle signe la rencontre de deux dispositifs - cinématographique et muséal - qui trouvent au Jeu de Paume les prémices d'un avenir commun. Qui plus est, cette exposition a la particularité de révéler une certaine politique d'avant-garde dans le rapport à l'art et son exposition dans les années 1940 ; dimension, avec laquelle

55 Christophe GAUTHIER, « Archives et cinémathèques, Le dispositif patrimonial. », Antoine DE BAECQUE, Philippe CHEVALLIER (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, op.cit., p.38.

56 *Idem.*, p.39.

renouera la programmation contemporaine de Danièle Hibon au Jeu de Paume à partir des années 1990. Par ailleurs cette exposition au Jeu de Paume soulève également notre intérêt dans la manière dont elle permet au cinéma, art populaire, de trouver ses lettres de noblesse dans un lieu dédié à l'exposition muséale.

I-2. Un devenir-musée du cinéma au Jeu de Paume ?



Fig.6 Vue de l'installation de l'exposition « Trois siècle d'arts aux États-Unis », Paris, Jeu de Paume, Musée des Écoles Étrangères 24 mai au 31 juillet 1938. Archive photographique du MoMA, New York. (Tous droits réservés)

Cette archive photographique du MoMA⁵⁷, prise en 1938 au Jeu de Paume à l'occasion de l'exposition « Trois siècles d'Art aux États-Unis », donne à voir une salle de projection improvisée, rudimentaire : de simples chaises en bois disposées en rang face à une simple toile de projection⁵⁸.

Cette salle de projection est la dernière du parcours de la section cinématographique de l'exposition. La présence d'un grand rideau noir à l'entrée de la salle fait illusion : il ne met en scène que la présence d'une salle de projection au sein de l'espace muséal. Il a pour fonction de marquer le passage d'un espace d'*exposition* à un espace de *monstration*. Cependant il n'endosse pas réellement

57 <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3597?#installation-images>. Consulté le 5 janvier 2019 Référence IN76a.49

58 Nous pouvons souligner d'ores et déjà qu'une semblable projection de films ne retrouvera une place au Jeu de Paume qu'à partir de 1991 avec le projet d'Antoine Stinco et l'établissement d'une salle de projection permanente, mais aux conditions d'aménagement tout aussi sommaires. En effet, il faudra attendre 2004 un ré-aménagement de la salle projection pour des dispositions plus confortables pour les spectateurs venant assister à des rétrospectives.

une fonction de *spectacularisation*, car celui qui l'endosse est l'écran de projection : « Alors que le cadre nous renvoie à l'espace matériel à deux dimensions qui borne un tableau, l'écran de cinéma - dont les bords jouent également comme *cache* - a la possibilité de faire exister en son sein tout ce qui ne s'y trouve pas⁵⁹». L'image est simple, l'écran est au centre du cadre, c'est le point de fuite de la photographie ; il constitue la *finestra* qui donne sur le mouvement des images et une nouvelle perspective pour l'appréhension du cinéma au sein de l'espace d'exposition au sein du Jeu de Paume : « l'espace où le visible va advenir⁶⁰». La dimension spectaculaire réside dans le paradoxe des conditions de projection, mais aussi dans un nouveau rapport au cinéma lui-même. Il s'agit ici d'une ouverture à de nouvelles modalités d'existence et de monstration pour l'image en mouvement. De fait, cette photographie témoigne d'un renouveau en devenir pour l'expérience cinématographique. Via de larges ouvertures, l'espace de projection baigne paradoxalement dans une luminosité très blanche, qui situe la salle à l'antithèse de l'espace de projection classique, traditionnellement plongé dans l'obscurité. Le dispositif cinématographique est mis à nu, ainsi que son appareillage technique : par souci matériel et faute de place, on imagine que le projecteur est visible par les spectateurs et qu'il n'est pas dissimulé dans une cabine de projection classique. En même temps qu'il réaffirme sa place au sein même de l'espace de diffusion, il constitue de fait un objet inhérent à l'exposition. En outre, le lieu de projection n'est pas seulement dédié à une *spectacularisation* du dispositif cinématographique, mais il s'affirme comme le lieu des images filmiques. Dans la logique de l'exposition, celles-ci ont la primauté sur le dispositif, car l'intérêt n'est pas ici de recréer une salle de cinéma : celui-ci réside spécifiquement dans les films, leur contenu et leur agencement.

Cependant bien que la photographie semble, de par sa fixité, figée dans une temporalité passée, elle tend à nous montrer un nouveau mode d'existence pour le cinéma. Par analogie temporelle et spatiale, la projection de film à l'intérieur de l'espace muséal semble d'ores et déjà circonscrire sa place ; l'écran de projection prend corps au sein même du mur, au sein de la cimaise muséale. Dominique Païni dans son ouvrage *Conserver, Montrer. Où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinéma : programme*, décrit cette première forme d'hybridation présente au Jeu de Paume en 1938:

« L'espace d'un musée du cinéma doit être cet espace de confrontation, de comparaison et de rapprochement des films entre eux. Parallèlement à l'impossible repentir de la projection, le musée du cinéma doit proposer une présentation frontale et séquentielle. À la métonymie des

59 Philippe CHEVALIER, « Espace, Ambivalence de l'espace cinématographique. », Antoine DE BAECQUE, Philippe CHEVALLIER (dir.) *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, op.cit., p.278.

60 Gérard WAJCMAN, *Fenêtre, chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, p.85.

images du film, l'exposition de cinéma doit opposer la métaphore de “l'accrochage de séquences”. Les écrans doivent prendre la place des cimaises. Une séquence extraite donne lieu, légitimement, aux mêmes défiances que les détails spatiaux d'une œuvre plastique⁶¹. »

Techniquement la toile de projection ici tendue sur châssis repose sur un système de suspension à l'aide tringles initialement destinées à l'accrochage des tableaux. Ainsi d'un premier abord cet emprunt au système traditionnel de monstration muséal présente en soit une forme d'ambiguïté avec le médium cinématographique. En intégrant une section cinématographique à un dispositif muséal spécifique, le cinéma gagne paradoxalement une forme d'autonomie. Dork Zabunyan énonce clairement ce paradoxe :

« [...] si le musée détermine une spécificité du cinéma, cette dernière est obtenue par ricochet au regard de moyen d'expression qui s'en distingue, et qui a trouvé dans le musée un lieu de conservation et d'exposition acquis depuis longtemps. Autrement dit, si l'établissement d'un musée du cinéma fait de celui-ci un art au même titre que les autres, *la spécificité* qu'il conquiert ne semble l'être que par défaut, puisqu'elle est solidaire d'une exigence institutionnelle qui provient d'ailleurs⁶². »

De fait, le cinéma trouve au sein du Musée des Écoles Étrangères, sa place comme un *art automne* qui surpasse son statut d'art populaire et qui va au-delà de son propre dispositif. Par cet accrochage « un principe de renouvellement de l'expérience des œuvres⁶³ » s'impose et on y descelle en soi, la signature d'Iris Barry. D'autre part si ces conditions et ce dispositif de projection évoquent dans notre imaginaire les images des premières diffusions de films de l'histoire du cinéma, elles témoignent parallèlement de l'émergence *embryonnaire* du cinéma au Jeu de Paume ; et plus généralement dans le champ muséal. Il s'agit véritablement ici d'un événement inaugural. Par illusion l'écran au sein du lieu muséal se substitue ici à la toile et le mouvement cinématographique se substitue à la fixité des images. De fait, à travers cette programmation filmique, l'écran devient le cadre au sein duquel *l'historia* va trouver sa place, à la fois comme image historique et comme récit fictionnel ou documentaire du cinéma américain. Dans la logique du parcours de la section cinématographique, la projection de films vient s'inscrire dans une logique de monstration. À cet égard, une certaine similitude peut être soulevée avec la logique de cheminement des expositions

61 Dominique PAINI, *Conserver, Montrer. Où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinéma : programme*, *op.cit.*, p.48.

62 Dork ZABUNYAN, « Musée », Antoine DE BAECQUE, Philippe CHEVALLIER (dir.) *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, *op.cit.*, p.479.

63 *Idem*.

d'Henri Langlois à la Cinémathèque française, pour lequel l'aboutissement du parcours par la projection des films était primordial. En effet suite à un processus de décomposition du cinéma dans l'exposition - que ce soit à travers des photographies ou des objets relatifs à un film contemporain - la programmation prône un retour à une certaine historicité à travers le mouvement des images qui couvre trois siècles d'art cinématographique américain. Bien qu'en 1938 on ne puisse pas encore parler d'héritage d'Henri Langlois - la Cinémathèque française voyant le jour en 1936 - cette exposition est révélatrice d'une même longueur d'onde sur laquelle se place Iris Barry avec le soutien d'André Dézarrois au Jeu de Paume. Dans ce contexte il peut être pertinent de remarquer que c'est en 1938 que la Fédération internationale des archives du film émerge. Il semblerait, de fait, qu'une pensée du cinéma qui se situe à cheval entre une volonté de *patrimonialisation* et de mise en avant d'une *spécificité artistique* pour le cinéma, commence à cette époque à se renforcer et à trouver dans des institutions telles que le Jeu de Paume de nouvelles possibilités d'existence et d'expérimentations.

Dans son texte, *Le cinéma, l'écran et la cimaise*, Dominique Paini dresse les caractéristiques de l'image cinématographique déplacée dans le champ muséal, auquel cette monstration de films semble déjà partiellement répondre en 1938 de façon avant-coureuse : « fragmentation-extraction / reproduction / luminosité / durée⁶⁴. » De par sa réception dans le champ muséal, le cinéma adhère à de nouveaux modes d'existence qui répondent aux conditions et aux modalités d'accueil de l'institution réceptrice. Le catalogue de l'exposition ne spécifie pas la durée globale du programme. En effet, il ne mentionne « [qu']une projection quotidienne de films⁶⁵ », ainsi on ne peut pas savoir spécifiquement s'il s'agit d'une projection assujettie à des horaires fixes ou bien d'une projection en continu reposant sur un procédé de *bouclage*⁶⁶. Cependant, quel que soit le type de procédure engagée pour la diffusion des films, ce qui est certain c'est que la déambulation du visiteur s'arrête lorsqu'il pénètre dans l'espace dédié à la projection, son statut change : il devient *spectateur*. Soumis à une temporalité filmique, le visiteur est ainsi contraint par *une durée* et par conséquent, n'est pas encore entièrement émancipé du dispositif cinématographique. Il s'agit ici d'une *double logique d'hybridation*, car si le visiteur tend à s'adapter à un dispositif, les images filmiques de leur côté tendent simultanément à s'adapter, en conséquence, au dispositif muséal : les films sont adaptés pour une temporalité globale plus courte. On remarque à cet effet que les films au sein de la programmation sont, pour la plupart, présentés sous forme de fragments. Dans leur *Dictionnaire*

64 Dominique PAINI, « Le cinéma, l'écran et la cimaise », *Le cinéma un art plastique*, Crisnée, Yellow Now, Coll. « Morceaux choisis » 2013, p.31.

65 Catalogue *Trois siècles d'Art aux États-Unis*, *op.cit.*, p.102.

66 Il s'agit d'une technique cinématographique muséologique, qui vise à faire en sorte qu'un film soit projeté en continu, selon un schéma de *boucle*.

théorique et critique du Cinéma, Jacques Aumont et Michel Marie donnent une définition du *fragment* qui va nous intéresser dans la façon dont ils la font entrer en correspondance avec la notion de *discours*.

« Le terme (en russe : koussok, morceau, fragment) désigne un élément filmique, le plus souvent un plan, mais [contrairement au plan], le fragment est toujours fragment de discours ; il est d'emblée pensé en fonction du sens ; il est donc en principe calculé, organisé (dès la prise de vue) en vue du sens. Pour Eisenstein, le film est un système cohérent de fragments, plus exactement, un système de systèmes qui traversent tous les fragments, chacun des systèmes partiels - la couleur, le son, le noir/blanc, la grosseur de plan, etc. - devant être précisément déterminé pour concourir au sens de l'ensemble. Cette esthétique du "fragment" définit donc l'oeuvre comme maîtrisée et cohérente ; elle s'oppose ainsi à la notion romantique de fragment, qui correspond au contraire à une conception de l'oeuvre comme achevée, bien que seulement constituée de morceaux non reliés les uns aux autres, en refus de la structure classique⁶⁷. »

Bien que le choix de la fragmentation de certains films ne semble pas relever réellement d'un *refus*, mais plutôt d'une indisponibilité de projeter au Jeu de Paume certain des films dans leur totalité - supposant que les dispositions et la clause muséale de l'exposition en question n'étaient pas appropriées au Musée des Écoles Étrangères à montrer les films dans leur globalité pour des questions matérielles, d'espaces et de temps, etc. - , la notion de *fragment* prend à travers cette programmation de films un certain sens dans sa globalité. En effet, le *sens de l'ensemble* réside ici dans une démarche de monstration au but précis qui vise entre autres à suivre *le discours* d'Iris Barry dans son texte du catalogue de l'exposition ; texte qui retrace de manière chronologique une évolution et des transformations. Proche d'une démarche de monstration d'une cinémathèque, il s'agit véritablement d'élaborer un discours *rétrospectif* et *généralisant* sur le cinéma américain.

« Cette orientation pour la projection s'exprime par ailleurs le geste de programmation ; pour Païni, c'est là que réside l'héritage principal de la Cinémathèque de Langlois, parce qu'on "venait moins des films, que des relations entre les films", mis en relation qui branchait l'histoire du cinéma sur l'histoire du siècle, moins pour en offrir le reflet que pour en produire une clef de lecture à partir des formes filmiques elles-mêmes : sorte de "programmation-attraction" qui enchaîne les films entre eux comme Sergueï Eisenstein montait ses "cellules" ou ses plans...⁶⁸ »

67 Jacques AUMONT et Michel MARIE, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, 2^{ème} édition, Armand Collin, 2008, pp.104-105.

68 Dork ZABUNYAN, « Musée », Antoine DE BAECQUE, Philippe CHEVALLIER (dir.) *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, op.cit., p.479.

La programmation, dans sa totalité et son élaboration, vaut pour elle même à un musée du cinéma : « Montrer fait discours, le visible se substitue au lisible⁶⁹ » - « Comme l'avait conçue Langlois, la programmation avait cette finalité : dramatiser non pas un récit filmique, mais l'histoire du cinéma⁷⁰ ». Hors du contexte cinématographique, à travers la composition chronologique et documentaire du programme, les films basculent dans un autre régime d'image, ils acquièrent la valeur de documents tantôt historiques, tantôt contemporains. Cette programmation se présente comme le reflet d'une civilisation, plus particulièrement comme le reflet d'un *art légitime* au musée et non plus uniquement comme le reflet d'un objet de commerce, d'une industrie. En cela, les films ne sont plus uniquement appréciés par les spectateurs pour leur valeur narrative, mais pour leur valeur d'empreinte filmique, de *film d'art*.

« Autrement dit les films, dans une exposition, sont allégés de leur structure fictionnelle complète : la dimension narrative n'est pas exposée. Seul un détail dramaturgique demeure aux cimaises. On pourrait avancer ainsi qu'il est possible d'exposer du dramaturgique, pas du narratif. L'intensité est exposable, mais pas l'étirement...⁷¹ »

En outre, les films et les fragments de films acquièrent ici une valeur de témoignage dans la façon dont ils attestent d'une histoire cinématographique, de son évolution formelle et technique. De cette manière, si dans la logique du parcours de la section cinéma le dispositif cinématographique est dans un premier temps, fragmenté au sein du champ muséal, les films ont pour fonction de prendre un certain recul sur l'évolution des productions cinématographiques. De surcroît, la fragmentation des films - en plus d'être pratique - s'apparente à une démarche proche des critères muséologiques de l'époque. Le dispositif cinématographique s'impose, à travers cette programmation, comme un moyen de porter un *discours* sur sa propre histoire. Dans le cas de cette exposition cela est paradoxalement permis par le cadre muséal, car bien que fondamentalement différents de par leurs dispositifs respectifs, le cinéma et le musée se rencontrent, se confrontent, voire s'emboîtent à travers cette programmation filmique. C'est d'ailleurs, comme l'énonce l'introduction au débat de Érik Bullo, Angela Dalle Vacche, Philippe-Alain Michaud et Hervé Joubert-Laurencin, ce qui fait la difficulté de leur *cohabitation* :

« Rapprocher musée et cinéma n'a tout d'abord rien d'évident parce que, par-delà toute archéologie et toute technologie, le "cinéma" est une boîte noire, dont la vérité originelle

69 Dominique PAINI, *Conserver, monter. Où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinéma : programme*, op.cit., p.11.

70 *Idem.*, p.30.

71 Dominique PAINI, *Le cinéma, un art plastique*, op.cit., p.32.

consiste à capturer la vie extérieure dans une “chambre obscure” mécanisée, fût-elle une caméra numérique ou un dispositif de motion capture, pour la redonner en images et en projection dans une “salle obscure”. Le musée de son côté, pris dans le sens plus large d'expérience d'exposition, serait par opposition un *white cube* aux murs blancs illuminés, sur lesquels ou devant lesquels l'objet d'art, venu d'une subjectivité, se projette vers l'extérieur⁷². »

Dans son texte intitulé *Éloge de la voie de garage*, Érik Bulloot met en avant trois exemples d'après guerre, relatifs à ce qu'il nomme le « devenir musée du cinéma⁷³ ». Précisons à cet égard que les exemples donnés par Érik Bulloot se situent sur le territoire américain et de fait sont parlementaires de l'influence du MoMA sur la politique d'exposition du Jeu de Paume en 1938. En effet, de par ses caractéristiques et son rapport au cinéma, la section cinématographique de l'exposition « Trois siècles d'Art aux États-Unis » au Jeu de Paume vient s'inscrire analogiquement dans la veine des exemples donnés par Érik Bulloot ; et s'affirmer de fait comme une expérience singulière du *devenir-musée du cinéma* dans les années 1940 en France. Trois exemples sont présentés par Érik Bulloot comme des dates clefs pour l'affirmation du cinéma dans le champ muséal ou dans le champ de l'exposition.



Fig.7 Affiche de l'exposition « Art in Cinema » au Musée d'Art de San Francisco en 1946.

Le premier, *Art in Cinema* en 1946 est un événement artistique annuel « [qui] propose d'explorer les relations entre le cinéma et les autres arts (sculpture, peinture, poésie), de stimuler l'intérêt du spectateur pour le cinéma comme art créatif et d'offrir une diffusion aux artistes contemporains américains qui travaillent dans l'obscurité. L'intérêt de cette manifestation réside dans sa conscience très nette du musée comme ressaisie de l'avant-garde⁷⁴. » Deuxième événement, *Romantic Museum*, une exposition menée par Joseph Cornell en 1946, à partir de laquelle « le musée n'est pas envisagé comme un lieu de conservation, mais comme un espace de production qui relaie la mémoire du cinéma⁷⁵ ». Et, dernier exemple

Dreams That Money Can Buy, un film réalisé en 1947 par Hans Richter, à l'intérieur de laquelle « le musée est la forme prise par le cinéma, sous différentes

72 Érik BULLOT, Angela DALLE VACCHE , Philippe-Alain MICHAUD et Hervé JOUBERT-LAURENCIN, « *Cinéma et musée : nouvelles temporalités* », *op.cit.*, p.523.

73 *Idem.*

74 *Idem.*

75 *Idem.*

formes, pour penser son histoire. Le film lui-même peut devenir un musée, à l'instar d'une valise duchampienne ou d'une boîte cornélienne⁷⁶». De par ses caractéristiques l'exposition de 1938 s'impose également comme une date clef dans l'histoire du cinéma déplacé au musée. Elle représente un paradigme qui éveille l'intérêt pour la façon dont il propose trois déclinaisons formelles (photographique, matérielle et filmique) et fragmentaires du dispositif cinématographique : à la fois technique et formel. Par ailleurs, cette programmation de film semble reposer sur une démarche de reproductibilité des images énoncées à la fois par Dominique Païni dans *Le cinéma, un art plastique* et par André Malraux dans *Le Musée Imaginaire*. En effet, selon le modèle de reproductibilité du *Musée Imaginaire*, la programmation filmique comme présentée dans la sphère muséale s'impose comme une nouvelle ouverture à la représentation, un nouveau rapport aux images. La programmation de film d'Iris Barry organise certes un discours sur le cinéma américain, mais elle vise à établir un *imaginaire cinématographique* qui référence le cinéma américain. Dans cette ligne d'idée, la succession des films et des fragments de films sont élaborés dans le but de transmettre une histoire cinématographique. Après le parcours photographique et matériel, le geste de programmation constitue donc un nouveau registre de discours sur les images en mouvement et leur histoire : « le film étant conçu comme un musée ou comme une collection, le cinéma vient à son tour s'identifier au dispositif muséographique⁷⁷. » Ultérieurement à ces exemples, la rencontre cinéma avec les arts plastiques, le musée, la galerie, n'est certes pas inexistante, car comme l'explique Philippe-Alain Michaud, bien qu'il ne s'agisse peut-être pas de cinéma « au sens technique du terme⁷⁸ », l'influence cinématographique est présente sous d'autres aspects, ne serait-ce que dans les conceptions des scénographies d'expositions. Et en cela Philippe-Alain Michaud rejoint d'une certaine manière l'idée du *Musée imaginaire* d'André Malraux.

Cette manifestation du cinéma au Jeu de Paume n'est certes pas un événement majeur dans la chronologie des expositions présentées au Musée des Écoles Étrangères ainsi que dans les vocations antérieures du Jeu de Paume. Cependant elle marque la première forme de *rencontre* entre le dispositif cinématographique avec le cadre du Jeu de Paume. Au vu de l'intérêt qui est ici porté au cinéma, la place dédiée à celui-ci au cours de cette exposition a cependant son importance. Bien que la présence du médium cinématographique au sein du musée au sens large n'ait pas un caractère inaugural, elle acquiert au Jeu de Paume un caractère nouveau qui se situe aux prémices des nouveaux enjeux pour un cinéma qui progressivement s'élargit vers d'autres secteurs et dispositifs. Par la suite, pendant de nombreuses années le cinéma sera absent de la chronologie des expositions

76 *Idem*.

77 *Ibid.*, p.529.

78 *Ibid.*, p.527.

du Jeu de Paume. En effet, il faudra attendre 1991 pour que le cinéma y retrouve une place singulière qui progressivement s'institutionnalisera. À partir des années 1960, la présence du cinéma dans les institutions culturelles devient un événement symptomatique d'un engouement du secteur culturel pour le regroupement des formes artistiques. Il semblerait entre autres que si le cinéma tend à s'élargir vers de nouvelles sphères artistiques, les institutions culturelles tendent également à élargir leurs critères d'intérêt et d'accueil à de nouveaux médiums tel que le cinéma. De fait, cette mouvance relève en soi d'une double dynamique de renouvellement à la fois pour le cinéma et pour les institutions. Ainsi, il s'agira au cours du chapitre suivant de comprendre qu'elles ont été les conditions de l'émergence et de l'établissement du cinéma à l'intérieur de celles-ci et peut-être même dans le principe même de culture, qui à partir des années 1960 se tourne vers de nouvelles conceptions.

Chapitre 2 Les années 1960 et 1980 : La culture en révolution et l'esquisse de nouveaux enjeux pour un Jeu de Paume renaissant.

Comme le remarque Edgar Morin « il est nécessaire que le problème de la question de la définition de la culture se pose, mais dès qu'il se pose il ouvre un gouffre et une confusion extraordinaire⁷⁹.» Questionner la notion de *culture*, dans l'étude d'une institution comme le Jeu de Paume, est en effet une étape par laquelle nous nous devons de passer pour comprendre pourquoi et comment le cinéma a trouvé sa place à l'intérieur des institutions culturelles, aussi complexe soit cette étape. Dans les années 1960, engendrée par des déterminations politiques, la culture établit un cadre spécifique au sein duquel vont se manifester de nouvelles perspectives, de nouvelles formes économiques, de nouveaux enjeux. Bien que la littérature qui aborde le concept de *culture* soit large, et que le terme en lui-même couvre plusieurs acceptations, tantôt anthropologiques, tantôt artistiques, il s'agit principalement ici d'en spécifier le cadre et l'action dans le cadre de la politique de la Galerie nationale du Jeu de Paume, et de se rapprocher des enjeux politiques nationaux qui créent les conditions à la réception du cinéma dans les institutions culturelles. Après avoir défini les différentes phases de politiques culturelles qui ont permis aux institutions culturelles de s'ouvrir à de nouvelles formes artistiques, nous serons ainsi en mesure d'établir un portrait du Jeu de Paume à travers son rapport aux politiques d'institutionnalisation qui détermineront sa transformation et parallèlement lui feront bénéficier d'une forme d'autonomie dans sa politique culturelle. Autonomie qui, nous le verrons par la suite, permettra entre autres à Danièle Hibon dans les années 1990 de faire émerger la programmation cinématographique de la Galerie nationale du Jeu de Paume. Il s'agit donc de faire état à travers de ce chapitre d'un cheminement des politiques culturelles à partir des années 1960 et d'autant de plus de comprendre comment des enjeux à la fois économiques et politiques créent, dans le cas du Jeu de Paume à partir des années 1990, de nouvelles transformations architecturales qui permettront au cinéma d'y prendre place. De plus, il s'agira à travers ce chapitre de révéler l'influence de la culture dite de *masse* sur le déplacement du cinéma dans les années 1990, ainsi que son hybridation à l'intérieur des institutions culturelles.

C'est effectivement dans un contexte politique spécifique, à la fois dédié à la culture et son institutionnalisation, ainsi qu'à des réformes liées à la décentralisation, que le Musée du Jeu de Paume va adopter une nouvelle politique culturelle dans les années 1990 et avoir vocation à être une Galerie nationale d'art contemporain. Il ne s'agit cependant pas, à travers ce chapitre, de dresser un historique et une analyse des politiques culturelles, mais plutôt de cerner quelles influences celles-ci

⁷⁹ Edgar MORIN, Jean DELCOURT et Roberto PAPINI (dir.), *Pour une politique européenne de la culture*, Paris, Economica, 1987, p.21.

ont pu avoir sur le Jeu de Paume et spécifiquement sur sa politique interne pour la réception de nouveaux médiums. Par conséquent, faire un examen de la culture sur la période qui précède ces nouvelles dispositions semble un passage nécessaire pour appréhender cette politique à l'égard de l'objet cinématographique. Cependant en nous penchant spécifiquement sur les transformations qu'ont engendré les politiques culturelles à partir des années 1960 sur les institutions, nous concevrons ce chapitre comme une suspension de la question purement cinématographique de notre sujet afin d'analyser les conditions à la fois économiques et culturelles de sa *réception* et de sa *production* dans le secteur de la culture, et particulièrement de l'art contemporain pour ce qui concerne le cas de la Galerie nationale du Jeu de Paume dans les années 1990. L'étude des nouvelles conceptions engendrées par les politiques culturelles nous permettra entre autres de comprendre comment le cinéma est progressivement accueilli et établi au sein de certaines institutions culturelles et artistiques.

II-1. Le principe culturel d'André Malraux.

Facteur déterminant pour le Jeu de Paume en 1987, la création du Musée d'Orsay constitue un nouvel espace, plus vaste, pour accueillir l'École des Impressionnistes. Le Musée du Jeu de Paume, qui jusqu'alors avait vocation à représenter cette école, constitue aux yeux du Ministère de la Culture et de la Communication, sous le septennat du Président François Mitterrand, un lieu à investir d'une nouvelle fonction. Tandis que le Jeu de Paume devient un espace vacant, dans le contexte des politiques d'institutionnalisation entreprises par André Malraux dans les années 1960, sa disponibilité laisse place à un imaginaire sur lequel le ministère de la Culture spéculé et projette de nouvelles ambitions. Il s'agit pour ce dernier de prendre en considération le respect du lieu, de son identité, de l'estimer au vu de son histoire et de son rapport à la sphère urbaine et muséale, au sein desquels il occupe une place stable de par son statut de monument. En somme l'enjeu du Jeu de Paume renaissant se définit par une conjugaison de la *tradition* et du *renouveau*. Comme le remarque Daniel Vander Gucht, les années 1960 et 1970 se caractérisent par l'émergence d'une contestation sociale qui vise à dénoncer « la tradition jacobine du musée et demander son abolition, ou sa réappropriation par la société civile⁸⁰. »

Matériellement, la reconfiguration du Jeu de Paume prend corps au sein de l'action culturelle menée par Jack Lang, ministre de la Culture à l'époque et principal instigateur d'une grande

80 Daniel VANDER GUCHT, *L'Art contemporain au miroir du musée*, op.cit., p.32.

campagne de rénovation dans un élan de modernisation. Mais avant de saisir les enjeux de la politique menée par le ministre dans ses deux mandats (1981-1986 puis 1988-1993), il s'agit de remonter à 1959 avec la création du ministère des Affaires culturelles par Charles de Gaulle et notamment la figure d'André Malraux, qui va poser les fondements de la politique culturelle contemporaine en France, au sein de la V^{ème} République.

« La culture a connu au XX^{ème} siècle une forte institutionnalisation dont les deux temps forts ont été la création d'un ministère dédié en 1959 puis, à partir de 1981, à l'élargissement considérable du champ d'intervention de celui-ci⁸¹. »

À partir de 1959, la création du ministère des Affaires culturelles par Charles de Gaulle, influencée par la figure de son ministre André Malraux, détermine de profondes transformations dans le rapport de l'État à la Culture, et de fait va impacter directement les espaces muséaux et fonder leur renouveau. La création de ce ministère confère à la culture une place d'envergure au sein de l'action gouvernementale et c'est à partir de ce moment que les politiques culturelles vont véritablement prendre leur essor, influencées par le contexte sociologique des mêmes années. Le ministère de la Culture apparaît comme une *vitrine* pour l'action et la parole d'André Malraux. Sa volonté est de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité et en premier lieu de la France, au plus grand nombre possible de Français. Au-delà de sa fonction de ministre, André Malraux à la tête des opérations, s'impose comme *curateur* de la capitale⁸². De nombreuses institutions culturelles sont déjà établies dans la ville de Paris, et nombre d'entre elles sont empreintes d'un fort passé historique avec lequel le Ministère de la Culture doit aussi composer. Dans ce contexte de mutations, l'État fait face à une nouvelle position :

« Devenu instance légitime de consécration et de financement, il entre en concurrence avec le marché et peut affirmer une politique de “démocratisation culturelle”, dans un esprit marqué par une “mission civilisatrice”, c'est-à-dire ayant la volonté d'étendre à tous la culture considérée comme légitime, tant du point de vue social que géographique. Au-delà de la seule préservation du patrimoine, Malraux vise à privilégier la création et les créateurs, c'est-à-dire l'art du présent, à travers sa vision d'un “choc d'ectif”, révélant l'œuvre à celui qui la regarde par une confrontation directe⁸³. »

81 Quentin FONDU, Margaux VERMERIE, « Les politiques culturelles : évolution et enjeux actuels », *Informations sociales*, n° 190, 2015, p.57.

82 Le budget alloué à la culture ne dépasse jamais les 0,5% de celui de l'État.

83 *Ibid.*, p.58.

La direction de la culture est donc *décentralisée*. Cette citation de Quentin Fondu et Margaux Vermerie est révélatrice d'une idéologie qui suivra son cours et qui prendra corps plus spécifiquement dans le secteur muséal à partir des années 1970, dans la lignée des Maisons de la Culture, lieu de bouillonnement culturel, instauré par André Malraux dans les années 1960 : la Nouvelle Muséologie⁸⁴. En somme, la campagne culturelle menée en France par Malraux a joué un rôle préliminaire, car elle a impulsé un mouvement et une idéologie à la dimension sociale forte dans le secteur culturel français. Mais elle a aussi instauré un nouveau rapport, un culte démocratique et social du public à l'art, de l'art au public, du musée à l'art, qui prendra véritablement forme avec le ministère de Jack Lang. Émile Biasini, à l'époque conseiller d'André Malraux et directeur de l'Action culturelle aux Ministères des Affaires culturelles, est lucide sur le rôle qu'ont joué les Maisons de la Culture et met en avant l'impulsion et le dynamisme qu'elles ont donnés à l'action culturelle française à partir des années Malraux :

« L'inspiration motivant la création du ministère de la Culture est à trouver selon lui (Émile Biasini) dans "la volonté de soustraire tout ce qui procédait de l'univers culturel à des rites bourgeois auxquels le plus grand nombre n'avait pas accès. [...] L'instrument choisi a été la maison de la culture qui favorisait mieux, du moins le semblait-il, le rapprochement des biens de la culture. On oubliait peut-être les contraintes de sécurité qui accompagnent le fonctionnement d'un musée et le transport, notamment des œuvres" [...] Le musée aujourd'hui n'est plus seulement un lieu où sont conservées des œuvres ; il obéit à une dynamique qui en fait un lieu à activités diversifiées. C'est sans doute là le grand apport des maisons de la Culture, elles ont aidé le public à franchir le seuil des musées en introduisant deux principes ; la gratuité et la disponibilité. Un bâtiment neuf ou rénové attire le public et c'est bien normal. L'histoire des maisons de la culture est là pour prouver que dès que l'on crée un événement, la curiosité aide à la diffusion du message. [...] L'action culturelle est ce l'on vit, c'est en cela qu'elle se différencie de la connaissance. [...] S'il existe un domaine oecuménique, c'est bien celui de la culture⁸⁵. »

En effet, lorsque quelques septennats plus tard, lui succèdent le gouvernement socialiste de François Mitterrand et le ministère de la Culture de Jack Lang, l'idéologie portée par André Malraux leur permet de poursuivre dans le projet culturel dont il avait commencé à tracer les lignes. À cet effet, le gouvernement de Mitterrand en 1981, premier gouvernement de gauche (socialiste) de la V^{ème} République française, décide de faire de la culture l'un de ses principaux champs d'intervention.

84 Elle émerge véritablement à partir des années 1990.

85 BIASANI Émile, *Propos recueillis* « Culture, une affaire d'État. La V^{ème} République des affaires culturelles ». DVD Images de la culture. Sciences humaines et faites de société, réalisation Jean-Michel Djian et Joël Calmettes, France, 2002.

II-2. Jack Lang, l'industrie culturelle et la politique des Grands Travaux.

Progressivement la volonté de Jack Lang est que les Français prennent conscience que le champ de la culture s'est élargi, notamment en privilégiant le dynamisme de la culture en province. Par conséquent, en effervescence, la culture est véritablement dynamisée, on rentre alors dans l'époque du *tout culturel*. Comme l'explique Érik Orsenna, conseiller culturel à la présidence de la République de 1983 à 1985, ces années se caractérisent par des actions à l'aide financière aux actions culturelles. En outre l'économie tend à valoriser la culture alors considérée comme un secteur très dynamique et de plus en plus important de l'économie « c'est une révolution, c'est du luxe, elle rentre au cœur de la Nation⁸⁶ ». Il s'agit donc réellement, pour François Mitterrand et Jack Lang d'utiliser le secteur culturel pour le mettre à profit de l'économie du pays. Et c'est une stratégie que le ministre de la Culture va vivement défendre lors de la conférence mondiale des ministres de la Culture tenue à Mexico le 27 juillet 1982 à l'occasion de la défense de la culture contre les dominations économiques :

« Économie et culture. Même combat. Je voudrais sur ce thème évoquer deux réalités apparemment contradictoires. Première réalité : la création culturelle et artistique est victime aujourd'hui d'un système de domination financière multinational contre lequel il faut aujourd'hui s'organiser. Deuxième réalité, ou deuxième donnée, apparemment contradictoire avec la première, paradoxalement c'est la création, l'innovation artistique et scientifique qui permettront de vaincre la crise internationale [...] Deuxième aspect : la création peut être le moteur de la renaissance économique. [...] Pour reprendre un mot de Nietzsche, "l'art ne doit pas être un colifichet que l'on accroche ici, là, pour faire joli". L'art et la création doivent occuper au contraire dans nos sociétés une place centrale et non pas seulement ornementale ou décorative. L'art est d'abord art de vivre et doit comme tel recevoir plein droit de cité dans chacun de nos pays. Le droit à la beauté est un droit du peuple et par conséquent, c'est un devoir pour les gouvernants et pour les gouvernements que d'en assurer l'exercice effectif. Cette conviction simple correspond à une politique très nouvelle pour nous en tout cas, qui s'est traduite par beaucoup de décisions que je ne peux toutes expliquer et exposer ici : doublement du budget de la culture, irrigation de l'ensemble du territoire par un vaste réseau de centres de création, encouragement à toutes les formes de la création, soutien actif aux industries culturelles et nationales : cinéma, livre, disque [...] Une société qui retrouve le sens de l'invention et de la création pourra redonner à chacun de nos pays l'idéal mobilisateur dont nous avons besoin pour vaincre la crise, et au fond, ces principales ressources, elles sont là, en nous-mêmes, et les gisements inexplorés de notre intelligence sont immenses. Voilà, je crois, le combat auquel, dans

86 Érik ORSENNA, Propos recueillis « Culture, une affaire d'État. La V^{ème} République des affaires culturelles », *op.cit.*

notre pays, nous essayons aujourd'hui de convier les uns et les autres : libérer les énergies, libérer les imaginations, libérer les forces d'invention, et penser qu'au fond un pays ne redémarre pas économiquement s'il ne redémarre pas intellectuellement⁸⁷.»

À travers ce discours, le positionnement politique est clair et assumé, il traduit une confiance et une croyance totale dans le rôle de la culture et de ses enjeux. Mis à part un ton internationaliste assumé et un engouement pour l'ouverture de la culture française au monde, la volonté de faire de la culture un levier économique et intellectuel pour les Français apparaît comme une évidence, un modèle à suivre. De plus, Jack Lang cite les grandes lignes du programme dédié au développement des politiques culturelles par le gouvernement français de l'époque. Philippe Urfalino parle de « vitalisme culturel⁸⁸ » pour désigner cette politique qui puise sa force dans son engagement autour de la vie artistique et la démarche volontariste de son institutionnalisation. Par ailleurs comme le remarque Françoise Benhamou dans son ouvrage dédié à *L'économie de la culture*, la politique de la France à cet égard semble se situer dans une mouvance mondiale globale qui se renforce dans les années 1980 :

« Les projets de rénovation, extension ; construction se sont multipliés à partir des années quatre-vingt. Au Japon, trois cents musées sont nés en 15 ans [...]. À Berlin, à la faveur de la réunification, l'île des Musées est en cours de rénovation. À Los Angeles, une partie des collections du Musée Getty a rejoint en 1996 un bâtiment construit par Richard Meier. À Paris, le Louvre a doublé ses surfaces d'exposition et confié à Pei un projet architectural audacieux. En province, la plupart des grands musées (Rouen, Lille, Lyon, etc.) rénovent les espaces, repensent les circuits et l'exposition des œuvres, s'agrandissent ou sortent de terre [...]. Les projets s'inscrivent dans le cadre d'une politique d'aménagement du cadre urbain, de son centre ou de sa périphérie, et l'attention porte tout autant sur les collections que sur le bâtiment⁸⁹. »

Se dessine donc un mouvement et un processus mondial autour de l'engouement que suscite la culture, au coeur duquel le contexte politique français joue un rôle élémentaire de par ses enjeux et ses valeurs. Dans cette dynamique de modernité quasi idéologique, qui soutient le développement de la culture et la politique d'institutionnalisation, va être questionné et renouvelé le statut du Jeu de

87 Jack LANG, *Discours de Mexico*, Philippe POIRRIER, « L'État culturel en débat », Ana Paula COUTINHO, Maria DE FATIMA OUTEIRINHO et José Domingues DE ALMEIDA (dir.), *La force (In)tranquille des années quatre-vingt : questions posées à la culture française*, Université de Porto, 2012, pp.118-140. Disponible sur <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10930.pdf> consulté le 20 mars 2018.

88 Philippe URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la culture, Coll. « La Documentation française », 1996, p.50.

89 BENHAMOU Françoise, *L'économie de la culture*, Paris, 5^{ème} éd., La Découverte, Coll. « Repères », 2004, pp.50-51.

Paume. Dans les années 1980, le phénomène de décentralisation vise à déléguer le pouvoir de l'Etat sous deux formes : les politiques *fonctionnelles* et *techniques*. Celles-ci visent à octroyer à certains services la qualité de personne morale de droit public, en lui faisant accéder à une forme d'autonomie et à une libre administration. Ce phénomène s'oppose à la centralisation. Créés en 1959 par la direction des Affaires culturelles dans le but de déconcentrer le ministère de la Culture, les DRAC sont implantés dans chaque région française et se divisent en cinq pôles expérimentaux⁹⁰. Dans ce contexte, à l'intérieur du secteur culturel, la spécificité d'une institution comme celle du Musée du Jeu de Paume sous la direction de la DRAC d'Île de France et grâce aux fonds annuels qui lui sont alloués, acquiert une certaine forme d'autonomie politique et tend par conséquent à s'affirmer dans le secteur culturel des années 1980-1990.

La politique des *Grands Travaux* est un point spécifique à la politique culturelle menée par le gouvernement de François Mitterrand durant les années 1980-1990, elle aura un retentissement important dans les reconsidérations des institutions contemporaines⁹¹. Cependant si l'histoire retiendra des années François Mitterrand cette période, elle ne pourra occulter la notion d'*industrie culturelle* qui la caractérise et qui d'une certaine manière va mener à faire la singularité des institutions qui vont bénéficier de ces grands changements à la fois architecturaux et culturels. En effet, l'arrivée au gouvernement de François Mitterrand et de ses ministres a assurément donné lieu à une période marquée par une volonté de changements et d'imagination pour les institutions culturelles. Et c'est dans une dimension fortement volontariste à l'égard de la culture que s'inscrit la dynamique ministérielle de l'époque. Effectivement cette volonté de faire du secteur culturel une priorité politique va s'avérer être efficace. Elle va notamment se manifester par le budget de 1982 qui va lui être alloué par le gouvernement : « Naturellement, nous avons fixé la barre très haut : 1% tout de suite. Finalement, nous avons opté pour 0,75%, en septembre. La première année ce fut 0,75%, soit le doublement du budget de la culture, fait historique sans précédent : jamais aucune administration n'aura connu semblable métamorphose en une seule année⁹² ».

90 Île de France, Alsace, Rhône Alpes, Provence-Alpe-Côte d'Azur et Corse.

91 Nous précisons que l'action culturelle du ministère de François Mitterrand recevra ultérieurement une grande part de critiques et de remises en question à propos notamment de ses politiques de décentralisation. Mais là n'est pas notre intérêt. Notre intention est ici de définir le contexte au sein duquel le Jeu de Paume va se transformer, car en effet la question n'est pas ici d'élargir notre propos sur l'action des politiques gouvernementales ainsi qu'à l'action du ministre Jack Lang qui peut être « associée à la fin de la politique culturelle et au triomphe des politiques publiques de la culture » selon les propos de Philippe URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, *op.cit.*, p.360.

92 Jack LANG, *Intervention de M. Jack Lang*, in S. BERSTEIN, P. MILZA et J.-L. BIANCO (dir.), *Les années Mitterrand : les années du changement*, *op.cit.*, p.788. Nous précisons ici qu'initialement Jack Lang est chargé par François Mitterrand d'une mission beaucoup plus politique que culturelle. Il s'agit en réalité pour le président de rallier les communistes au parti socialiste en reprenant une de leurs vieille revendication : que le budget de la culture atteigne 1% du budget de l'État. Projet trop irraisonnable pour le président qui propose ainsi pour la première année de son mandat, un budget de 0,75%.

Cette priorité de faire de ce secteur « le cœur battant d'une société⁹³ » va principalement prendre corps dans des investissements importants. Bien que la politique de Lang fasse état d'un double penchant, avec d'un côté la mise en valeur d'une portée sociale visant l'élargissement des secteurs artistiques, et de l'autre la revalorisation des institutions, c'est bien le deuxième penchant qui va nous intéresser :

« [...] fonder des institutions de référence qui par leur exemplarité même pourraient avoir valeur emblématique et qui auraient certes leur force en elles-mêmes, mais qui ouvriraient le chemin à toute une série d'autres changements. C'est ce qu'on a appelé plus tard les *Grands Travaux*⁹⁴. »

Révéléateur d'une double volonté du gouvernement, ce mouvement affirme une politique menée dans le but de faire entrer tous les publics dans les institutions culturelles, de susciter son intérêt pour la culture et pour son capital économique attractif. C'est une époque d'effervescence pour le secteur culturel dont les mots d'ordre sont *valorisation, rénovation, attraction, décentralisation*. Au travers de cette politique de reconstruction et d'aménagement, François Mitterrand semble fortement attaché à faire de cette période de reconfiguration une période dédiée au domaine artistique et culturel. Par ailleurs, il est conscient que le développement ce secteur constitue une ressource économique importante, cela en raison de la *masse* de visiteurs que cette ouverture à la culture génère. Le bénéfice de la décentralisation impulse un vent d'autonomie majeur au sein des institutions culturelles qui affirment leur identité à travers le fondement de leur propre politique culturelle.

Dix années de « grands travaux »

Bâtiment	Architecte(s)	Coût ¹	Date ⁵
Musée d'Orsay	Gae Aulenti	200	1986
Parc de la Villette	Bernard Tshumi	200	1986
Musée des Sciences	Adrien Fainsilber	820	1986
Institut du monde arabe	Jean Nouvel	64,64 ²	1987
Opéra Bastille	Carlos Ott	426,86	1989
Arche de la Défense	Paul Andreu, Otto von Spreckelsen	566,35 ³	1989
Ministère des Finances	Paul Chemetov, Borja Huidobro	560	1989
Cité de la Musique	Christian de Portzamparc	170	1994
Museum	Paul Chemetov, Borja Huidobro	150 ⁴	1994
Grand Louvre	leoh Ming Pei	910	1995
Bibliothèque de France	Dominique Perrault	1 189,1	1995

1. En millions d'euros 2. 180 millions ont été payés par des pays arabes. 3. Dont 533,57 millions de fonds privés. 4. Y compris la restauration des musées de l'Homme, de la Technologie et du Palais de la découverte. 5. D'inauguration.

Fig.8. Françoise Benhamou, « Dix années de “Grands Travaux” », *L'économie de la culture*, Paris, 5ème Éd, La Découverte, Coll. « Repères », 2004, p.60.

93 *Ibid.*, p.789.

94 *Idem.*

Ce tableau issu d'une analyse économique de Françoise Benhamou, dans *L'économie de la culture*, s'avère être un élément intéressant quant à la prise de conscience de l'envergure budgétaire du projet des *Grands Travaux* menés par Mitterrand dans les années 1980. Cependant ce tableau est révélateur que certaines institutions sont plus valorisées économiquement que d'autres, car elles convoquent des publics plus larges. La *culture de masse* en essors ces années-là vise en effet à attirer un public étranger au secteur culturel et artistique et par conséquent se caractérise par son attractivité *grand public*.

Il est vraisemblable que cette l'idée de *la culture pour tous* impulsée et clamée par André Malraux dans les années 1960 ait traversée ces deux septennats. En effet, il semblerait que depuis André Malraux, l'idée d'une revalorisation de la culture ait suscité diverses transformations et qu'elle ait ouvert les acteurs de la culture à de nouvelles formes d'appréhensions. François Mairesse fait un constat particulier dans son étude du développement de la culture. Il remarque, dans cette dynamique de revalorisation de la culture et de son développement, des mesures prises pour son accessibilité :

« Il ne s'agit plus de susciter l'admiration du visiteur, impressionné devant la majesté des nouvelles cathédrales du capitalisme bourgeois, mais de provoquer un engouement général pour la culture et la technique. [...] Poursuivant la tradition des Maisons de la Culture, l'interconnexion avec les disciplines (musées, bibliothèque, musique contemporaine, design industriel) est voulue dès le départ⁹⁵. »

Il s'agit donc de fédérer le public intéressé autour de lieux qui s'emploient à promulguer la culture et non plus seulement à la conserver. C'est donc bien d'un renouveau de la culture durant les années 1980-1990 dont il est question. Dans son argumentaire, François Mairesse parle de « transformations spectaculaires⁹⁶» pour les institutions qui vont dépasser la notion même de *musée* et qui vont faire éclore des lieux tout autant spectaculaires grâce à, quelques années plus tard, la politique des *Grands Travaux* de François Mitterrand⁹⁷. De fait comme le démontre Daniel Vander Gucht, aux missions traditionnelles du musée se substituent des enjeux économiques dont le but serait de « développer le tourisme et dégager du profit⁹⁸ ». Pour l'auteur, « le musée est aujourd'hui

95 François MAIRESSE, *Le Musée Temple Spectaculaire, Une histoire du projet muséal*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, Coll. « Muséologies », 2002, p.130.

96 *Ibid.*, p.129.

97 À titre d'exemple le plus significatif de cette entreprise culturelle, François Mairesse cite le Centre national d'art et de la culture George Pompidou et son architecture « révolutionnaire », comme lieu, peut-être, le plus représentatif de l'ouverture de la culture au public : « Il y a assurément quelque chose de “nouveau”, dans la construction de Beaubourg, mais la nouveauté ne touche ni l'essence des projets muséaux, ni la culture, ni les publics ; elle se confond avec la technique, qui s'adapte et se transforme en spectacle ». *ibid.*, p.131.

98 Daniel VANDER GUCHT, *L'Art contemporain au miroir du musée, op.cit.*, p.8.

une entreprise capitaliste ordinaire qui sert de vitrine à la gloire de la prospérité des États et des régions. [...] Le succès des musées risque de se payer au prix fort de l'éradication de l'idéal d'éducation populaire qui est au principe du projet de démocratisation culturelle, mais aussi du musée public. Dévoiyé en simulacre de participation culturelle, le musée contemporain semble livré aux forces du marché de l'art et de l'industrie du divertissement⁹⁹. » Si la reconfiguration architecturale du Musée du Jeu de Paume en 1991 n'apparaît pas dans la liste des bâtiments proposés par Françoise Benhamou c'est parce que celui-ci se place en dehors du *premier cercle* des institutions majeures telles que le Louvre ou le Musée d'Orsay, et que de faits, il bénéficie de plus petits financements. En effet bien qu'il soit situé au cœur de Paris le Musée du Jeu de Paume semble se placer dans une logique et une économie muséale à part de celle axée sur l'*industrie culturelle* et son attraction. Cependant si l'économiste ne cite pas le Jeu de Paume dans le programme des *Grands Travaux*, il n'en est pas moins bénéficiaire comme ses voisins, d'un montant de travaux alloués à l'aménagement de la galerie s'élevant à 7.622 millions d'euros¹⁰⁰. En somme c'est vraisemblablement dans ce contexte de renouveau politique, économique et culturel que le musée du Jeu de Paume acquiert simultanément une nouvelle vocation et une nouvelle architecture. Nous observerons par la suite qu'il s'inscrit au moment de son renouveau dans de nouvelles conceptions culturelles et artistiques. En outre, ce sont ces nouvelles conjectures qui permettront à l'institution de reconsidérer son rapport à l'art, mais également se présenter à partir de 1991 comme un *récepteur* et un *producteur* pour le cinéma contemporain.

II-3. Renouveau architectural et nouvelle politique culturelle pour le Jeu de Paume.

En 1986, le Musée d'Orsay, lui aussi touché par des travaux d'aménagement, est enfin disponible pour accueillir les Impressionnistes. Ainsi « en 1987, à la suite d'un appel de candidatures du Ministère de la Culture et de la Communication, la rénovation du Musée du Jeu de Paume et sa transformation en Galerie nationale d'art contemporain font l'objet d'un concours d'architecture¹⁰¹ ». Les architectes devront à travers leurs propositions d'aménagement, répondre spécifiquement à un programme établi par le Ministère de la Culture et penser la configuration de

99 *Idem*.

100 <http://www.stinco.fr/> consulté le 1 avril 2018.

Soit 49997114.06 Francs Français.

101 Françoise BONNEFOY, en coll. Marie-France BEZIER et Françoise FORMONOT, *Jeu de Paume histoire, op.cit.*, p.74.

nouveaux espaces en résonance avec les nouveaux enjeux de monstration et d'exposition pour l'art contemporain.

« En fonction des objectifs – “dédier le Jeu de Paume aux œuvres contemporaines au cœur de la scène artistique européenne” -, il est demandé aux architectes de tenir compte du site exceptionnel et de l'histoire du bâtiment, de sa relation privilégiée avec le jardin [des Tuilleries] et de proposer un parti pris muséographique sur le plan spatial comme sur le plan technique.[...] Le programme rappelle aux architectes : “Les avancées de l'art vivant sont imprévisibles ; celui-ci se développe toujours vers l'extérieur de ses propres conventions. [...] Les conditions d'exposition doivent répondre à des besoins changeants au sein des mêmes lieux”. [...] Le programme demande également un lieu d'accueil et d'information pour le public, une librairie, un café réservé aux visiteurs, une salle de projection de (100) places. Il prévoit des bureaux pour l'administration. La Galerie n'aura pas de collections permanentes. Cependant, des ateliers assureront l'accueil et la préparation des œuvres avant chaque exposition : examen, encadrement, montage, mise en place... Enfin [le programme], insiste sur l'histoire du Jeu de Paume “qui se confond depuis le début du siècle avec celle de l'avant garde”, et suggère que sa transformation en Galerie d'art contemporain s'inscrive dans cette filiation¹⁰². »

Le concours met en compétition sept équipes d'architectes. Le jury présidé par Dominique Bozo¹⁰³ retiendra à l'issue du concours le projet d'Antoine Stinco, « privilégiant ainsi la sobriété et la rigueur. Le jardin, omniprésent dans un hall d'entrée transparent de tous côtés puis encore aperçu à travers d'étroites ouvertures dans les salles d'expositions, y est largement pris en compte. C'est donc autant à la mémoire des oeuvres qui ont précédemment occupé ces mêmes cimaises, qu'à la qualité unique de l'espace architectural environnant, que viendront désormais se confronter les artistes d'aujourd'hui¹⁰⁴. » Comme nous avons pu le constater, l'édifice, qui a une identité très forte marquée par ses multiples transformations, voit une fois de plus avec le projet de 1987, son espace reconfiguré toujours en contemporanéité avec son temps. En avant-propos de l'ouvrage intitulé *Jeu de Paume histoire*, édité en 1991 à l'occasion de la réouverture de l'édifice, Jack Lang révèle les objectifs du nouvel espace :

102 *Ibid.*,p.75.

103 Dominique Bozo est une figure importante dans le secteur de l'art moderne; conservateur général des musées de France, puis directeur du Musée national d'art moderne entre 1981 et 1986, il est ensuite délégué aux arts plastique au ministère de la Culture jusqu'en 1990. Il est nommé président du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou en 1991. Il est par ailleurs à la tête d'une réforme visant à fusionner le Musée National d'Art Moderne et le Centre de Création Industrielle : le département du développement culturel au sein duquel trouvent leur place notamment le cinéma et le spectacle vivant.

104 Alfred PACQUEMENT, « *Préface du Directeur de la Galerie nationale du Jeu de Paume* », *ibid.*,p.9.

« Sa renaissance comme galerie nationale vouée à l'art de notre temps constitue un événement culturel majeur. [...] Le Jeu de Paume, dont le fonctionnement s'inspirera des Kunsthalle des pays germaniques et d'institutions Anglo-saxonnes, ne conservera pas de collections permanentes. Il viendra compléter l'action des musées et centres d'art se consacrant à l'art du XX^{ème} siècle par des paris différents, singuliers, audacieux¹⁰⁵. »

Ce renouveau architectural va faire basculer le Jeu de Paume dans une nouvelle logique muséale. En effet, il marque une rupture avec une politique d'acquisition d'œuvres d'art et de collections. Ce pari réside de manière spécifique, pour le cas du Jeu de Paume, dans une volonté de réactualiser sa politique culturelle en passant par sa transformation, tout en l'inscrivant dans une dynamique culturelle européenne à l'égard de l'art contemporain. D'une certaine manière, le Jeu de Paume renoue avec une vocation passée, celle du Musée des Écoles Étrangères contemporaines et bascule dans une dynamique qui le rend acteur de la scène contemporaine artistique. L'idée est que, par le biais de ce renouveau architectural, le Jeu de Paume compose avec les nouvelles tendances muséographiques qu'a entraînées l'industrie culturelle et qu'il envisage simultanément un nouveau rapport à l'art. Devenant galerie d'art contemporain et refondant sa politique culturelle, il s'approprie certains des nouveaux modes pour les mettre à profit au sein de sa politique culturelle.

En somme, le Jeu de Paume, dans les années 1990, bénéficie réellement d'un contexte sociologique et politique sans pour autant perdre son identité ou sombrer dans un marché de l'art proche d'un modèle muséographique comme celui de Beaubourg, symbole de l'industrie culturelle. De fait, le Jeu de Paume émergent en 1991, ne sera pas un lieu attractif pour la *culture de masse* qui vise à légitimer un public inaccoutumé aux espaces muséaux:

« La gestion du lieu est organisée selon le mode de fonctionnement associatif. La Galerie nationale du Jeu de Paume est donc constituée en association loi 1901, placée sous le contrôle du ministère de la Culture et de la Communication. Le mode de financement choisi institue un cofinancement public-privé, l'État apportant les deux tiers des crédits et la société civile, le tiers restant. L'Union des assurances de Paris (UAP) joue dans ce dispositif un rôle essentiel. En 1997, la fusion de l'UAP et d'AXA conduit à la fin de cet arrangement. L'État est désormais le seul financeur, ce qui conduit la direction de la Galerie à privilégier des expositions à forte fréquentation, afin d'augmenter les ressources propres¹⁰⁶. »

105 Jack LANG, « Avant-propos », *ibid.*, p.5.

106 Archives du Jeu de Paume 20144581, p.2.

<https://francearchives.fr/fr/ndingaid/cb1a12db2f18b0d308d4a8422b260bf91049d339.csv>. Consulté le 21 janvier 2019

Cependant le projet du Ministère de la Culture et d'Antoine Stinco semble tendre vers un nouveau modèle muséologique, pour le nouveau Jeu de Paume, que Duncan Cameron qualifie de « musée forum¹⁰⁷ », et qui d'une certaine manière rompt avec la tradition du « musée temple¹⁰⁸ ». Pour étudier une institution comme la Galerie nationale du Jeu de Paume, il s'agit de prendre en considération les nouveaux enjeux muséologiques dans lesquels elle vient se placer, et qui créent les conditions de nouvelles perspectives : « La fonction du musée est liée à la fonction de l'art et, comme celle-ci, elle se modifie au cours du temps¹⁰⁹. » Depuis les années soixante, la difficulté des musées et autres établissements culturels est de réussir à conjuguer l'image d'un musée de *tradition* et d'un musée en *contemporanéité* avec son époque. Cette crise identitaire traduit un enjeu fondamental pour le musée d'aujourd'hui : celui de son rôle dans la société pour la promotion de l'art. Tandis que le musée d'avant-guerre avait pour fonction de présenter à certains privilégiés des collections privées, l'émergence du *musée démocratique* dans les années 1960 va faire basculer le musée et ses collections dans la sphère publique. Il s'agit là d'une véritable transformation pour la sociologie de l'art, car à partir de ce moment, la fonction sociale et le caractère *électif* – voire élitiste – du musée sont remis en cause. Progressivement l'art ne représente plus une richesse occulte, mais un patrimoine culturel disponible à tous ; le spectateur est confronté aux œuvres et devient capable de s'approprier les collections, de s'en instruire et de s'en délecter. Ces variations influencent l'émergence d'un nouveau modèle idéologique pour le musée contemporain. À une époque où la culture est devenue une *industrie*, le musée s'impose comme une institution autonome qui doit conjuguer approche *artistique* et *sociale*. C'est aussi à ce moment, dans le contexte imposé par la période des *Grands travaux*, que certaines institutions affirment leur position et leur singularité face à l'uniformisation induite par l'industrie culturelle.

Ces lieux qui pour la plupart se placent au cœur de la société constituent de fait des nerfs sociaux et qui plus est, sont inévitablement affectés par les mouvances à la fois politiques, sociales et économiques du pays. À travers le mouvement de décentralisation, c'est la structure même du musée qui est remise en question. Les nouvelles conceptions muséologiques influencent et permettent de penser les musées comme des lieux en *mutation*, voire en *révolution* avec l'ancien modèle muséographique. Une mouvance se dessine et elle tend véritablement à renverser un ordre établi. Les budgets alloués à la culture permettent aux musées d'aborder de nouveaux espaces architecturaux, donnant ainsi lieu à l'émergence pour le public d'un nouveau rapport à l'espace

107 Duncan CAMERON, « *Le musée : un temple ou un forum* », *op.cit.*,p.77

108 *Idem*.

109 Pierre GAUDIBERT, Pontus HULTEN, Michael KUSTOW, Jean LEYMARIEN, Francois MATHEY, Georges-Henri RIVIERE, Harald SZEEMANN, Eduard DE WILDE (Interprétation : Harald SZEEMANN). « Problèmes du musée d'art contemporain en Occident (1972) Échanges de vues d'un groupe d'experts », Marie-Odile DE BARY et Françoise WASSERMAN (dir.), *Une anthologie de la nouvelle muséologie*, *op.cit.*,p.145.

muséal. Le public acquiert, en effet, à partir des années 1960, époques des révolutions sociales, agricoles et politiques, une certaine exigence. En outre, les mouvements sociaux semblent avoir éveillé le public à certaines problématiques ; et le modèle économique culturel, voulu par François Mitterrand, va dans son sens. Parallèlement, dans le contexte de démocratisation culturelle, le musée se met sans réserve au service de la production artistique. Il représente un apport à l'art, une sphère de *mutualisation* et d'irrigation des pensées et des pratiques artistiques. De plus, c'est à cette époque qu'émergent les premiers travaux pédagogiques au sein des institutions.

« De cette manière nous aurions un musée qui serait centre d'émission et non plus constamment récepteur et réceptacle de valeurs sacralisées. [...] Nous plaçons pour la réalisation d'un cas modèle, sous la forme d'un grand laboratoire d'expériences permettant de reproduire et de mettre à l'épreuve toutes les situations d'information : le musée devenu centre d'information, station de télévision¹¹⁰. »

L'*industrie culturelle* va véritablement produire un nouveau paradigme pour les musées et les galeries d'art. Symbole d'un renouveau sociologique, elle va instaurer un nouveau rapport à l'art et à la culture. L'influence des Maisons de la Culture instaurées par André Malraux dans les années soixante est flagrante. Lieux de circulation et de profusion des pratiques artistiques dans le but de produire et d'entretenir l'intérêt du public pour l'art, la *Nouvelle Muséologie* se réapproprie en quelque sorte le modèle des Maisons de la Culture non plus comme un moyen d'amener le public à l'art, mais comme une manière de légitimer l'expression de l'art ouverte au public. Duncan Cameron dans les années 1970, certes dans un mouvement contestataire de l'ancien système et modèle muséologique, analyse le phénomène de la Nouvelle Muséologie émergente et explique par celle-ci le passage du « musée temple¹¹¹ » au « musée forum¹¹² ». La fonction du forum appliquée à l'espace muséal est double. Pour Duncan Cameron, le *musée forum* a pour objectif de fonder un nouvel idéal de musée démocratique au service du visiteur, afin de le faire évoluer dans un nouveau rapport à l'art. Il s'agit d'aller au-delà de la logique traditionnelle de conservation, et de briser les anciens codes. En effet, progressivement le musée au sens où on l'entend traditionnellement, est devenu une institution périmée, car trop souvent perçue comme un lieu de mémoire, souvent fragmentaire ; un espace au sein duquel le spectateur en y pénétrant s'inscrit dans une dynamique réglementée, celle du silence, de la distance imposée aux œuvres et de la lenteur. De ce fait, la collection permanente semble avoir épuisé le musée dans son aspect figé. Parallèlement, les nouvelles conceptions

110 *Idem.*

111 Duncan CAMERON, « Le musée : un temple ou un forum », 1971, *ibid.*, p.77.

112 *Idem.*

artistiques des années soixante vont venir dynamiser l'espace muséal des années 1990 et lui conférer une nouvelle identité, de nouvelles fonctions :

« Grâce aux artistes et avec eux, le musée des années soixante s'est surpassé lui-même en prenant parti pour l'artiste [...] Mais il a également intégré les “œuvres” qui refusaient d'être des œuvres, c'est à dire appelé à coopérer avec lui les représentants de la tendance qui nient l'objet pour réclamer à sa place le processus, autrement dit l'idée ou la manifestation documentaire d'un processus¹¹³. »

On remarque par ailleurs que « [...] l'éclatement du musée coïncide chronologiquement avec le développement de l'art. Vers 1960, les artistes se sont mis à travailler pour le musée, alors que précédemment ils créaient des œuvres qui étaient exclusivement destinées à l'exposition dans le musée¹¹⁴. »

En outre les années 1960 et les années 1990 marquent réellement l'ouverture à de nouvelles perspectives, une nouvelle liberté à la fois pour les acteurs de la création artistique, les artistes et les intellectuels, mais aussi pour les dirigeants des institutions, et qui de fait s'exprime aussi à travers leur architecture. Ces citations sont révélatrices du contexte engendré par les artistes et réemployé par l'industrie culturelle dont va par ailleurs bénéficier le Jeu de Paume en tant que Galerie nationale d'art contemporain à partir de 1991 :

« L'art des années soixante est un art spectaculaire qui se manifeste par une succession accélérée de mouvements innovateurs. Il remet radicalement en question techniques, matières et supports traditionnels. Il tend au grand format et découvre de nouveaux motifs dans de nouveaux domaines de la réalité. Il élargit la dimension plastique de l'image en y introduisant le mouvement et la lumière et pour exprimer les nouvelles relations spatio-temporelles qu'il a conquises met en œuvre des matériaux nouveaux, généralement synthétiques. [...] L'évolution de la présentation suivit de près celle des créations et exprima visuellement la progression qui part du tableau et de la sculpture pour aboutir, en passant par la plastique et l'objet, à des œuvres organisant tout un espace¹¹⁵. »

« Au cours des années soixante, le musée est également devenu la maison des muses en général, car il était souvent le seul endroit où l'on présentât des films nouveaux, du nouveau théâtre, de la

113 Pierre GAUDIBERT, Pontus HULTEN, Michael KUSTOW, Jean LEYMARIEN, Francois MATHEY, Georges-Henri RIVIERE, Harald SZEEMANN, Eduard DE WILDE (traduction: Harald SZEEMANN). « Problèmes du musée d'art contemporain en Occident (1972) Échanges de vues d'un groupe d'experts », *ibid.*, p.153.

114 *Ibid.*, p.157.

115 *Ibid.*, pp.149-150.

nouvelle musique¹¹⁶. »

Le modèle du *forum* entre en résonance avec ce nouveau paradigme muséal et représente, de fait, la possibilité à la confrontation, à l'expérimentation et au débat public d'exister au sein de la sphère muséale. Tout le secteur culturel se met en mouvement et impulse une dynamique à l'intérieur même des musées, non pas seulement dans leur renouveau architectural. C'est en effet dans ce contexte de renouveau, au sein même des institutions, que le statut du conservateur de musée va également prendre une nouvelle direction. Il passe de « producteur d'art¹¹⁷ » à « médiateur¹¹⁸ ». Autrement dit, ce n'est plus sa personne qui détient l'autorité d'un veto à faire accéder une œuvre au rang d'*oeuvre d'art*. Ainsi à travers les nouvelles conceptions muséales qui plaident pour faire de lui un espace non plus dédié à la mémoire du passé, mais à un présent moderne, à l'image de l'art ; le musée est dynamisé. En somme « le musée vivant repose sur le rapport qui s'est instauré entre l'artiste, le médiateur et le public¹¹⁹. »

Nommé directeur de la Galerie Nationale du Jeu de Paume en 1987, Alfred Pacquement semble se placer dans cette dynamique. Précédemment membre de l'équipe du Centre national d'art contemporain, il rejoint le Centre Pompidou où il devient conservateur responsable de l'art contemporain jusqu'à devenir directeur de la Galerie Nationale du Jeu de Paume. Au cours de sa carrière, Alfred Pacquement traverse les nouvelles considérations et débats sur la muséologie et sa remise en question, il s'inscrit comme un acteur du renouveau muséal. En pleine conscience du « rapport transversal¹²⁰ » entre le cinéma et les arts plastiques, ayant qui plus est suivi des cours d'histoire du cinéma avec Henri Langlois à Nanterre, il va dès son arrivée à la Galerie nationale du Jeu de Paume mettre un point d'honneur à trouver une place pour le cinéma au sein de la Galerie, qui nous le verrons dans la deuxième partie de ce mémoire se déclinera sous trois formes : diffusion, édition et exposition.

116 *Ibid.*,p.147.

117 *Ibid.*,p.153.

118 *Idem.*

119 *Ibid.*,p.148.

120 Arnaud LAPORTE, « Cinéma : les choix d'Alfred Pacquement », *L'Invité(e) de la dispute*, France culture, 09/06/2015. <https://www.franceculture.fr/emissions/l-invitee-de-la-dispute/cinema-les-choix-d-alfred-pacquement> consulté le 14 janvier 2019.

Partie 2

**Les propositions de nouvelles expériences
cinématographiques à la Galerie nationale du Jeu de Paume.**

Introduction de la seconde partie

À la lumière de ce qui a été énoncé précédemment, cette deuxième partie s'annonce comme une analyse de l'hybridation et de la mutation du cinéma au sein de la Galerie nationale du Jeu de Paume à partir de 1991. Il s'agira dans cette partie d'analyser ce que produit la réception du cinéma dans le champ établi par le Jeu de Paume à sa réouverture, en tant que galerie dédiée à l'art contemporain. Symétriquement, nous analyserons ce que l'institution permet au cinéma et à ses acteurs en les accueillant. Nous tenterons également de définir de quelles manières ces phénomènes d'hybridation et de mutation interagissent avec la politique curatoriale de l'institution, en permettant simultanément au cinéma de trouver de nouvelles modalités d'existence et de faire l'expérience de nouvelles recherches formelles et techniques. Cette partie visera donc à faire état d'un dialogue et d'une cohabitation qui vont donner lieu à de nouvelles modalités de diffusion et de création pour le cinéma. Nous observerons qu'en le réceptionnant et en le faisant dialoguer dans son espace avec d'autres formes artistiques telles que la photographie ou la sculpture, la Galerie nationale du Jeu de Paume donne la possibilité à de nouveaux paradigmes cinématographiques d'émerger en son sein et d'y trouver plusieurs déclinaisons. En cela nous montrerons qu'en s'intégrant dans le champ de l'art contemporain, la Galerie nationale du Jeu de Paume confère et impose une résonance plus large au dispositif cinématographique et lui permet d'accéder à un nouveau réseau, un nouveau public, de nouvelles formes. Comme nous l'avons énoncé précédemment, le cinéma à l'intérieur de la Galerie nationale du Jeu de Paume sera présent concrètement sous trois formes à partir de 1991 : diffusion, édition et exposition.

Dans un premier temps, nous analyserons comment la programmation cinématographique de Danièle Hibon, va constituer, à partir de sa création en 1991, un nouvel espace de diffusion pour le cinéma et s'imposer progressivement comme l'élaboration d'un patrimoine cinématographique contemporain. De fait, nous tenterons de mettre en avant comment cette nouvelle maison du cinéma constitue un nouveau modèle de transmission du cinéma ainsi qu'une zone de transversalité entre les films, les penseurs, les cinéastes, les écrits s'imposant ainsi comme un refuge pour le cinéma

contemporain. Il s'agira donc, dans ce premier chapitre, de concevoir la programmation cinématographique de Danièle Hibon comme un cas d'étude d'hybridation du cinéma à l'intérieur de la Galerie nationale du Jeu de Paume.

Le deuxième chapitre aura pour objectif quant à lui de concevoir la politique d'intégration des cinéastes et leur pratique de l'image en mouvement dans l'espace d'exposition de la Galerie nationale du Jeu de Paume. Il s'agira ici d'envisager la Galerie, cette fois-ci non plus comme un espace récepteur, mais comme un espace producteur qui à travers une politique curatoriale sensible à l'intégration des images en mouvement dans le champ de l'art contemporain, va rendre possible une expérimentation formelle pour le cinéma. En intégrant la programmation artistique de la Galerie à partir de 1991, les cinéastes vont bénéficier de nouvelles économies et de nouveaux modes de création. Nous observerons dans quelle mesure un espace comme la Galerie nationale du Jeu de Paume va permettre aux cinéastes d'étendre leur portée et d'appréhender un changement d'état du cinéma par son exposition. Nous nous pencherons de fait sur la mutation du cinéma à l'intérieur d'un espace dédié à l'art contemporain. Il s'agira donc, dans ce chapitre, de relever certains exemples de cinéastes ayant exposé à la Galerie à partir de 1991 et qui en ont fait un espace révélateur d'une nouvelle manière de concevoir le médium cinématographique. En somme, il s'agit à travers de cette deuxième partie de mettre en lumière un nouvel écosystème cinématographique qui va se développer à partir du moment où la Galerie nationale du Jeu de Paume change de configuration architecturale et où, parallèlement une nouvelle équipe de direction se met au travail au sein de l'institution.

Chapitre 3 La programmation cinématographique, une nouvelle *maison du cinéma*.

En premier lieu, il convient de souligner que lors des projets menés en 1987 par Antoine Stinco pour le réaménagement du Jeu de Paume, un auditorium destiné à accueillir des conférences est prévu, mais de prime abord, il n'est pas pensé dans le but d'accueillir une programmation de films, mais plutôt des conférences liées aux expositions ou des problématiques s'en rapprochant¹²¹. Avec la programmation de Danièle Hibon, le cinéma est venu se greffer au projet initial, mais dans des conditions précaires qui ont fait pendant de nombreuses années la singularité de la salle de la Galerie nationale du Jeu de Paume. En effet, Danièle Hibon décrivait, lors de notre entretien, un dispositif de projection alloué à cet espace comme rudimentaire, voire sommaire, car très inconfortable. Cependant elle expliquait, non sans humour, que ces conditions étaient aussi ce qui faisait la renommée de la programmation cinématographique de la Galerie nationale du Jeu de Paume. Car, ainsi que le disait Jean-Luc Godard, il fallait mériter la présence des films en acceptant de rester assis sur ces chaises. Il est important de s'attarder sur les conditions de projection de la salle audiovisuelle, car celles-ci ont été quelquefois des arguments pour ne pas projeter des films de trop longue durée. En effet Danièle Hibon explique, lors d'un entretien donné à Jean-Philippe Tessé à l'occasion des vingt ans de la Galerie nationale du Jeu de Paume en 2011¹²², qu'à son grand regret, elle n'a pas osé montrer les films de Belà Tarr dans sa programmation en raison simplement de l'inconfort des chaises de la salle qui transformaient le visionnage de longue durée en épreuve pour les spectateurs.

C'est cependant à l'intérieur de cette salle audiovisuelle que va émerger, à l'initiative du directeur de l'époque, Alfred Pacquement, une programmation régulière de films au sein de la Galerie qui perdure encore à ce jour, sous la direction de Marta Ponsa (depuis 2004). Progressivement cette salle va constituer un nouvel espace de diffusion au sein de laquelle seront montrées des formes cinématographiques diversifiées, proches de ce que l'on pourrait qualifier de cinéma indépendant, expérimental, *underground*, étranger, méconnu. Figure majeure de l'intégration du cinéma au Jeu de Paume, Danièle Hibon, en charge de la programmation de 1991 à 2004, aura un rôle déterminant pour le développement du cinéma au sein du lieu. Initialement chargée du

121 Ne pas avoir pensé à créer une véritable salle de cinéma, fut très souvent regretté par l'architecte parce qu'il aurait conçu une salle des mêmes dimensions, mais avec des conditions de projections plus confortables. La salle audiovisuelle de la Galerie nationale du Jeu de Paume fera également office de lieu d'enseignement pour les élèves des Arts Décoratifs de Paris à partir de 1997, tous les jeudis matins.

122 Entretien de Danièle HIBON mené par Jean-Philippe TESSE « Le Jeu de Paume fête ses 20 ans », <http://lemagazine.jeudepaume.org/2011/03/le-jeu-de-paume-fete-ses-20-ans-de-cinema-jean-philippe-tesse-entretien-daniele-hibon/> consulté le 13 mars 2019.

service d'avance sur recette du Jeu de Paume, elle fut recrutée par Alfred Pacquement en 1991 pour mettre à profit sa sensibilité et sa cinéphilie.

Avant d'analyser la programmation filmique contemporaine de la Galerie nationale du Jeu de Paume, il convient de souligner la dimension empirique de sa création et de son apparition. En effet, celle-ci ne repose pas sur un système, elle ne dépend pas d'un projet ou bien d'une commission. En outre, cette volonté de créer un dispositif de monstration autour du cinéma s'est faite progressivement - selon les dires de Danièle Hibon - au pied levé, sans idées prédéfinies et sans la volonté d'institutionnaliser la salle. Dans ce contexte, la programmation intègre le lieu comme un projet expérimental et va se développer selon l'antériorité des propositions de Danièle Hibon : il s'agit véritablement d'une carte blanche. Simultanément l'auditorium de la Galerie nationale du Jeu de Paume a évolué en cohésion avec cette programmation et son affirmation à l'intérieur de la Galerie, mais également dans le réseau parisien. En outre cette programmation et sa création sont révélatrices du contexte et de la dynamique des politiques culturelles présentées précédemment.

De 1991 à 2004, les assises de l'auditorium étaient composées de simples chaises en bois qui nous rappellent un dispositif similaire, vu dans les archives photographiques de 1938, de l'exposition « Trois siècles d'Arts aux États-Unis ». Le projet de Danièle Hibon acquiert une certaine reconnaissance lorsqu'en 2004 la nouvelle directrice du lieu, Marta Gili, engage les frais de rénovation de la salle afin de mettre en place des conditions de projection plus confortables pour les spectateurs. Cette effervescence autour du cinéma et parallèlement la volonté sous-jacente de légitimer une place pour le cinéma dans ses espaces, semble placer la Galerie nationale du Jeu de Paume - alors destinée à accueillir de l'art contemporain - dans une certaine proximité avec le médium filmique et cela dès son ouverture en 1991. La sensibilité de Danièle Hibon va progressivement instaurer une politique de programmation qui va l'imposer comme une pionnière de la programmation filmique au sein du réseau muséal parisien dans les années 1990.

Entre les années 1960 et 1990, le déplacement du cinéma et de son dispositif vers de nouveaux réseaux de diffusion et de production est provoqué par de nouvelles considérations culturelles. Tantôt la demande de délocalisation provient directement du cinéma et de ses acteurs, tantôt du réseau institutionnel lui-même. Économie en elle-même, la culture, en valorisant les artistes et les cinéastes, suscite de nouvelles sphères de création, faisant entre autres de l'espace muséal un champ des possibles pour de nouvelles appréhensions des formes cinématographiques. En 1991, la Galerie nationale du Jeu de Paume s'inscrit vraisemblablement dans cette logique. Dominique Païni, dans un entretien donné pour les Cahiers du Cinéma en 1992, une année après sa

nomination à la direction de la Cinémathèque française, présente la mort d'Henri Langlois¹²³ comme une conjoncture qui aurait fait émerger de nouvelles considérations pour la conservation et la monstration du cinéma hors de la Cinémathèque française et qui, simultanément, aurait eu une certaine influence sur l'hybridation du cinéma au sein d'institutions déjà établies ou émergentes dans les années 1980 :

« La Cinémathèque était dans un contexte de concurrence croissante avec des lieux nouveaux montrant des films et qui ont parfois fait mieux son travail, porté par des projets muséographiques plus globaux et plus cohérents ; c'est le cas de la salle Garance au Centre Pompidou, de la salle du Musée d'Orsay, puisque le cinéma est aussi un art du XIX^{ème} siècle ; la Vidéothèque de Paris est apparue comme un lieu important de consultation des films (elle a excédé largement cette fonction en devenant un lieu de projection), le Louvre s'est doté d'un auditorium, l'Institut du Monde Arabe... Pour toutes ces raisons, la Cinémathèque a perdu cette place unique et réservée de lieu de référence¹²⁴. »

Une prise de relai de programmation par les institutions culturelles et muséales s'est donc progressivement instaurée. Cette mouvance s'est approprié le modèle voulu et pensé par Henri Langlois, mais sans prétendre à l'idée de fonder un monument du cinéma, elle a induit des programmations propres à l'identité des lieux, à leur architecture, à leur programmeur, faisant ainsi émerger différentes niches pour le cinéma. Un lieu comme la Galerie nationale du Jeu de Paume, qui en 1991 était en passe de changer de statut, s'est donc présenté à l'intérieur du paysage muséal parisien comme un tremplin pour un nouveau modèle de maison du cinéma. Influencées par la mouvance décrite par Dominique Paini à cette époque, plusieurs institutions sont désireuses d'élaborer leur programmation cinématographique respective et singulière. Ainsi avec sa programmation filmique, la Galerie nationale du Jeu de Paume tend à s'imposer dans l'environnement culturel de Paris et a pour volonté de s'affirmer comme une chambre d'écho, un diffuseur pour les cinéastes qui en ont la nécessité, par exemple parce qu'ils ne trouvent plus, ou simplement pas, leur place dans les réseaux de diffusion classiques et commerciaux ou bien d'Art et essai. Lors de la création de la programmation, l'enjeu majeur aurait donc été celui de fonder un espace vivant de rencontres, de recherche, d'enseignement, d'édition : « une centrale d'énergie pour reprendre le mot de Walter Benjamin¹²⁵. »

123 En 1977.

124 Dominique PAINI, « Cinémathèque : l'art de programmer », Entretien mené par Thierry JOUSSE, Charles TESSON et Serge TOUBIANA, *Cahiers du Cinéma*, n°459, septembre 1992, p.84.

125 Régis DURAND, « Texte de présentation de la nouvelle saison », *Les rendez-vous du Jeu de Paume*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 2004.

Lorsque l'on se penche sur la globalité de la programmation cinématographique de la Galerie nationale du Jeu de Paume, celle-ci fait émerger une forme de récit sur et autour du cinéma qui se confond avec l'imaginaire de sa programmatrice et qui constitue l'objet de notre discours. Orchestrée par Danièle Hibon à partir de juillet 1991, cette programmation s'emploie simultanément à dresser un panorama du cinéma contemporain et à fonder un nouveau mode de diffusion pour le patrimoine cinématographique. Nous verrons, par la suite comment l'auditorium de la Galerie va progressivement s'imposer comme un lieu de profusion cinéophile au sein duquel sont organisés des colloques, des conférences et des rencontres autour des rétrospectives présentées. Seront édités par le Jeu de Paume, et ce dès les débuts de la programmation, des livrets distribués gratuitement à l'entrée de la salle et plus occasionnellement des ouvrages, parfois destinés à la vente. Ces documents constituent à ce jour nos archives et nos sources pour analyser cette programmation. Ils vont avant tout nous intéresser dans la manière dont ils sont révélateurs d'échanges, de circulation, de transversalités, de réflexion, s'imposant ainsi comme les noyaux de la pensée du cinéma à la Galerie. Car si ces documents marquent la singularité d'un terrain d'écriture critique, didactique, souvent sensible et *underground*, ils contribuent à enrichir le regard des spectateurs sur les films et suscitent également une réflexion sur le cinéma directement liée aux films. Il s'agira donc, dans ce premier chapitre, de concevoir la Galerie nationale du Jeu de Paume comme une terre de confluence cinématographique et cinéophile, au sein de laquelle va émerger un récit qui participe d'une part, à enrichir l'histoire contemporaine du cinéma et d'autre part à dynamiser sa pensée au présent et à produire un enseignement. Extraire une typologie de cette programmation (ses acteurs, ses personnalités, ses apparitions, ses glissements, ses citations, ses réapparitions, ses formats, etc.) s'imposera donc, à travers ce chapitre, comme essentiel. En annexe du mémoire, on trouvera un tableau qui répertorie toutes les programmations et leurs chevilles ouvrières entre 1991 et 2004¹²⁶.

De surcroît, la programmation filmique de Danièle Hibon constitue un pôle émergent dans les années 1990 pour la diffusion de films. Elle a la particularité de dégager plusieurs spécificités du cinéma contemporain et de ses figures. En effet, le champ filmique abordé par cette programmation est large et tend à faire de celle-ci une vitrine élargie du cinéma contemporain, mais également du monde contemporain. En cela, cette programmation représente un espace qui a contribué à ouvrir des perspectives d'accès au film pour un public averti et avide de connaissances, mais a également donné accès à une visibilité pour les cinéastes et pour certaines filmographies. Par ailleurs, la programmation de Danièle Hibon se situe entre le réseau classique dit commercial d'une part et à la

126 Ce tableau vise à mettre en avant la richesse des collaborations au sein de cette programmation, mais aussi à donner un point de vue global au lecteur sur le contenu de la programmation de Danièle Hibon. Le lecteur trouvera le « Tableau chronologique détaillé des programmations cinématographiques de la Galerie nationale du Jeu de Paume entre les années 1991 et 2004 » du volume consacré aux annexes du mémoire p.44.

frontière de la mission assumée par les cinémathèques d'autre part. Elle représente un réseau en *marge* du fait qu'elle tend à s'inscrire dans une dynamique de diffusion en cohabitation avec le secteur de l'art contemporain, ses dispositifs et ses acteurs.

III-1. Transmettre le cinéma à l'ère contemporaine et lui dédier un refuge.

Après Iris Barry en 1938, le cinéma refait surface pour la première fois à la Galerie nationale du Jeu de Paume à travers la programmation cinématographique de Danièle Hibon. Certes, les archives cinématographiques et les cinémathèques constituent des pôles d'importance pour la préservation du cinéma. Conserver, restaurer, montrer sont leurs fonctions. Établir un programme de films, hors d'un réseau commercial, comme le fait Danièle Hibon implique une nouvelle modalité d'existence pour le cinéma déplacé hors des réseaux de diffusion classique. En 1991, avec sa nouvelle configuration architecturale, la Galerie nationale du Jeu de Paume adopte une politique qui ne détient pas de réserves ou de collections, elle assume pleinement une dynamique de monstration avec des expositions temporaires. Précisons que la programmation de Danièle Hibon se base sur cette politique et de par sa politique de monstration elle va également à l'encontre d'une dynamique d'archivage ou de muséification des oeuvres¹²⁷. En cela elle semble retrouver pour la première fois dans sa chronologie son ancienne vocation de Musée des Écoles Étrangères. Programmer c'est faire émerger des films sur un écran, répondre à une attente, composer un imaginaire collectif. Parler ici en termes de *patrimoine filmique* ou de *collection* pour la programmation de la Galerie ne serait pas les termes les plus appropriés dans la mesure où celle-ci ne s'inscrit pas dans une politique de conservation et de préservation *matérielle* des films. Cependant, en proposant d'élaborer un *inventaire* du cinéma contemporain librement accessible au public, Danièle Hibon élabore une nouvelle forme de partage et de valorisation du patrimoine cinématographique contemporain et vient s'inscrire dans une forme de pédagogie active¹²⁸.

À l'image du musée forum, l'auditorium de la Galerie nationale du Jeu de Paume s'inscrit dans une démarche pédagogique et donne au public la possibilité de prolonger sa visite de la Galerie

127 À une exception près, Danièle Hibon consciente de la portée de certaines rencontres en a filmé quelques unes, comme ce fut le cas lors de la conférence de Serge Daney en mai 1992 et qui aujourd'hui est diffusée à l'intérieur d'autres salles d'exception. Sans compter sur le public qui a filmé et publié certaines rencontres sur des plateformes internet telles que Vimeo ou Youtube (bien qu'elles soient en réalité assez difficiles à trouver étant donné l'amateurisme de ces vidéos).

128 Aujourd'hui les tarifs vont de 4,50€ à 6,00€, l'abonnement adhérent s'élève quant à lui à 31,00€ à l'année. En somme moitié moins cher qu'une place de cinéma dans une salle de réseau classique en 2019. La salle peut accueillir 90 personnes et à une superficie de 82m².

par des conférences, des rencontres, des projections. Espace polyvalent, il démontre que *l'audiovisuel* tient désormais une place nécessaire dans le réseau muséal et curatorial. Effectivement il s'agit d'un lieu de médiation au sein duquel la programmation de Danièle Hibon va trouver la possibilité et les moyens de développer un enseignement spécifique. Précisons à nouveau à cet effet que la programmation cinématographique n'a pas l'exclusivité à l'intérieur de l'auditorium, elle s'inscrit dans un programme de rencontres et acquiert sa réputation uniquement par le réseau qu'elle sollicite et représente au fil des années. De par le travail de Danièle Hibon et de ses collaborateurs, l'espace de l'auditorium fera à la Galerie nationale du Jeu de Paume, nous le verrons par la suite, analogiquement, office d'un *forum cinématographique*. Son rôle sera à l'image des forums romains où se discutaient les grandes problématiques et les débats collectifs, il convoquera des figures majeures de la pensée du cinéma contemporain. En premier lieu, avant de tenter d'analyser la portée de la programmation de la Galerie nationale du Jeu de Paume à partir de 1991, il nous semble cohérent, dans un premier temps, de comprendre comment l'émergence de cette programmation est en partie révélatrice d'une nouvelle ère pour la *monstration* et la *transmission* du cinéma, qui voit le jour à partir des années 1980 et 1990. À cet effet, revenons sur la création de cette programmation cinématographique à l'intérieur d'une salle dite *audiovisuelle*¹²⁹.

De prime abord, la cohabitation de cette programmation avec le terme *audiovisuel* semble être révélatrice de certaines considérations qui la placent dans une perspective nouvelle propre aux débuts des années 1990. En effet, nous verrons que, paradoxalement, le terme *audiovisuel* associé ici à la programmation de Danièle Hibon n'a pas une très bonne réputation et que dans les années 1980-1990 il s'impose entre autres comme le terme pour désigner la principale concurrente du cinéma : la télévision. Qui plus est, pour Thierry Jousse, « [...] à l'heure où le cinéma va fêter son siècle d'existence [il] flirte *dangereusement* avec l'audiovisuel¹³⁰ » ; pour Alain Bergala il faut « renoncer à ce mot trop flou¹³¹ », et il plaide pour « une séparation radicale de l'approche du cinéma comme art¹³² ». La définition qu'en donnent Jacques Aumont et Michel Marie dans leur *Dictionnaire critique du cinéma* n'est pas non plus des plus valorisantes :

« Adjectif et, plus souvent, substantif, désignant (de façon très vague) les œuvres mobilisant à la fois images et sons, leurs moyens de production, et les industries ou artisanats qui les produisent. Le cinéma est, par nature, “audiovisuel” ; il relève des “industries de l'audiovisuel”¹³³. »

129 Le terme *audiovisuel* revient fréquemment dans les ouvrages et les livrets de la programmation pour désigner l'espace de projection : *salle audiovisuelle*.

130 Thierry JOUSSE, « Cinémathèque: l'art de programmer », *op.cit.*, p.83.

131 Alain BERGALA, *L'hypothèse cinéma. Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs*, Paris, Cahiers du Cinéma, Coll. « Essais », 2002. p. 34.

132 *Idem*.

133 Jacques AUMONT, Michel MARIE, « AUDIOVISUEL », *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*,

Paradoxalement assumé par l'institution, ce terme dévalué par ces auteurs semble en plus de ses capacités d'accueil de nouveaux dispositifs, témoigner d'une volonté d'élargir la capacité d'intégration de formats, de supports et de nouveaux médias notamment filmiques à l'intérieur de celle-ci. De plus, dans le cadre cette programmation, la cohabitation du terme *audiovisuel* avec celui de *programme cinématographique* semble faire émerger un sens dans la justification d'une programmation qui cherche à couvrir un territoire plus large, qui va au-delà de la dimension purement cinématographique. Ce parti pris atteste également une forme de porosité au sein de la programmation entre des œuvres se revendiquant de plusieurs horizons filmiques, vidéographiques, mais aussi télévisuels. À titre d'exemple, la programmation de Danièle Hibon débute - de juillet à septembre 1991 - par une rétrospective autour des pièces théâtrales de Samuel Beckett destinées à la télévision. Ce qui d'une part s'imposait comme une proposition originale vis-à-vis de l'auteur de théâtre, mais qui d'entre parts cherchait à valoriser le penchant télévisuel à l'intérieur d'une sphère, qui, de par ses propositions, s'imposera par la suite comme une programmation aux formats filmiques hétéroclites¹³⁴.

En somme, à l'image de sa programmation et du monde contemporain qu'elle tend à illustrer, la cohabitation des deux termes est révélatrice d'une volonté de refléter de façon plus ample son époque, de légitimer les nouveaux médiums à l'intérieur d'une institution, mais aussi plus largement à l'art cinématographique. Compte tenu de cela, la programmation de la Galerie nationale du Jeu de Paume peut être perçue, de par la dynamique qu'elle engendre, comme une nouvelle *maison du cinéma* dans le sens où elle s'engage à rassembler sa famille et ses *artisans modernes* qui s'emploient à produire les films, mais également ceux qui s'investissent dans la présentation et la transmission à un public d'amateurs éclairés. Si la programmation de Danièle Hibon se situe en marge du rôle assumé par un lieu comme la Cinémathèque française, c'est avant tout parce qu'elle a uniquement pour fonction de donner la possibilité au public de voir des films, mais surtout de donner à découvrir des films contemporains. Ces treize années en tant que programmatrice à la Galerie nationale du Jeu de Paume constitueront en effet le puissant fer-de-lance de Danièle Hibon. Dans les années 1990, à une époque où les nouveaux formats de diffusion émergent au sein du cadre domestique ou pédagogique, l'image cinématographique devient accessible au grand nombre et la salle de cinéma commence à perdre sa souveraineté. La création de cette programmation se situe dans un contexte spécifique, certes lié aux politiques culturelles de ces années-là, mais également dans une période de crise existentielle pour le cinéma qui se trouve menacé par

op.cit., p.22.

134 Il s'agissait d'une proposition de Stan Douglas à Danièle Hibon qui avait découvert les films à Vancouver. Une rétrospective historique, jamais montrée en France.

l'émergence de ces nouveaux modes et dispositifs de diffusion¹³⁵. Dans ce contexte qui convoque diverses déterminations, ce qui nous intéresse ici c'est particulièrement le *geste* que représente la création de réseaux tels que les programmations des institutions muséales dans le secteur parisien et spécifiquement pour notre objet d'étude.

« Aujourd'hui, on n'est plus dans la situation primitive, on réfléchit à la façon de montrer non pas ce qui est à la disposition de tous, et que cependant on ne montre plus. [...] Il faut renouer avec du cérémonial, du collectif et de la découverte. Le problème aujourd'hui, c'est qu'il n'y a plus personne pour être le passeur ou l'organisateur d'une rencontre entre un objet insolite et un public. La question, c'est comment un individu, une équipe, une institution aide à rencontrer des objets, à les voir, à en fait quelque chose pour soi. Aujourd'hui ça manque partout. À la télévision, les ciné-clubs ne jouent plus leur rôle et plus personne ne vous dit qu'il a tel film à voir qui est tel moment de l'histoire du cinéma. Les revues ont du mal aussi. Une revue comme *Trafic* se replie sur des positions fortes, qui sont à la fois antérieures et postérieures. Aujourd'hui, on a besoin de se ressourcer autour de la rencontre de l'objet film. [...] Aujourd'hui, il importe de former une nouvelle équipe qui ait envie de montrer, de manière pédagogique¹³⁶. »

De surcroît, il semblerait qu'à la même époque à laquelle est réalisé cet entretien, Danièle Hibon ait déjà pris la mesure de la situation énoncée dans ces propos et qu'elle s'engage avec l'espace qui lui est dédié à la Galerie nationale du Jeu de Paume, à assumer ce rôle de *passeur*. Lorsque Alfred Pacquement met à disposition de Danièle Hibon la salle audiovisuelle de la Galerie en 1991, il s'agit pour elle de proposer une rencontre avec le médium filmique et vidéographique au sein d'une institution et de répondre aux questions d'actualité : comment montrer le cinéma aujourd'hui ? Quelle forme doit prendre le *refuge* qu'il nécessite aujourd'hui ? Comment fonder un espace sensible à l'image de son *art* et non plus de son *industrie* ? Lorsqu'on se penche sur la globalité des programmes présentés par Danièle Hibon entre 1991 et 2004, à première vue la particularité de *sa mission* est qu'elle cherche à convoquer un cinéma qui ne représente pas uniquement le mouvement des images, mais également le mouvement du monde et son propre mouvement vers de nouvelles formes et formats : en somme, organiser une programmation à l'image du monde contemporain que le cinéma reproduit et interroge. Nous le verrons par la suite en analysant comment la programmation cinématographique de la Galerie nationale du Jeu de Paume a contribué tantôt à faire émerger sur le territoire français des cinéastes encore méconnus tantôt, en

135 Nous pensons notamment à la VHS, à l'émergence du DVD dans les années 1990, mais aussi à des dispositifs de prêt commerciaux qui se développent parallèlement à ces nouveaux supports destinés à l'usage domestique, individuel ou familial.

136 Thierry JOUSSE, « Cinémathèque: l'art de programmer », *op.cit.*, p.87.

partant du cinéma, à mettre en avant des problématiques plus larges sur le monde contemporain. En effet, au regard des films projetés à la Galerie nationale du Jeu de Paume, il s'avère que la programmation n'est pas établie par Danièle Hibon dans le but de *revoir* les films, mais qu'elle a plutôt comme vocation à créer les conditions d'une *rencontre* avec les films, à explorer leur intérêt et leur nécessité à l'intérieur d'un monde peuplé d'images en mouvement. À la même époque que la création de la programmation, pour Serge Daney, le cinéma, face au consumérisme engendré par le modèle télévisuel, permet de *prendre le temps* et de fonder un prisme sur notre propre réalité :

« Nous nous trouvons à un moment où, de plus en plus, nous parlons d'images. Tantôt modernes (“nouvelles images”, images de synthèse), tantôt archaïques (mythologiques, religieuses, picturales). Et parmi ces images, il y a celles du cinéma. Les images du cinéma sont très précieuses parce qu'elles constituent pour deux ou trois générations de par le monde une véritable archive de souvenirs, un trésor d'émotions stockées et aussi une usine à questions. Le temps est venu de se servir du cinéma pour questionner les autres images – et vice versa¹³⁷. »

Dans cette logique, concevoir une programmation comme celle de la Galerie nationale du Jeu de Paume c'est en quelque sorte un moyen de prendre le temps de faire l'expérience du monde contemporain et de ses mutations à travers le cinéma ; de même qu'elle s'engage à prôner un retour au collectif autour du cinéma et possiblement d'ouvrir les horizons cinématographiques aux spectateurs. Car comme le remarque Serge Daney, « c'est quand même dans les images qu'on voit l'essentiel du monde. Si on ne voyait que la partie de notre expérience réelle, on n'irait pas loin¹³⁸. » Les réseaux de salle de cinéma dite d'Arts et essais ont commencé à prendre en charge une forme de relai du rôle assumé par Henri Langlois pour la transmission d'*un certain cinéma* à partir de 1991 selon un décret établi par le ministère de la Culture¹³⁹. Il semblerait cependant que le cadre commercial de ces salles se soit révélé être une forme de carcan pour le développement d'un modèle de transmission à l'ambition plus large, plus ample dans son rapport au cinéma, mais également dans sa mission à vis-à-vis du cinéma contemporain. Dominique Païni explique en effet comment ces salles d'Arts et d'essais ont aussi perdu leur souveraineté, car elles ont été rattrapées par l'*ère de l'audiovisuel*, mais également par des structures aux moyens de diffusion plus larges comme les Festivals de cinéma qui permettent selon leurs thématiques et leurs moyens plus importants de cibler des rétrospectives spécifiques, de prévoir des temps d'échange et de prendre le temps de promouvoir un cinéma en particulier. Dominique Païni prend ici le modèle de la Cinémathèque

137 Serge DANÉY, « Comment vivre avec les images » (Projet de la revue *Trafic*, hiver 1991), *La Maison cinéma et le monde. Tome 4. Le moment Trafic 1991-1992*, Paris, P.O.L Trafic, 2015, p.23.

138 Serge DANÉY, *La Maison cinéma et le monde. Tome 4. Le moment Trafic 1991-1992*, *ibid.*, p.44.

139 Il s'agit du décret n°255 du 31 octobre 1991.

française pour parler de la transmission du cinéma à l'ère contemporaine, mais ses considérations sont également révélatrices des nouveaux enjeux pour les programmations émergentes comme celle de Danièle Hibon au début des années 1990.

« À la différence d'une salle de cinéma qui montre un film, la Cinémathèque propose une programmation, c'est-à-dire une relation entre les films. Voilà ce que j'entends par enseignement. Il faut enseigner par la contiguïté. [...] Comparer est, pour [Dominique Paini], un mot-clé. C'est ce qui distingue la Cinémathèque de l'exploitation cinématographique, pour laquelle le critère n'est pas artistique, mais économique. Comparer c'est une obsession pour qui aime le cinéma. [...] Aujourd'hui la connaissance et le plaisir du cinéma passent par cette faculté qu'on a de comprendre en quoi le film est un processus collectif et temporel¹⁴⁰. »

La mission qui est donnée en 1991 à Danièle Hibon à l'intérieur de la Galerie nationale du Jeu de Paume a la particularité d'être également à part du réseau commercial. Il ne s'agit effectivement pas d'une salle labellisée ni d'un événement annuel, mais il plutôt d'un *rendez-vous* qui selon le suivi des propositions et l'intérêt du public peut être quotidien. La forme que prend la programmation est simple et n'a pas de contraintes d'ordre économique ou commercial, car dans les premières années il s'agit d'un projet expérimental qui semble avoir conservé par la suite sa dimension d'exception et entretenu un espace propre à un véritable *refuge* pour le cinéma. Certes, le mot *refuge* est fort, il désigne un endroit pour parer à la menace ou la précarité. Cependant, redevenu nomade par les injonctions décrites précédemment, le cinéma fait face à une nouvelle phase de migration à un moment où il ne trouve plus sa place dans les salles commerciales qui lui sont dédiées. En cela Danièle Hibon s'impose comme une figure pionnière dans son domaine, car elle témoigne d'une possibilité de *réceptionner* et de *transmettre* le cinéma autrement et cette fois-ci à l'intérieur des espaces institutionnels. Dominique Paini explique à ce propos que c'est dans les phases de ruptures, spécialement à l'apogée du muet, que les grands conservateurs quels que Henri Langlois et Iris Barry ont créé les cinémathèques. Dans les années 1990, l'émergence de l'audiovisuel marque « la fin d'une époque¹⁴¹ », « l'émergence d'un cinéma dématérialisé¹⁴² » et populaire qui séduit le grand public au détriment d'un cinéma qui se différencie par ses qualités premières de figuration, de narration, d'expérimentation, etc.

Par ailleurs, ce qui semble singulier dans l'idée de fonder une programmation au sein d'une institution comme la Galerie nationale du Jeu de Paume, ou bien comme celle du Louvre ou du

140 Dominique PAINI, « Cinémathèque: l'art de programmer », *ibid.*, p.88

141 Dominique PAINI, *La crise des cinémathèques...et du monde*, *op.cit.*, p.102.

142 *Idem.*

Musée d'Orsay c'est la sensibilité de son programmeur. Entre 1991 et 2004 à la Galerie nationale du Jeu de Paume, Danièle Hibon fait office d'*amateur* - au sens de l'étymologie du terme - « celle qui aime¹⁴³ », impulse une dynamique d'enseignement qui prend ses racines dans le cinéma pour élargir la compréhension du monde. La *maison du cinéma* de Danièle Hibon ne repose pas sur un projet architectural indépendant, elle vient plutôt se *greffer* à l'intérieur de la Galerie nationale du Jeu de Paume. Comme le remarque Dominique Païni :

« L'insuffisance de lieux pour la transmission de la culture du film n'est ressentie que depuis peu et...si peu. Cette transmission n'est plus "naturelle" du fait de la disparition d'une cinéphilie dévote ou militante et des salles de répertoire. Elle ne peut qu'être volontariste, culturelle, donc étatique. Qu'on le déplore est une autre affaire. Il veut mieux imposer l'intelligence et passion pour combattre l'uniformisation hygiénique¹⁴⁴. »

Par conséquent, en proposant cette programmation au sein de l'institution mère, Danièle Hibon se fait initiatrice d'un projet qui stimule la rencontre et l'apprentissage avec et autour des films. Parallèlement, en accueillant et en finançant la programmation audiovisuelle de Danièle Hibon, la Galerie nationale du Jeu de Paume encourage une approche du cinéma comme *art*, qui tend à se détacher de l'aspect économique propre au réseau commercial et industriel d'une programmation de salle de cinéma classique. En outre, avec le travail engagé par Danièle Hibon et ses collaborateurs à la Galerie nationale du Jeu de Paume, le geste de programmation redevient *fédérateur*, il crée le collectif proche de la dynamique instaurée par Henri Langlois à la Cinémathèque française. En 1991 Danièle Hibon crée à son tour un nouveau *rendez-vous*, elle organise des liens, des confrontations, des analyses, des propositions, des formes et des courants. De surcroît, la programmation cinématographique, dans son hétérogénéité, fait surgir une forme de cohérence et révèle une nouvelle expérience de diffusion pour le cinéma, ainsi qu'une nouvelle expérience de *réception*.

143 <https://www.cnrtl.fr/etymologie/amateur> consulté le 25 juin 2019.

144 *Ibid.*, pp.101-102.

III-2. Un retour à l'écran collectif.

Entre 1991 et 2004, la programmation de Danièle Hibon organise certes une forme de *rendez-vous* autour des films, mais il semblerait qu'étant donné le contexte dans lequel elle émerge, elle vise - entre autres - à provoquer une forme de lien entre le spectateur et la salle de cinéma. Ce spectateur n'est pas *lambda*, il s'agit de celui qui se distingue pour sa passion et son intérêt pour le cinéma et qui font de lui le *cinéphile*. Dans les années 1970, la diffusion télévisuelle a fait perdre au cinéma son exclusivité dans la monstration des images en mouvement et simultanément elle a donné naissance à de nouveaux rapports à l'image cinématographique, mais aussi à de nouveaux spectateurs. En effet, Thierry Jousse explique qu'entre les années 1960 et 1990 la cinéphilie s'est transformée au gré des médiums qui lui étaient destinés.

« La cinéphilie des années 1950 et 1960 était d'essence verticale, généalogique et historico-empirique : l'histoire du cinéma, via la Cinémathèque française, passait par une série d'étapes, de fractures, de connexions et d'influences [...]. La cinéphilie des années 1970 et 1980, déjà formée par la télévision, était plus mimétique. Elle flottait entre la salle et le poste, voulait détruire au nom de la politique la cinéphilie de ses aînés, considérée comme absolument coupée des réalités, tout en rêvant de reproduire les grandes batailles qu'elle n'avait pas vécues. [...] La cinéphilie des années 1990, quant à elle, est horizontale, digitale et rhizomatique. [...] Cette nouvelle cinéphilie fonctionne un peu comme un montage virtuel : on y procède par coupes abstraites, on fait de nombreux essais de montage, on crée des alliances et, au fond, on ne voit plus que des fragments. Les séquences, les plans, les détails, les attitudes sont privilégiés sur le film lui-même, grâce à l'usage intensif de l'arrêt sur image, de l'accélération, ou encore de la télécommande zappeuse¹⁴⁵. »

À cet égard, à travers les différentes phases de mutations des images en mouvement et de leur support, il semblerait que les cinéphilies aient perdu leurs points de repère et la nouvelle génération de cinéphiles en ait simultanément inventé de nouveaux. Les cinémathèques et les salles de références continuent d'endosser leur mission vis-à-vis du cinéma, cependant la création de la programmation de Danièle Hibon est révélatrice de l'enjeu de mettre en place un nouveau lieu destiné uniquement aux films et à leurs intervenants. En réalité, la programmation de la Galerie nationale du Jeu de Paume se présente comme une proposition aux cinéphiles de renouer avec une passion collective révolue par l'époque contemporaine qui tend à mettre tout au même niveau et à individualiser le spectateur contemporain. De fait, Danièle Hibon - elle-même cinéphile -, imagine

145 *Ibid.*, pp.92-93.

un espace qui permette aux cinéphiles de revivre l'expérience du cinéma comme « temple¹⁴⁶ » à l'intérieur de la salle audiovisuelle de la Galerie.

De plus, « il ne s'agit pas non plus de se réfugier dans le regret de la perte de l'aura populaire du cinéma. C'est un constat complexe des conséquences de ces deuils auquel il faudrait plutôt procéder : la culture du cinéma ne se transmettra plus jamais telle que les amateurs et les professionnels actuels, héritiers des années cinquante-soixante l'on acquise. Cette cinéphilie n'a pas survécu aux années quatre-vingt. Mais on a confondu trop vite la fin cette cinéphilie romantique [...] et la fin des désirs de cinéma. L'information sur le cinéma plus largement médiatique, l'action scolaire, la multiplication des festivals, la “cassetophilie”, la recherche universitaire, enrichit la relation au cinéma en tant qu'art majeur imposant aux autres la nécessité de faire leur théorie. Le cinéma n'est plus un art clandestin, conservé et montré par les pionniers des cinémathèques [...]. Il est l'art qui informe tous les autres au moment où son devenir même est interrogé¹⁴⁷. »

Bien que la programmation de la Galerie nationale du Jeu de Paume, tend à s'inscrire dans un environnement propre à l'art contemporain, elle marque, d'une certaine façon, le retour à une « sociabilité cinéphile¹⁴⁸ » et à l'*écran collectif*, contre l'écran individuel, familial instauré par la télévision. En outre, l'organisation des éléments filmiques de cette programmation, les échanges, les rencontres, le travail qu'elle produit fait émerger une forme de vitalité autour du cinéma contemporain proche de la dynamique instaurée par Henri Langlois à la Cinémathèque française dans les années 1950. À l'intérieur de la Galerie nationale du Jeu de Paume, la programmation de Danièle Hibon s'impose comme un microcosme en marge et révèle une sphère intime qui permet à son public de recevoir le cinéma et son discours de façon *collective*. En effet, la programmation donne la possibilité au public de dialoguer ou de prolonger leur visionnage des films par une rencontre avec les cinéastes ou des penseurs du cinéma contemporain. Dans ce contexte, nous nous poserons ici la question de ce que peut avoir à offrir à la cinéphilie dans un espace comme celui de la programmation de Danièle Hibon. Ainsi nous verrons que la présence des cinéphiles est double à l'intérieur de la programmation de Danièle Hibon. Car d'une part elle est elle-même induite par les cinéphiles et elle tend à s'imposer comme la vectrice d'une histoire du cinéma qui se conjugue au présent. Par ailleurs, comme le remarque Antoine de Baecque, dans les années 1990, au moment de la création de la programmation de la Galerie nationale du Jeu de Paume, la cinéphilie n'a plus la

146 *Ibid.*, p.27.

147 Dominique PAINI, « Lettre postface », *La crise des cinémathèques...et du monde*, *op.cit.*, p.101.

148 Antoine DE BAECQUE, « Le temps perdu du cinéma », *Le retour du cinéma*, *op.cit.*, p.15.

même symbolique qu'à ses débuts :

« L'acte de regarder collectivement un écran symbolise le passé. Le présent, ce sont les écrans sans projection, portatifs, individuels, ces lucarnes dont la cérémonie est bien différente, acinéphilique. Car le sujet de l'image est ici l'individu lui-même, l'individu ramené au choix du tout-image, à l'inverse de ce qui était proposé au cinéphile dans une salle de cinéma d'émotions en proie au suivi intime d'un fil d'images unique¹⁴⁹. »

La programmation de la Galerie nationale du Jeu de Paume en convoquant un public, mais également des spécialistes du cinéma, crée la *réunion* d'une certaine pensée du cinéma qui regarde simultanément vers le passé et le présent, qui questionne à la fois l'histoire du cinéma et le cinéma contemporain, ainsi que ses mutations technologiques, ses acteurs, ses penseurs, etc. Dans ce contexte, le spectateur de la programmation de Danièle Hibon serait donc motivé par son désir de revenir à un modèle de partage du cinéma rendu obsolète par l'époque contemporaine et ses usages des médiums filmiques. Ce public se caractériserait donc par son désir de renouer avec le cinéma et sa communauté cinéphile, mais aussi par le manque que la perte de celle-ci lui cause. En somme, ce sont ces deux conjonctions qui font de lui le public de la programmation cinématographique de la Galerie nationale du Jeu de Paume. C'est un public qui va à la rencontre des films, et qui fait le choix particulier de se rendre dans une institution - qui n'est pas initialement dédiée au cinéma - pour voir des films qu'il n'aura peut-être pas l'occasion de voir ailleurs. En outre, c'est parce qu'il est en recherche de l'expérience cinématographique inédite pour les films, comme pour les rencontres, que proposent Danièle Hibon et ses collaborateurs, que le cinéphile se rend à la Galerie nationale du Jeu de Paume. De plus, celle-ci lui offre cette possibilité de dépasser la nostalgie d'un certain âge d'or de la cinéphilie pour retrouver un espace qui se rapproche de ses exigences, car d'une certaine manière elles sont partagées avec les personnalités qui l'organisent. Danièle Hibon précisait à cet effet, lors de notre entretien, que le public de la programmation cinématographique de la Galerie nationale du Jeu de Paume n'était pas celui qui venait pour les expositions, quand bien même une exposition était partagée avec la programmation de cinéma, comme ce fut le cas avec la rétrospective Chantal Akerman en 1995. Dans cette logique la Galerie nationale du Jeu de Paume permet à deux types de publics distincts de côtoyer ses espaces : le visiteur et le spectateur.

Parallèlement cette programmation permet à « une communauté d'interprétation¹⁵⁰ », pour reprendre les mots d'Antoine de Baecque, de s'y intégrer. En effet, en permettant à des figures de

149 Antoine DE BAECQUE, « Serge Daney, le ciné-fils », *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Pluriel, 2013, p.376.

150 Antoine De BAECQUE, « Le temps perdu du cinéma », *Le retour du cinéma, op.cit.*, p.28.

proue de la cinéphilie comme des rédacteurs de revues de cinéma telles que *Trafic* et *Cinéma*, elle leur permet de questionner - à travers des écrits, des rencontres et des présentations - leur propre rôle sur la problématique de la réception et de la monstration des films à l'ère contemporaine. À l'intérieur de la programmation de Danièle Hibon, les cinéphiles ont ainsi la possibilité de dépasser leur rôle de regardeurs, de critiques ou bien de cinéastes. En somme, bien que celle-ci soit initialement dédiée à accueillir de l'art contemporain, la Galerie nationale du Jeu de Paume se fait, dès ses débuts, la porte-parole d'une communauté qui dans les années 1990 exprime le besoin de fonder une nouvelle *agora*. Ainsi, avec la programmation de Danièle Hibon, le cinéma devient *événement collectif* proche de la dynamique engendrée dans les festivals cinématographiques. Cependant son enjeu semble être celui de faire revenir le cinéma à une forme de diffusion simple, basée sur le partage, la création d'une zone en marge. Car, tandis que les festivals de cinéma sont des événements ponctuels dans l'année, souvent denses, la programmation de la Galerie nationale du Jeu de Paume qui s'engage à montrer des programmations en continu permet au spectateur de s'inscrire dans une dynamique similaire, mais quotidienne. Effectivement, nous verrons par la suite que la programmation de la Galerie nationale du Jeu de Paume repose sur un vaste réseau de collaborations et de transversalités qui fondent simultanément son fonctionnement et son identité.

III-3. La transversalité, un fer de lance au cœur de la programmation de Danièle Hibon.

L'effervescence autour de la programmation de la Galerie nationale du Jeu de Paume est certaine, elle fait sa singularité et permet le dialogue autour du cinéma avec de nombreuses institutions et personnalités. Nous remarquerons que la transversalité de la programmation et entre autres cette volonté de faire se rencontrer divers médiums et acteurs vient s'inscrire dans le modèle imaginé à partir des années 1960, telles que les Maisons de la Culture d'André Malraux. Rappelons en effet la forte volonté de mutualisation des pensées à l'intérieur des centres d'art et des musées à partir des années 1980. Mais ici, au lieu d'être regroupés dans un centre spécifique, les différents médiums et acteurs agissent simultanément au sein du même *microcosme*. De fait, la programmation de Danièle Hibon agit comme une sphère plus ou moins autonome à l'intérieur de la Galerie.

La programmation de la Galerie nationale du Jeu de Paume est un espace qui se définit à travers une forme de transversalité qui se présente, nous le montrerons par la suite, sous diverses

catégories à l'intérieur de celle-ci. Ce sont, en effet, les échanges, les collaborations, la convocation de divers horizons cinématographiques et artistiques, les écrits et les débats qu'elle engendre, les personnalités de tous bords qu'elle présente, la parole qu'elle donne à des cinéastes, les liens qu'elle tisse entre divers collaborateurs, les relations qu'elle établit avec d'autres institutions et festivals, les éditions qu'elle engendre, les correspondances établies simultanément entre la programmation et l'espace d'exposition de la Galerie, son parti pris documentaire, entre autres, la font exister en tant qu'espace singulier.

Avant toute chose, précisons ici que l'objectif n'est pas de rentrer à travers cette étude dans les détails de chacun des programmes présentés. Il s'agit plutôt d'établir une cartographie des influences, des acteurs et des lignes conductrices, qui ont fait et qui font encore de cet espace un lieu dédié au cinéma et à la réflexion qu'elle suscite. Ainsi, au vu de la richesse des rétrospectives et des cycles présentés au sein de la Galerie nationale du Jeu de Paume qui perdurent encore à ce jour sous la direction de Marta Ponsa, nous avons délimité un terrain de recherche partant de 1991 à 2004. En effet l'année 2004 représente un moment de transition majeure pour la Galerie, car d'une part celle-ci change de vocation et d'autre part cette date représente également le moment du départ à la retraite de Danièle Hibon¹⁵¹. À travers ces treize années de bouillonnement autour du cinéma nous avons tenté de dégager et d'analyser les diverses caractéristiques et lignes de force de la programmation audiovisuelle de la Galerie nationale du Jeu de Paume. Afin de décrire cette transversalité, dans un premier temps nous commencerons par analyser le réseau que tissent les éditions de la Galerie nationale du Jeu de Paume autour du cinéma. Ce réseau sera révélateur d'une dynamique de collaboration dont nous tenterons en second lieu de mettre en avant quelques spécificités. Dans cette continuité, nous verrons en quoi la Galerie nationale du Jeu de Paume promeut l'écriture, mais donne également une place importante à la question de l'oralité. Parallèlement nous dégagerons une typologie des collaborations qui reviennent fréquemment dans la programmation. Un troisième axe nous permettra de mettre en avant un des fers de lance de Danièle Hibon : la valorisation et l'apparition de certaines filmographies dans un monde peuplé d'images en mouvement. En cela nous verrons comment la programmation agit comme un espace pour revoir des films, mais avant tout pour découvrir des filmographies, tout en leur offrant simultanément une légitimité. À cet effet, nous ferons quelques arrêts sur des rétrospectives qui ont fait les temps forts de la programmation pour leur originalité, mais aussi leur côté inédit. En effet nous verrons que la salle audiovisuelle de la Galerie nationale du Jeu de Paume a permis à des cinéastes de faire leurs premières rétrospectives en France, et à des filmographies étrangères de

151 La Galerie nationale du Jeu de Paume devient, pour rappel au lecteur, un lieu dédié à l'image et la photographie en 2004.

trouver une reconnaissance, un rayonnement à l'international de par l'influence et la renommée de cette programmation. Par ailleurs, nous verrons en quoi la programmation de Danièle Hibon tend à valoriser un cinéma *underground* proche des expérimentations cinématographiques, un cinéma proche d'un parti pris documentaire, et comment elle tend vers la création d'une zone de coexistence des pratiques artistiques à l'intérieur de la programmation, mais aussi à plus grande échelle à l'intérieur de la Galerie nationale du Jeu de Paume.

Commençons donc par nous pencher sur les éditions de la Galerie nationale du Jeu de Paume. Sont édités, depuis 1991 et à l'occasion de la programmation cinématographique, des livrets et des ouvrages. Le budget alloué aux éditions de la programmation est révélateur de la portée de celle-ci et de l'influence qu'elle acquiert au fil des années. En effet, à l'occasion de chaque programme sont édités des dépliants, à quelques exceptions près au même format et en noir et blanc. À l'intérieur de ceux-ci le spectateur peut trouver des informations relatives aux programmes : horaires et nombres de séances, filmographie, format de projection, des résumés relativement courts, un détails des acteurs et réalisateurs en fonction des films présentés, la durée des films, des photographies et photogrammes, mais aussi des événements annexes - conférences, rencontres et invitations - relatifs aux programmes. Sont présentés de manière systématique au verso de chaque livret, des portraits photographiques des cinéastes et responsables des cartes blanches. En somme, ces livrets sont des objets assez austères en termes formels, car en réalité tout l'intérêt est porté au contenu de cette programmation : les films, la littérature critique et théorique et le discours qui émane des rencontres, qui se tissent autour de ceux-ci¹⁵². À l'occasion des rétrospectives, la programmation de Danièle Hibon invite de nombreux penseurs, cinéastes et théoriciens du cinéma à se réunir autour de la rédaction des livrets ou des ouvrages. Cela, toujours dans une volonté d'apporter des éléments d'analyse, de réflexion, de parole autour des films et pour la compréhension d'histoires individuelles du cinéma que représentent chaque cycle, chaque filmographie. Dans ces circonstances la programmation cinématographique de la Galerie nationale du Jeu de Paume est singulière, car elle permet rapidement à un terrain d'écriture sur le cinéma d'exister, du moins indépendamment d'une ligne éditoriale comme pourrait l'être celle d'une revue. La particularité des éditions de la Galerie nationale du Jeu de Paume, associées à cette programmation, c'est qu'elles permettent à des auteurs venus de divers horizons, critique et littéraire, de se retrouver et de faire émerger une zone de circulation des pensées sur le cinéma contemporain. En effet, sont présents de manière systématique, en début des dépliants, des textes écrits à l'occasion de la programmation par des collaborateurs ou bien issus de citations d'ouvrages

152 Le lecteur trouvera en annexe du mémoire quelques exemples de livrets afin de se familiariser avec leur identité formelle p.27.

ou d'entretiens, de critiques, de commentaires, de résumés, de traductions, etc. Nous remarquerons par ailleurs qu'à quelques occasions, Danièle Hibon signe les textes à l'intérieur des livrets et les avant-propos des ouvrages¹⁵³.

Parallèlement aux livrets, les ouvrages édités par la Galerie constituent des formes d'approfondissement sur certains sujets présentés au sein de la programmation. Ces ouvrages - relativement courts - comprennent pour la plupart des textes, des entretiens, des résumés des films sélectionnés et diffusés lors de la programmation, une biographie lorsqu'il s'agit d'une monographie et une bibliographie pour inciter le spectateur à prolonger son intérêt pour une problématique abordée dans un cycle ou sur un.e cinéaste. De fait, les éditions s'inscrivent dans une perspective pédagogique qui fait de la programmation un prétexte à l'émergence d'un terrain de recherche autour du cinéma qui donnera lieu, en fonction des cycles et rétrospectives présentés, à diverses publications d'ouvrages entre 1991 et 2001¹⁵⁴. Précisions cependant que la publication d'ouvrages n'est pas systématique en fonction des rétrospectives. En effet, les ouvrages ne sont édités que de manière sporadique en fonction des problématiques que soulève la programmation d'une rétrospective ou d'un cycle¹⁵⁵. Les collaborateurs et les personnes remerciées autour de la programmation sont nombreux, leur mention est présente à travers les livrets sous forme de notice, ainsi que dans les premières pages des ouvrages. On en répertorie plusieurs à l'intérieur de la programmation de 1991 à 2004¹⁵⁶.

En somme, les éditions - livrets et ouvrages - sont révélatrices du réseau qui se tisse à travers la programmation de Danièle Hibon. Elles représentent, certes, les archives matérielles de la programmation, mais compte tenu du fait que leur format, leur typographie et leur structure sont identiques de programme en programme, elles représentent analogiquement une forme de *collection* propre à la programmation cinématographique de la Galerie nationale du Jeu de Paume. Bien que les livrets et les ouvrages soient révélateurs de l'importance d'écrire sur le cinéma, ils sont aussi vecteurs d'une oralité dominante à l'intérieur de la programmation. Effectivement nous retrouvons au verso ou à l'intérieur des livrets les grilles d'horaires de projection ainsi que les dates et heures

153 Entre les ouvrages et les livrets consacrés à la programmation cinéma, l'on compte une vingtaine de textes de Danièle Hibon. Le lecteur retrouvera la mention de ces textes dans la colonne *Textes et citations des ouvrages et dépliants* dans le tableau d'indexation du volume consacré aux annexes du mémoire p.44.

154 Précisions qu'à l'inverse des livrets qui sont édités systématiquement, les ouvrages ne sont pas toujours édités en fonction des rétrospectives. L'édition d'ouvrages se termine en 2001, selon les dires de Danièle Hibon en raison d'un manque de budgets alloués aux éditions de la Galerie nationale du Jeu de Paume. Cependant bien qu'un terme soit mis à l'édition des ouvrages relatifs à la programmation, les livrets après 2001 sont toujours édités à l'occasion de chaque rétrospective. Leur identité formelle change cependant à partir de 2004, en même temps que la rénovation de la salle audiovisuelle de la Galerie nationale du Jeu de Paume.

155 En moyenne la publication d'ouvrage s'élève à trois par an.

156 Afin d'avoir un large aperçu du réseaux de collaboration qui s'est tissé autour de la programmation cinéma de la Galerie Nationale du Jeu de Paume, se référer au tableau répertoriant tous les programmes de 1991 à 2004 dans le volume consacré aux annexes du mémoire p.44.

des rencontres. La volonté de donner la parole aux cinéastes à l'intérieur de la programmation cinématographique est très importante pour Danièle Hibon. En effet, les moments d'oralité peuvent être perçus comme des temps d'analyse entre les films, mais si l'on en vient à concevoir la programmation comme un montage, alors l'intervalle de la parole entre les films devient « [...] l'espace de la comparaison¹⁵⁷ », et leur simple programmation au même titre que les films « [...] l'articulation de la pensée comparatiste¹⁵⁸. »

En effet, la place que confère au cinéma la salle audiovisuelle de la Galerie permet de faire émerger un espace de comparaison et de correspondances entre les films à l'intérieur des programmes. Le réseau de collaborations de la programmation commence effectivement à travers l'organisation des rencontres et des invitations. Précisons ici que concrètement, les programmes ne se chevauchent pas, ils se poursuivent sur une période en moyenne d'un mois suivant la densité des cycles et des rétrospectives. Ainsi la *comparaison* réside-t-elle essentiellement à travers la dynamique de discours à la fois oraux et écrits sur les films, mais également dans la possibilité qui est offerte aux spectateurs de voir des rétrospectives dans leur quasi-globalité. Nous avons déjà précisé que l'auditorium agit au sein de la Galerie nationale du Jeu de Paume comme un espace de médiation. Dans ce contexte, la programmation cinématographique s'impose comme un lieu propice au partage : les films provoquent l'échange, la rencontre et le débat. Précisons par ailleurs que Danièle Hibon est une personnalité qui migre au sein de la programmation globale de la salle audiovisuelle de la Galerie. Elle est force de propositions à l'intérieur de sa programmation, mais aussi à l'intérieur de la Galerie nationale du Jeu de Paume¹⁵⁹. En effet c'est à l'intérieur de cet auditorium, à l'invitation de Danièle Hibon, que Serge Daney au côté de Raymond Bellour et Patrice Rollet, présentera à ce propos le second numéro de la revue *Trafic* le mardi 5 mai 1992. Et c'est à travers cette table ronde, devenue conférence de Serge Daney, que celui-ci posa la question du devenir du cinéma, dans un endroit qui, lui-même, se la pose et la stimule depuis 1991 à travers ses programmes cinématographiques.

Du reste, Danièle Hibon à travers treize années de programmation a souvent donné la place à des cinéastes, penseurs du cinéma, mais également à des personnalités d'autres horizons artistiques pour organiser des rétrospectives. Par le biais des éditions et des rencontres, des auteurs et des penseurs du cinéma viennent fréquemment s'inscrire dans cette dynamique de programmation en écrivant ou parlant autour des rétrospectives. Nous remarquerons à cet effet - pour n'en citer que quelques uns - les noms de Raymond Bellour, Dominique Noguez, Dominique Païni, Georges Didi

157 PAINI Dominique, « Un musée pour cinéma créateur d'aura, Dossier André Malraux », *Art Press*, n°221, février 1997, p. 31.

158 *Idem*.

159 Nous verrons par la suite que ce sera également le cas avec l'espace d'exposition.

Huberman, Dominique Païni, François Albera, Jacques Aumont, Bernard Eisenschitz, Érik Bulloz, Jean Louis Scheffer, Sylvie Pierre, Crista Blümlinger, Jean Narboni, Jean Claude Biette, Alain Bergala, etc. En somme, autant de représentants d'un certain courant de la pensée du cinéma contemporain, souvent proche de la revue *Trafic*. De plus, à ces occasions, des figures majeures du cinéma vont trouver à la Galerie nationale du Jeu de Paume un espace pour montrer et présenter leur film. Il semblerait en effet très important pour Danièle Hibon que les films soient accompagnés de leurs *parents*, qu'ils aient l'occasion d'avoir la parole et d'accompagner leurs films à la rencontre des spectateurs. Car comme le souligne Dominique Païni, « programmer, c'est écrire, d'une façon singulière, avec les œuvres des autres, c'est entreprendre un procès de connaissance du cinéma qui fasse “parler les films” plutôt que de “parler de cinéma”¹⁶⁰. » Et « plus que conserver et montrer, interpréter les films, tel est aussi le rôle d'un musée du cinéma¹⁶¹. » En ce sens la programmation de Danièle Hibon contribue à valoriser des filmographies, elle les aide à faire surface, mais elle stimule également l'intérêt du public. Dans ces conditions, ce sont la cinéphilie de Danièle Hibon et son amour pour le cinéma qui impulsent l'énergie et stimulent le réseau autour de cette programmation. En définitive, la place de Danièle Hibon serait, de fait, celle d'un élément progressiste qui dynamise le terrain et qui engendre une propagation de pensées, d'écrits, de paroles. Sa programmation, grâce à l'antériorité de ses propositions, devient un espace autonome au sein duquel de nombreuses correspondances entre les films émergent. C'est en cela que la programmation de Danièle Hibon se présente comme un territoire qui convoque diverses personnalités venant de divers horizons n'ayant pas toujours un lien direct avec le cinéma, comme nous le verrons par la suite.

Mise à part l'organisation d'interventions, à l'intérieur de la programmation cinématographique, les collaborations sont nombreuses et révélatrices d'un large réseau autour de celle-ci. À travers les livrets et les ouvrages, les listes des remerciés sont longues. Nous tenterons ici de décrire le réseau et notamment les liens que tisse la programmation entre diverses personnalités et institutions. Par ailleurs nous verrons que ces collaborations, en essayant d'élargir les perspectives cinématographiques, contribuent à donner à la programmation de Danièle Hibon une certaine légitimité, en même temps qu'elle tisse des liens entre les institutions de la sphère culturelle parisienne, française et internationale. Dans la programmation cinématographique, les propositions de rétrospectives et de cycles sont la majorité du temps faites par Danièle Hibon. Cependant quelques années après les débuts de la programmation elle s'entoure de collaborateurs qui l'assisteront dans la réalisation des cycles et des rétrospectives : dans un premier temps Frédéric

160 PAÏNI Dominique, *Conserver, Montrer; où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinéma : programme*, *op.cit.*,p.34.

161 *Ibid.*,p.56.

Bonnaud, critique de cinéma et futur directeur de la Cinémathèque française, à partir de 1995, Marie-Jo Malvoisin. Ainsi, si la posture de Danièle Hibon au sein de la programmation est celle d'un élément moteur à la monstration des films et leur valorisation, elle nécessite cependant une équipe qui se mobilise pour retrouver les copies à l'intérieur de cinémathèques ou chez des particuliers.

Une programmation de cette envergure nécessite effectivement un travail en amont au sein duquel les collaborateurs trouvent leur place. Le travail de cette équipe consiste à élaborer des programmes, à en définir les limites et à trouver les films afin de les montrer au public. En fonction des programmes, les collaborateurs ont divers rôles et placent la salle audiovisuelle dans un circuit large de coopération autour du cinéma. En effet, s'ils peuvent être directement liés à l'organisation d'une rétrospective et à son discours, d'une autre manière ils contribuent à l'élaboration technique du programme en organisant le prêt des copies, la mise en relation des institutions étrangères, l'organisation des rencontres, etc. En ce sens, les collaborateurs sont considérés comme coauteurs et placent ainsi la programmation dans une dynamique de participation large à l'intérieur de la Galerie nationale du Jeu de Paume. En plus des collaborateurs venus de l'extérieur de la Galerie pour animer les rencontres autour des rétrospectives, nous avons relevé quatre typologies de collaborations différentes à l'intérieur de la programmation entre 1991 et 2004 : les institutions, les cartes blanches aux cinéastes et penseurs, le médium télévisuel, les revues. Les programmes ne sont pas établis selon un calendrier, à l'instar de la collaboration fréquente avec le Festival d'Automne de Paris qui se déroule sur les mois de novembre et décembre, et qui semble être fidèle à sa contribution avec la Galerie nationale du Jeu de Paume depuis ses débuts.

En effet, la salle audiovisuelle de la Galerie a aussi pour vocation d'accueillir des événements extérieurs. Les rétrospectives, leurs prétextes et les éditions de la Galerie nationale du Jeu de Paume sont révélateurs du fait que la programmation se place dans une dynamique qui vise à mettre en place des programmes en correspondance avec le réseau institutionnel - muséal, curatorial, événementiel - parisien, mais souvent en collaboration à l'international. Précisons cependant que le rôle des collaborateurs de la programmation de Danièle Hibon n'est pas uniquement contributif, il permet d'élargir les perspectives de la Galerie nationale du Jeu de Paume par rapport au cinéma et qui plus est, de permettre également à Danièle Hibon de promouvoir le cinéma à l'intérieur de l'espace qui lui est dédié ; les collaborations permettant d'attester d'une transversalité plus large qui crée un lien commun entre la Galerie nationale du Jeu de Paume et d'autres institutions autour d'une rétrospective partagée, mais présentée dans la salle audiovisuelle de la Galerie. Nous prendrons ici l'exemple de la rétrospective *Johan Van Der Keuken* présentée

entre le 13 octobre et le 22 novembre 1998 à la Galerie nationale du Jeu de Paume, à l'occasion du Mois de la Photographie à Paris. Cette rétrospective visible en partie à la Galerie nationale du Jeu de Paume a en effet la particularité de témoigner d'un véritable réseau entre diverses institutions autour de la même rétrospective. Tandis que 40 films du cinéaste sont montrés dans la salle audiovisuelle de la Galerie, quatre expositions se tiennent en parallèle dans Paris : à la Maison européenne de la Photographie, à l'Institut néerlandais, à la Maison de l'Amérique latine, ainsi qu'à l'école d'art du Fresnoy à Tourcoing. La Galerie nationale du Jeu de Paume assume donc entièrement le rôle de diffusion des films du cinéaste dans le circuit de monstration et d'exposition dans lequel elle se place à cette occasion. Dans le livret édité à l'occasion de la rétrospective, François Albera écrit un texte : « John Van der Keuken au Jeu de Paume¹⁶² ». Dans celui-ci, il tend à montrer comment la Galerie nationale du Jeu de Paume se place dans une dynamique, qui certes est transversale par l'établissement de ses collaborations, mais notamment par sa politique curatoriale et sa programmation cinématographique.

« Que les films de Johan Van der Keuken soient montrés à la Galerie nationale du Jeu de Paume, un lieu d'exposition, ne devrait pas étonner. Depuis une quarantaine d'années, Van der Keuken (né en 1938) pratique à la fois la photographie, le cinéma et l'écriture, non point comme des activités séparées, dissociées - successives ou concurrentes -, mais dans le même mouvement. Il expose (ses photographies), réalise des installations (vidéo-photos-films), écrits des textes ; et ses films mêmes, quelque soit leur cohérence d'ensemble, leur construction rigoureuse, peuvent être vus comme des expositions de fragments filmés. Ils sont toujours hétérogènes, mêlant les lieux, les moments, les matériaux, les genres. Les liaisons de ces fragments sont provisoires, suggérées, reprises et inversées ; les intervalles, “trous” ou point de passages, permettent des mouvements du sens, rejoué à chaque carte abattue. Les spectateurs conviés à aller et venir, se remémorer, comparer¹⁶³. »

À l'intérieur des livrets, dans les listes des remerciements, à côté de personnalités et des distributeurs, de nombreuses institutions sont citées. En effet, la programmation repose essentiellement sur une entre-aide des institutions plus ou moins voisines qui promeuvent également à différents niveaux le cinéma: Le Centre George Pompidou, le Musée du Louvre, la Cinémathèque française, Le Forum des Images, l'INA, La communauté française de Belgique, le Palais de Tokyo, le Goethe Institute, la Cinémathèque de Lausanne, la Filmotèque de Valence, la Cinémathèque de Toulouse, Cinécittà, la Cinémathèque de Marseille, la Fémis, le Fresnoy, les

162 À l'occasion de cet événement, les Éditions de l'Étoile et les Cahiers du cinéma publient la même année le livre de Johan Van der Keuken, *Aventures d'un regard*, établi en collaboration avec François Albera.

163 François ALBERA, « Johan Van der Keuken au Jeu de Paume », Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1998.

Archives françaises du film, etc¹⁶⁴.

Par ailleurs, si les programmes invitent des penseurs du cinéma à venir s'exprimer autour des cycles et des rétrospectives, des cartes blanches leur sont parfois dédiées. Elles s'organisent la plupart du temps de manière singulière en fonction des cinéastes invités à présenter leur travail ou bien dans l'organisation même du programme. Entre le 15 décembre 1998 et le 31 janvier 1999, Danièle Hibon en collaboration avec Marie-Jo Malvoisin propose une rétrospective autour des films d'Alain Fleisher : *Certains de mes films que je n'ai jamais vus et ceux que j'aimerais revoir*. La rétrospective prend ici le sens étymologique de son terme, elle regarde vers le passé et permet simultanément au cinéaste de faire le point avec soi-même et son travail. L'espace de la programmation devient ici espace intime, un *musée imaginaire* à la première personne : autobiographique. Le texte écrit par Alain Fleisher à l'occasion de l'édition du livret est révélateur d'une rétrospective qui fait événement pour le cinéaste, pour le public, mais également pour les films qui y seront vus pour la première fois à la Galerie nationale du Jeu de Paume, à la lumière du projecteur. En plus de présenter la rétrospective, le texte d'Alain Fleisher est porteur d'une véritable pensée sur le geste de projection et de programmation des films.

« [...] Mes films, ceux auxquels je pense, ont d'abord été maudits par le cinéaste même, à la fois bien-aimés et abandonnés. Mais à vrai dire, il ne s'agit pas de cela : ces films n'étaient destinés qu'à être tournés, passés dans une caméra, tournés vers moi-même en même temps qu'un projecteur mental les projetait, sans nul besoin de passer ultérieurement par aucune véritable machine de projection. La projection avait d'avance eu lieu et le tournage n'était plus que sa validation rétroactive. Ces films-projets, ces projets filmés, ces projections-tournages, sont probablement la vérité intime de ma relation au cinéma et, de ce point de vue, sans doute sont-ils ceux de mes films que je préfère, ceux que je n'ai tournés que pour moi-même les tournant, que pour leur tournage, dans ce moment d'intimité extrême avec le film impressionnable, avec ce support vierge, tendre, de la pellicule devenant, après son passage dans les bains du laboratoire, un négatif unique, sans copie, sans double, sans lumière pour le traverser et le rendre visible pour d'autres. Ces films que je n'ai jamais vus, je les ai vus une fois : dans le viseur de la caméra, et jusqu'à présent, dans le moment même où je leur ai donné naissance, je les ai condamnés à l'inexistence: faire naître et empêcher d'exister, produire du visible et conserver le visible dans l'invisibilité. Si ces films apparaissent aujourd'hui, réapparaissent alors qu'ils n'ont jamais été vus auparavant, ils sont comme des êtres qui auraient été maintenus en survie, dans un été cryogénique entre vie et mort, et je ne sais de quel mystérieux dépôt, de quelle obscure altération, ils vont porter la trace. Les donnant à voir, je me sépare d'eux, je romps l'intimité

164 Afin de se rendre compte de l'étendue du réseau de la programmation cinématographique de Danièle Hibon, dont il serait trop long de citer ici les différents acteurs, nous invitons le lecteur à se référer aux colonnes *collaborations* et *remerciements* du tableau de références dans volume consacré aux annexes du mémoire p.44.

étroite qui me liait à eux, et d'une autre façon, encore et inévitablement, je les abandonne¹⁶⁵. »

Composée de 36 films répartis sur 16 programmes, la programmation prend ici la forme d'un accomplissement pour le cinéaste, mais surtout la forme d'un récit singulier, sans véritable chronologie, propre à une période de l'œuvre filmique d'Alain Fleisher. À l'intérieur du livret, les programmes sont présentés par quelques lignes qui se placent dans la continuité du texte de présentation. Écrits par Alain Fleisher, ils donnent à comprendre le contexte d'émergence et de réalisation des films et questionnent leur rôle au sein de sa pratique. Cette rétrospective, dans toute sa singularité, est révélatrice d'une programmation qui donne la place à des cinéastes pour reconsidérer leur démarche. Elle présente, qui plus est, l'occasion à l'archive filmique d'émerger de manière inédite. De surcroît, la collaboration avec le cinéaste prend ici une connotation de l'ordre du sensible et place la programmation de Danièle Hibon dans une perspective de libre expression autour du cinéma. Lorsqu'entre le 7 et 19 octobre 1997, Danièle Hibon, en collaboration avec Marie-Jo Malvoisin, propose à Jean Louis Schefer une carte blanche à la Galerie nationale du Jeu de Paume, le modèle de collaboration est assez similaire. Cette programmation, *Écrit sur le vent*, sera l'occasion pour l'écrivain, philosophe et théoricien, d'établir un discours sur le cinéma à travers la réalisation de trois corpus de films : *Ecce homo, la mort du dieu ou sa parodie, l'homme et le risque des métamorphoses* ; *Le mouvement appartient aux machines, machines en mouvement et machineries du temps* et *Fiction du mouvement : le temps est une matière*. L'objectif des thèmes abordés dans le programme n'est pas de composer une histoire du cinéma, il tente plutôt d'en donner à voir les « spectres ». La programmation présente également l'occasion à Jean Louis Schefer d'accompagner les films de deux conférences, « La croix des images » et « Les moteurs du temps ». Cette carte blanche est révélatrice du fait qu'à travers sa programmation, Danièle Hibon cherche à créer un espace disponible et ouvert aux propositions et au développement d'une pensée du cinéma dans un espace qui lui est consacré.

165 Alain FLEISCHER, « Certains de mes films que je n'ai jamais vus et ceux que j'aimerais revoir », Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1999.



Fig. 9 Livret Recto, *Thierry Garrel, juste une image... 88 productions pour une télévision publique de création*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 2000.

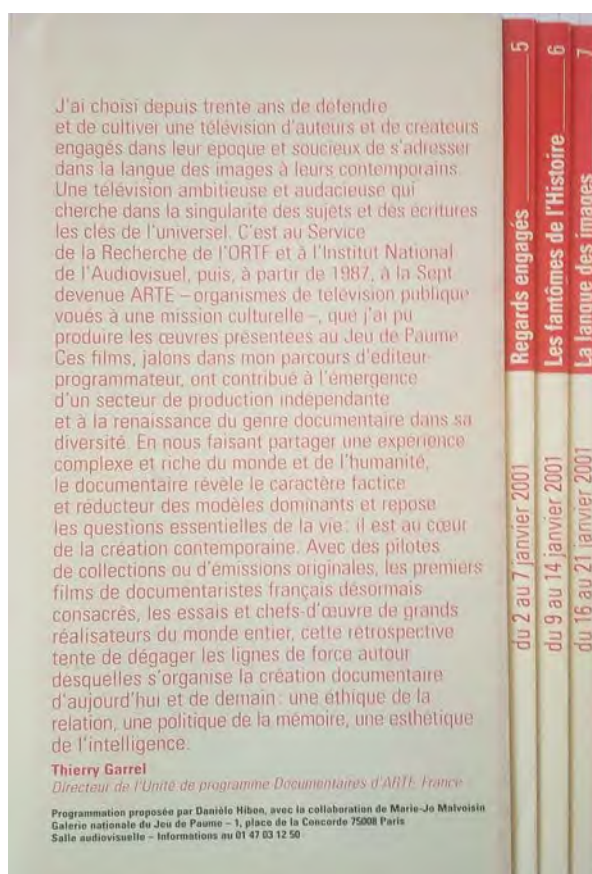


Fig. 10 Livret Verso, *Thierry Garrel, juste une image... 88 productions pour une télévision publique de création*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 2000.

Précédemment nous justifions la collision du terme *audiovisuel* à la programmation cinématographique de la Galerie nationale du Jeu de Paume. À cet égard, les multiples collaborations avec la chaîne ARTE - *L'autre moitié de l'Europe vue par La Lucarne d'ARTE* ; *Afghanistan la terre et le pain* ; *Pierre ou les ambiguïtés* Leos Carax vidéo, etc. - semblent être révélatrices d'une volonté de valoriser le format télévisuel à l'intérieur d'un espace dédié au cinéma. Nous nous arrêterons ici sur la rétrospective *Thierry Garrel, juste une image... 88 productions pour une télévision publique de création*, présentée du 5 décembre 2000 au 21 janvier 2001. Programmation proposée par Danièle Hibon et Marie-Jo Malvoisin, il s'agit ici pour Thierry Garrel, alors directeur de l'unité de programmes documentaires d'ARTE France, de rassembler et de donner à voir un panorama du cinéma documentaire contemporain produit dans le cadre télévisuel au service de la recherche de l'ORTF, à l'Institut National de l'Audiovisuel puis à partir de 1987, à ARTE. La programmation prend la forme de sept programmes divisés par catégories : *Cette télévision est la nôtre* ; *Figures du pouvoir* ; *L'homme, la femme à la caméra* ; *Pour l'amour de l'art* ; *Regards engagés* ; *Les fantômes de l'Histoire* ; *La langue des images*. La programmation fait

ici office de *vitrine*, elle fait sortir les productions de l'écran de télévision pour les faire accéder à l'écran de projection cinématographique. La mention *télévision publique de création*, tend de plus, à légitimer leur place à l'intérieur de la programmation cinématographique. La logique d'une telle programmation est double : il s'agit de donner ses lettres de noblesse à une production en marge du cinéma, mais également de donner une reconnaissance plus étendue aux films en leur donnant l'occasion d'exister différemment. Cette programmation très dense - 88 films - peut-être la plus dense entre 1991 et 2004, crée l'occasion de revoir des films initialement destinés à la télévision en raison d'économies de production plus souples que dans le réseau industriel cinématographique. De surcroît, cette programmation prend la forme d'un hommage au travail effectué par la chaîne ARTE, et les éditions, en reprenant l'identité visuelle de la chaîne pour le livret, se placent également dans cette perspective. En même temps qu'elle assume une transversalité avec le médium télévisuel, la programmation de la Galerie nationale du Jeu de Paume valorise la démarche d'ARTE et spécifiquement celle de l'un de ses producteurs.

Un autre type de collaboration observé est celui qui vise à proposer à des revues comme *Trafic* et *Cinéma* un espace pour mettre en relation leurs écrits directement en lien avec les films qui les ont inspirés. Ces collaborations s'inscrivent véritablement dans une logique propre à la programmation de Danièle Hibon. En effet, dans le cadre d'une carte blanche donnée aux revues critiques de cinéma, il s'agit avant tout de leur laisser le bénéfice d'organiser un temps de réflexion collective dans un questionnement autour des films, mais également sur le rôle des revues de cinéma. Comme nous le remarquons précédemment c'est à l'intérieur de la Galerie nationale du Jeu de Paume que la revue *Trafic* fut présentée en 1992. La programmation de Danièle Hibon et la revue de Serge Daney sont nées quasiment au même moment, en 1997 il s'agit donc de questionner à nouveau la place de cette revue et de lui redonner l'occasion de parler de cinéma, cette fois-ci en lui donnant carte blanche dans la programmation des films. Car comme le disait Serge Daney lui-même lors de sa conférence à la Galerie nationale du Jeu de Paume en 1992, « une revue est faite pour *revoir*, et peut-être pour voir ce qu'on n'a pas vu la première fois¹⁶⁶. » Cette collaboration avec la revue *Trafic* sera reconduite l'année suivante. Cette fois-ci, le livret, édité en collaboration avec les éditions P.O.L, reprendra l'identité formelle de la revue avec son fameux papier kraft. En 1997 et 1998, il semblerait que les programmations suivent l'*idée de Trafic* de Serge Daney et prennent forme à travers le choix des films par le comité de rédaction de la revue - Jean-Claude Biette, Sylvie Pierre, Raymond Bellour, Patrice Rollet - dont chacun prendra par la suite la parole autour des films de leur choix. Chacun d'entre eux a écrit un court texte à l'occasion du livret : *Le don des images ; Le film n'est pas le rasoir ; Quelques états extrêmes ; Le grain du temps*. À l'intérieur de ceux-ci, ils

166 Serge DANÉY, « Trafic au Jeu de Paume », *La Maison du Cinéma, Tome 4, 1991-1992, op.cit.*, p.25.

tentent d'expliquer leur choix filmique, en fonction des disponibilités des copies, de leurs sensibilités respectives, et de les justifier face à la ligne éditoriale de la revue *Trafic*, de justifier leur lien ou leur non-lien, leur nécessité, leur « revoyure¹⁶⁷ ».



Fig. 11 Livret Le cinéma de Trafic, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1997.

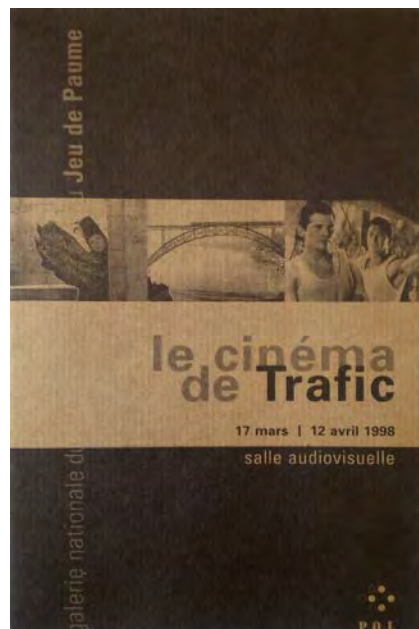


Fig. 12 Livret Le cinéma de Trafic, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1998.



Fig. 13 Livret Avec la revue Cinéma, Paris, Galerie du Jeu de Paume en collaboration avec les Éditions Léo Scheer, 2003.

Lorsque la revue *Cinéma* fait l'objet d'une carte blanche en 2003, les Éditions de la Galerie nationale du Jeu de Paume collaborent avec les Éditions Léo Scheer. À l'occasion de l'édition du livret, Bernard Einsenschitz, rédacteur en chef de la revue, pose ouvertement la question : « Qu'est-ce qu'une revue sous-titrée “d'histoire et d'esthétique” et paraissant tous les six mois, donc à priori étrangère à toute actualité, peut avoir à montrer ?¹⁶⁸ » Le besoin et la nécessité du retour à *la source*, c'est-à-dire aux films comme détenteurs de la réponse clef, est de nouveau démontré : « Programmer ces films est une réponse¹⁶⁹ ». Ainsi, si les revues tendent à questionner les films, en leur offrant la possibilité de mettre leur ligne éditoriale à l'épreuve d'une programmation, Danièle Hibon ouvre le débat sur le geste de programmation. Programmer des films et des rétrospectives, permettre à des cinéastes de trouver une chambre d'écho, leur donner la parole s'apparente à une contribution à l'élaboration d'une histoire contemporaine du cinéma.

167 Patrice ROLLET, « Le grain du temps », *Le cinéma de Trafic*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1998.

168 Bernard EISENSCHITZ, *Avec la revue Cinéma*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume en coll. avec les Éditions Léo Scheer, 2003.

169 *Idem*.

« La remontée dans le temps rapporte toujours des objets sur lesquels le fin mot n'a pas été dit, nous voyons persister dans ceux d'aujourd'hui la trace d'un vieux rêve qui bouge : heureuse confirmation, depuis que nous existons, que l'expérience n'est pas close, que l'histoire n'a pas pris fin¹⁷⁰. »

En partant de cette citation de Bernard Eisenschitz qui questionne la nécessité de montrer des films et d'établir des programmes transversaux à l'écriture critique, considérons le postulat que chaque production cinématographique contribue à élaborer l'histoire du cinéma. Dans ce cas programmer des films - et qui plus est au sein d'une institution dédiée à l'art contemporain - s'apparenterait à une forme d'écriture d'histoire du cinéma au présent. À cet effet, Dominique Païni, interroge le geste de programmation et explique sa nécessité en prenant pour exemple l'action d'Henri Langlois à la Cinémathèque française :

« La sauvegarde matérielle des films - tous ces efforts humains et financiers, ces énergies considérables partout mobilisées pour les prémunir de la destruction - pour indispensables qu'elle soit, ne saurait suffire, car il est une autre conservation, *spirituelle* disait Langlois, qui passe par un muséographie cinématographique inédite que représente pour une part la programmation, notion probablement plus spécifique à l'art cinématographique qu'à tout autre art. Après tout, une programmation n'est pas aussi une mise à bout à bout de plans ou de séquences à visées dramaturgiques ? Programmer, c'est *montrer*. Comme l'avait conçue Langlois, la programmation avait cette finalité : dramatiser non pas un récit filmique, mais l'histoire du cinéma ; et l'on peut supposer qu'il portait le projet conscient, même s'il ne devait pas s'incarner dans des textes intangibles, d'une histoire qui n'aurait pas adopté les conceptions linéaires et chronologiques de la muséographie classique [...] Pour Langlois, au-delà du matériel, la recherche était d'abord celle des relations cinématographiques entre elles. Ce sont aussi ces relations qu'il aura su conserver¹⁷¹. »

La programmation de la Galerie nationale du Jeu de Paume n'est pas tant une héritière de la dialectique *conserver, montrer* d'Henri Langlois, elle s'inscrit plutôt dans une forme de continuité. Sa mission n'est pas de restaurer les films, mais de conserver la dynamique instaurée par son ancêtre la Cinémathèque française. Il y a en effet une dimension de filiation au sein de ce réseau émergent de diffusion dans les institutions parisiennes de l'époque. De fait, la programmation de Danièle Hibon va contribuer à faire advenir des filmographies parfois encore méconnues en France ou du moins très peu montrées. En effet, cette programmation ne prétend être un réseau d'exploitation

170 *Idem*.

171 Dominique PAÏNI, *Conserver, montrer. Où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinéma : programme*, *op.cit.*, p.30.

classique, en cela elle n'a pas à répondre à des obligations et ne cherche pas à gagner des exclusivités. Il ne s'agit pas à tout prix de montrer des filmographies méconnues ou être la première à organiser une rétrospective autour d'un cinéaste ; ce qui prévaut dans la programmation de Danièle Hibon c'est de *donner à voir* des films au spectateur. À travers cet acte elle s'inscrit dans une logique de transmission immédiate. De par des rétrospectives mettant en avant des figures cinématographiques contemporaines, la programmation de Danièle Hibon vise à mettre à disposition un savoir tout en suscitant l'éveil cinématographique. La dimension de conservation promue par Henri Langlois n'est plus ici *matérielle*, mais *mémorielle*. Le geste de programmation crée le souvenir des films, mais avant tout leur confrontation : « programmer, c'est faire se contaminer les œuvres entre elles¹⁷². » Il s'agit en effet pour Danièle Hibon, à travers l'espace qui lui est confié, de créer une effervescence cinématographique, mais surtout un savoir et une reconnaissance des cinéastes par le biais des rétrospectives ou des cycles thématiques. De surcroît, la visibilité dont bénéficie la Galerie nationale du Jeu de Paume et les moyens qui lui sont alloués vont permettre à la programmation cinématographique de constituer par elle-même un nouveau réseau pour la monstration des films, une vitrine d'exception pour le cinéma contemporain.

« Un musée cinémathèque est avant tout une formation du regard et une faculté de bien choisir. Il ne doit pas devenir exclusivement une médiathèque de consultation, un inventaire de films, un catalogue. Sa mission est aussi de proposer des hiérarchies dans l'histoire du cinéma que le temps et l'évolution du goût ou la recherche se chargeront d'inverser ou d'annuler. Le passage de l'ère des cinémathèques à celle des musées du cinéma, c'est le passage de la phase primitive des accumulations et des inventaires à celles des confrontations et des évaluations¹⁷³. »

À cet égard, la mission de la *maison du cinéma* de Danièle Hibon semble venir s'inscrire dans cette logique décrite par Dominique Païni. En privilégiant d'une part la monstration et d'autre part en donnant une place à des filmographies dites « en marge », la programmation de Danièle Hibon vient dynamiser les *hiérarchies* cinématographiques établies par le système commercial. Enfin en valorisant ces filmographies contemporaines face aux réseaux d'exploitation commerciaux, la programmation de Danièle Hibon assume la posture d'une zone de résistance voire de persistance pour *un certain* cinéma, en créant un circuit spécifique reposant sur des collaborations avec des institutions muséales, des cinémathèques, des ambassades, de libres penseurs, des cinéastes, etc. Dans son ouvrage *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Antony Fiant s'emploie à décrire ces filmographies et *ce cinéma* qu'il qualifie de *soustractif*, déjà à l'oeuvre dans les années 1920 au

172 *Ibid.*,p.24.

173 *Ibid.*,p.32.

moment des avant-gardes et qui à partir des années 1950 se confronte à « un paradigme dominant, celui d'un cinéma narratif entièrement inféodé à l'action. [Et qui désigne des films à travers lesquels] le temps devient en quelque sorte palpable pour le spectateur, brut et non plus fabriqué (en studio), réel et non plus feint, vérité et non plus mensonge.¹⁷⁴ » Des cinémas - au pluriel, car la programmation de Danièle Hibon vise à mettre en avant leur diversité - aujourd'hui valorisés tant bien que mal par le circuit des salles d'art et essai, mais qui à travers sa programmation vont trouver une reconnaissance, un certain rayonnement et une légitimité à faire exception dans un espace qui leur est en partie dédié.

« Parmi les tendances les plus contemporaines contribuant à maintenir le cinéma au niveau de l'art alors que la menace du tout-venant audiovisuel se fait de plus en plus forte et risque effectivement de l'engloutir, il en est une dont l'existence relève en quelque sorte du paradoxe, d'une forme d'anachronisme, pour ne pas dire de miracle. À l'heure de la surenchère à laquelle est livrée le cinéma (toujours plus de films alimentant des réseaux de diffusion toujours plus nombreux), il est surprenant, en même temps qu'heureux et salvateur, de constater avec quelle régularité nous parvenons d'un peu partout dans le monde des films faisant preuve [...] d'une véritable retenue dans leurs propositions esthétiques et dramaturgiques. Des films ramenant de cette manière le cinéma à ses qualités premières, originelles, incitant à revenir à sa définition fondamentale, en tant qu'articulation d'espaces et de temps¹⁷⁵. »

Au premier abord il semblerait que l'un des principaux objectifs de Danièle Hibon est de rendre accessibles des filmographies qui ne le sont pas ou très peu de fait de leur nationalité ou de leur faible reconnaissance à l'international. Nous remarquerons à cet effet que de 1991 à 2004 de nombreuses rétrospectives dédiées à des filmographies étrangères sont présentées. Nous pouvons en répertorier environ 14 au total (sans prendre en compte ici toute la pluralité des programmes dédiés à des cinéastes étrangers durant cette période) : *Cinéma marginal brésilien des années 70-80* ; *Les Cinémas Israéliens* ; *Les nouvelles Chines, images de la diaspora chinoise* ; *Indomania, visions et réalités* ; *Images de la Belgique francophone* ; *Un été portugais, cinéma portugais 1963-1997* ; *Expérimentations du cinéma japonais* ; *Cinémas de l'ouest du Canada* ; *L'autre moitié de l'Europe et le cinéma (Pologne, Pays Baltes, Cinéma de Hongrie, République Tchèque, Russie, Roumanie, Bulgarie, Géorgie et Arménie)* ; *Cinéma du Japon : Cinéma érotique, Panorama du jeune cinéma japonais* ; *Afghanistan, la terre et le pain* ; *De l'Allemagne à travers les documentaires* ; *Aperçus du cinéma chinois contemporain...* Les titres de certains de ces programmes sont révélateurs d'une

174 Antony FIANT, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Paris, Presses Universitaires de Paris 8, Coll. « Esthétiques hors cadre », 2013, pp.12-13.

175 *Ibid.*, pp.10-11.

volonté de ne pas rentrer dans des généralités, mais plutôt de défendre un regard original et atypique sur ces filmographies. En effet, les présentations par Danièle Hibon de ces rétrospectives étrangères – la plupart conçues grâce à l'aide des ambassades de ces pays et certains de leurs francs-tireurs, comme nous pouvons le remarquer dans les longues listes de remerciements présentes dans chacun des livrets – sont aussi l'occasion de regrouper et de créer des relations entre les films et le public, mais également entre les différents cinéastes et écrivains à travers les ouvrages ou les rencontres. Par ailleurs, la valorisation et l'organisation de ces rétrospectives sont souvent inédites sur le territoire français. En effet, c'est souvent à la Galerie nationale du Jeu de Paume que, pour la première fois, des cinéastes accompagnent leurs filmographies.

Comme le remarque Antony Fiant, le *cinéma soustractif*, qu'il soit documentaire ou fictionnel, a tendance à observer et à questionner des problématiques du monde contemporain et faire émerger des images d'un monde en proie à diverses mutations. En programmant ces rétrospectives, en donnant la parole à leurs cinéastes, Danièle Hibon fait certes découvrir des films au public, mais elle lui offre la possibilité de se confronter à des images politiques et poétiques du monde contemporain, souvent dans une perspective pédagogique. En cela, la programmation de la Galerie nationale du Jeu de Paume rassemble le débat sur le monde et donne des clefs de compréhension à travers la valorisation de filmographies qui « contribue[nt] à (re)donner cette foi¹⁷⁶ » dans le monde contemporain décrite par Deleuze.

« Seule la croyance au monde peut relier l'homme à ce qu'il voit et entend. Il faut que le cinéma filme, non pas le monde, mais la croyance à ce monde, notre seul lien. On s'est souvent interrogé sur la nature de l'illusion cinématographique. Nous redonner croyance au monde, tel est le pouvoir du cinéma moderne (quand il cesse d'être mauvais). Chrétiens ou athées, dans notre universelle schizophrénie nous avons besoin de raisons de croire en ce monde. [...] Le véritable problème moderne est donc celui d'une foi qui (nous) rend le monde à nouveau vivable et pensable.¹⁷⁷ »

« Car ces films nous disent beaucoup de choses sur les différentes sociétés qui les ont vus naître et ils nous amèneront à évoquer une véritable portée anthropologique. L'état du monde proposé par l'ensemble de ces films n'incite pas à l'optimisme. Pourtant, leur dimension poétique permet, à travers des émotions diffuses, cette indispensable "croyance au monde" dont parle Deleuze.¹⁷⁸ »

176 *Ibid.*, p.17.

177 Paola MARRATI, Gilles DELEUZE, *Cinéma et philosophies*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Philosophies », 2003, Antony FIANT, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, *ibid.*

178 *Ibid.*, p.19.

En prenant le parti, de montrer des rétrospectives inédites, la programmation de Danièle Hibon met l'accent sur des problématiques contemporaines et leur donne la possibilité de toucher un public plus large à l'intérieur d'une institution dédiée à l'art contemporain. Cette programmation est singulière dans la façon dont elle organise et valorise les différentes typologies du langage cinématographique ; c'est en partie en cela qu'elle s'impose comme *une fenêtre* sur le cinéma contemporain. Effectivement, une volonté de témoigner des productions cinématographiques contemporaines et du réel est l'une des missions de la programmation de Danièle Hibon. À mesure que les films documentent le monde, les images en mouvement semblent témoigner de son histoire. Qu'ils soient de nature fictionnelle ou documentaire, les programmes de la Galerie nationale du Jeu de Paume semblent être attachés à un parti pris proche du réel. Nous remarquerons qu'une place assez conséquente est dédiée à cet effet aux filmographies ainsi qu'aux cinéastes proches de *l'image documentaire*, mais, inversement, nous remarquons également une absence de rétrospectives plus proches de l'image animée et virtuelle.

La particularité de la programmation de Danièle Hibon réside dans le fait qu'elle constitue également une vitrine d'importance pour ce cinéma souvent qualifié d'invisible face aux réseaux de diffusion plus imposants : le cinéma dit « expérimental ». En faisant office de *refuge*, la programmation cinématographique de la Galerie nationale du Jeu de Paume constitue un lieu de diffusion et parfois d'éclosion pour la création filmique souvent qualifiée de marginale par le pan commercial de la création cinématographique. De fait, la programmation de Danièle Hibon a aussi, en un certain sens, acquis sa renommée pour sa vocation à promouvoir des cinéastes, à donner à voir leurs films, à leur donner la parole, mais aussi à leur donner une reconnaissance en France et quelquefois à avoir contribué à leur conférer un rayonnement encore plus large. Ces programmations inédites sont le fruit d'une cinéphilie qui durant plusieurs années a poussé Danièle Hibon à se rendre à des festivals, à des événements internationaux, à rencontrer des personnalités du cinéma, à échanger autour du cinéma. Le versant expérimental de la programmation de Danièle Hibon est assez remarquable. Nous tenterons ici de discerner quelques rétrospectives dédiées à ce cinéma et de comprendre comment leur présentation à l'intérieur d'une institution dédiée à l'art contemporain leur offre une valorisation. De nombreuses rétrospectives autour du cinéma expérimental ont été organisées à l'intérieur de la Galerie nationale du Jeu de Paume, la plupart étant considérées comme des premières en France : Jonas Mekas, Thierry Kuntzel, Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, Patrick Bokanowski, Marcel Hanoun, Harun Farocki, Jean-Luc Godard, Boris Lehman, Alain Fleisher, Erro, Yoko Ono, etc. En 1993, Danièle Hibon invite Jonas

Mekas, qu'elle avait rencontré au début des années 1960 à L'Anthology Film Archive à New York. S'il s'agit d'un événement majeur pour la programmation de la Galerie nationale du Jeu de Paume, c'est aussi un événement important pour le cinéaste, car c'est la première fois que celui-ci présente et organise une rétrospective de ses films en France. De plus, l'hommage aux films de Jonas Mekas à la Galerie nationale du Jeu de Paume donnera lieu à la première édition française sur sa pratique et fera émerger des textes inédits sur le cinéaste et sa pratique.

« Cette première rétrospective de Jonas Mekas en France veut témoigner de la place essentielle qu'occupe un éternel marginal, qui fête cette année son soixante-dixième anniversaire, au sein de la culture cinématographique contemporaine. Mekas est en effet l'une des plus grandes figures de contre-culture américaine : animateur, agitateur, il est de ceux qui ont le mieux contribué à faire reconnaître un nouveau cinéma à partir des années 1960, et ce à travers son inlassable activité au sein de la Film Maker's Cooperative, puis d'Anthology Film Archives. Mais c'est aujourd'hui du propre cinéma de Mekas dont il sera question, de son journal filmé, de cette célébration poétique dont l'influence est indéniable sur plusieurs générations de cinéastes européens qui, grâce à lui, se sont dirigés vers un cinéma expérimental ou autobiographique. Pour cette œuvre mythique, encore à découvrir, il nous a semblé urgent de publier la première étude en langue française sur Jonas Mekas, travail auquel ont participé avec beaucoup d'enthousiasme plusieurs des meilleurs spécialistes de cette œuvre. Nous nous réjouissons que la Galerie nationale du Jeu de Paume et les Musées des Marseilles se soient associés pour la première fois à cette occasion afin de donner à ce projet une audience élargie et un prestige national¹⁷⁹. »

Considérant le geste du cinéaste - qui prélève des échantillons d'images en mouvement pour composer sa fiction ou son documentaire - établir un programme de films, défendre et légitimer certains cinéastes à travers des rétrospectives peut être interprété de la part de Danièle Hibon comme un geste engagé, poétique, mais surtout politique. Dans cette logique le qualificatif de *héros* pour parler des cinéastes, revient souvent dans les textes que Danièle Hibon écrit à l'occasion des éditions. En 1995 le cycle *Found Footage*, - qui donne lieu à un ouvrage, et au *corpus* de trois programmes - permet entre autres - aux cinéastes Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi de montrer leurs films dans une rétrospective. Chez eux l'archive devient un parti pris critique pour parler du présent : leur travail repose sur des problématiques liées à la violence du totalitarisme, du racisme, du colonialisme et à l'oppression des minorités au XX^{ème} siècle en Orient et en Occident. À travers leur pratique, les archives du passé trouvent une résonance dans l'actualité contemporaine. Car si la violence persiste au film du temps, l'archive porte un message mémoriel évocateur.

179 Alfred PACQUEMENT et Bernard BLISTÈNE, « Avant propos », Danièle HIBON et Françoise BONNEFOY (dir), *Jonas Mekas*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1992, p.5.

Programmer leur travail à la Galerie nationale du Jeu de Paume est révélateur d'une volonté de Danièle Hibon de mettre en avant des filmographies qui amènent le spectateur à se questionner sur le monde contemporain et ses images.



Fig. 14 Livret, Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1995.

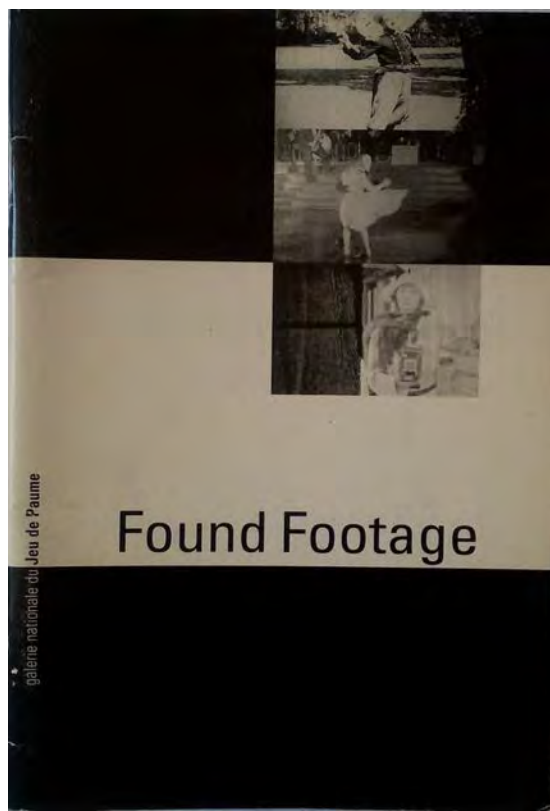


Fig.15 Ouvrage, Cycle Found Footage, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1995.

Dans le même ordre d'idée, la programmation de Danièle Hibon tend à créer des ponts entre le cinéma et des disciplines artistiques différentes. Entre le 14 et le 26 septembre 1999 Danièle Hibon en collaboration avec Marie-Jo Malvoisin propose un cycle intitulé *Architecture et cinéma*. La programmation est divisée en deux programmes : le premier, *Des cinéastes dans la ville*, tend à mettre en avant le regard de onze cinéastes et leur perception des environnements urbains entre les années 1930 et 1970. La seconde partie de la programmation *Architecture et écriture, passerelles dans la ville*, vise à présenter au public un cycle de six conférences publiques filmées par François Pain à la Maison des Écrivains et à l'École d'Architecture de la Villette à Paris en 1998. Celles-ci ont pour objectif d'interroger l'espace démocratique de la ville, sa mutation et son futur. Ces conférences ne sont initialement pas destinées à être projetées dans une programmation cinématographique. Cependant, dans l'espace imaginaire élaboré par Danièle Hibon, celles-ci entrent en résonance avec les œuvres cinématographiques et trouvent leur intérêt dans un lieu

comme celui de la Galerie nationale du Jeu de Paume, qui par ailleurs, comme nous l'avons présenté précédemment est un lieu qui a beaucoup à voir avec les questions d'architecture. L'élaboration de passerelles à l'intérieur des programmes ainsi que la génération d'un espace de comparaison entre les films, mais aussi le discours qu'ils engendrent trouvent dans les programmations de Danièle Hibon un lien avec la notion de *musée imaginaire* développé par André Malraux. À cet effet, Dominique Païni démontre comment la programmation s'apparente à une spatialisation de tableaux sur des cimaises, et comment leur confrontation génère des liens.

« La programmation des films peut s'apparenter à l'accrochage des tableaux. On connaît les vertus des expositions monographiques pour la connaissance d'un artiste dont on réunit le plus grand nombre possible de tableaux. De manière comparable, un ensemble de films projetés crée une identité stylistique, dévoile ou force des influences, remet en cause les dépendances et les héritages trop mécaniquement repérés. Rassembler et rapprocher des films constitue une même activité intellectuelle qui relativise ou réévalue autant que la restauration proprement matérielle des copies. L'une "rémunère" l'autre comme "la parole rémunère la langue" (Mallarmé)¹⁸⁰. »

Autre exemple de programmation qui met en avant la transversalité des pratiques artistiques et leur dialogue au sein de la Galerie nationale du Jeu de Paume, entre le 3 et 15 février 1998 est organisé avec le concours de la Cinémathèque de la Danse une programmation autour d'Angelin Preljocaj. À travers cette programmation proposée par Danièle Hibon en collaboration avec Marie-Jo Malvoisin, sous forme de carte blanche, le chorégraphe établit d'une part une sélection de films - documentaires puis fictions - qui ont pu l'influencer directement ou indirectement dans sa pratique de la danse et de la chorégraphie. D'autre part une sélection de quatre films réalisés par le chorégraphe lui-même, sont également présentés. Danièle Hibon à l'intérieur du livret tend à expliquer la démarche de la programmation :

« L'objectif de cette programmation, proposée avec la complicité d'Angelin Preljocaj, est de montrer les films qu'il a réalisés et quelques autres empruntés à sa cinémathèque mentale. Angelin Preljocaj appartient à une génération de chorégraphes qui a puisé son inspiration chez Jacques Tati, Jean-Luc Godard et Buster Keaton autant que chez Petipa, Balanchine et Cunningham. Il est probable qu'au début de ce siècle, Waleska Gert ou Diaghilev ont été influencés de manière comparable par les révolutions du modernisme pictural et architectural. En retour, la danse contemporaine, dont Preljocaj est un "héros" depuis plus de dix ans, a favorisé un renouvellement du regard sur l'histoire du cinéma que valorise la calligraphie corporelle. Cette approche anime aujourd'hui les débats d'une jeune cinéphilie, comme l'attestent les échanges

180 Dominique PAÏNI, *La crise des cinémathèques...et du monde*, op.cit.,p.105.

épistolaires parus dans le n°24 de la revue *Trafic*. En 1987, déjà, Dominique Païni en donnait une préfiguration, dans un entretien avec Laurence Louppe, intitulé “Les danseurs cinéphiles” : qui mieux qu'Angelin Preljocaj mérite aujourd'hui ce titre ?¹⁸¹ »

Ces deux programmes sont ici cités à titre d'exemples pour illustrer la manière dont la programmation de Danièle Hibon invite des médiums artistiques différents à se rencontrer, à être comparés et à dialoguer avec le cinéma. De surcroît, les livrets de ces deux programmes, à une année d'intervalle, ont la particularité de présenter la grille des films projetés selon une édition plutôt révélatrice de cette transversalité entre le cinéma et ces disciplines voisines : en transparence, en arrière-fond de la grille d'horaires de projection des films dans la salle audiovisuelle, sont représentés des dessins qui suggèrent la discipline artistique mise en avant dans la programmation de la Galerie nationale du Jeu de Paume.

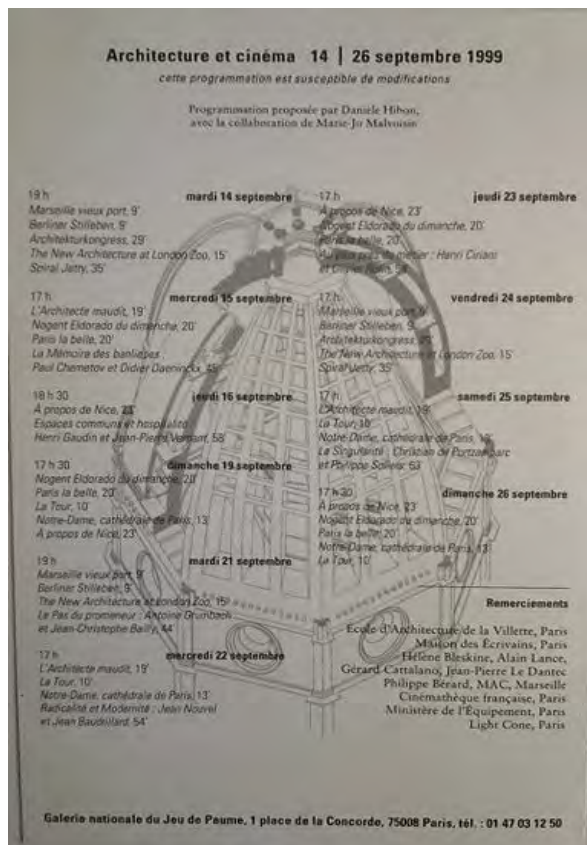


Fig.16 Livret Verso, *Architecture et Cinéma*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1999.

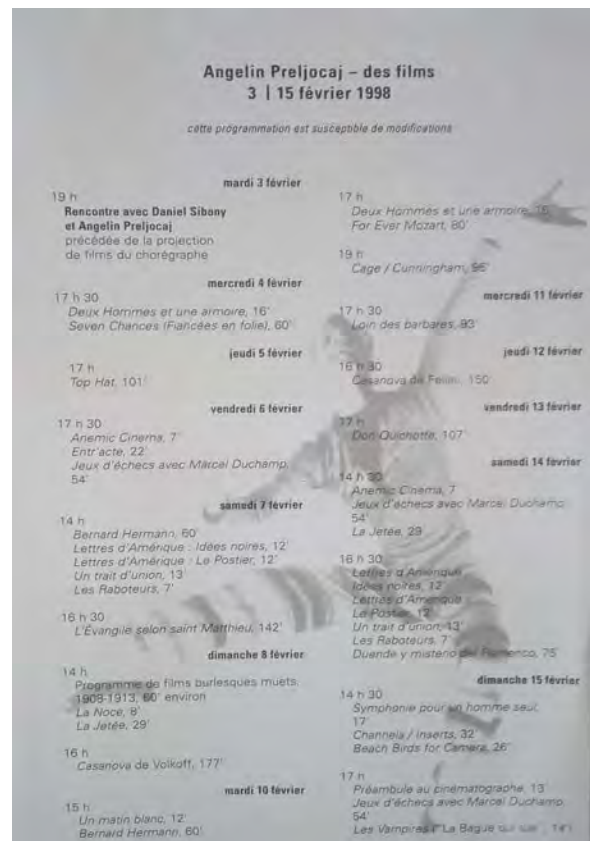


Fig.17 Livret Verso, *Angelin Preljocaj*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1998.

Somme toute, à travers ce réseau émergent de transmissions, de collaborations, de transversalités, la programmation de la Galerie nationale du Jeu de Paume s'impose comme une *maison du cinéma*, comme un écosystème placé sous le signe de la coexistence, mais peut-être

181 Danièle HIBON, *Angelin Preljocaj*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1998.

avant tout comme un espace hétérotypique. En effet, comme nous avons pu le montrer, à l'intérieur de la programmation le cinéma se décline sur plusieurs niveaux révélant ainsi une coexistence entre médiums filmiques et audiovisuels, mais aussi entre les différents types de collaborations, disciplines artistiques, entre les images du monde filmique et le monde réel, entre les films et leurs penseurs, entre les images et les écrits. À la Galerie nationale du Jeu de Paume, dans l'espace dédié aux expositions, le cinéma a également la particularité de cohabiter *spatialement* avec l'art contemporain. Depuis 1991, des cinéastes y délocalisent leur pratique de l'image en mouvement, et déplacent le dispositif cinématographique à l'intérieur du champ de l'exposition et de l'installation, mais sans pour autant avoir toujours de lien direct avec celles-ci. En conclusion la programmation cinématographique de Danièle Hibon donne à voir un dispositif, qui, initialement dédié à la salle du cinéma, trouve à l'intérieur de la Galerie nationale d'art contemporain du Jeu de Paume le moyen d'exister et se déployer. Dans cet ordre d'idée, le terme d'*hybridation* qui est utilisé pour définir la *rencontre* et le *croisement* entre deux secteurs et dispositifs distincts, donne à voir que le cinéma et la Galerie trouvent des conditions d'existence communes qui d'une part permettent au cinéma de construire une forme de renouveau, et d'autre part qui permettent à la Galerie, d'élargir au cinéma, sa réception de l'art dit *contemporain*. De surcroît, si le travail engagé par Danièle Hibon et ses collaborateurs est révèle que le cinéma est en mesure de *s'hybrider* à l'intérieur d'une institution dédiée à l'art contemporain, nous verrons par la suite qu'à la Galerie nationale du Jeu de Paume, le cinéma trouve également les conditions propices à sa *mutation* dans les espaces de la Galerie destinés à *l'exposition*.

Chapitre 4 Le cinéma dans l'espace d'exposition de la Galerie.

Tandis que, dans la première partie du mémoire, nous analysons le déplacement du cinéma à l'intérieur du Musée des Écoles Étrangères du Jeu de Paume en 1938, nous partons cette fois-ci du cadre de la Galerie nationale du Jeu de Paume. En 1991, telle une mise en miroir des deux époques moderne et contemporaine du Jeu de Paume, nous tenterons à travers ce chapitre de mettre en lumière ce qu'il advient du cinéma lorsqu'il est accueilli dans le contexte précis d'une institution dont la vocation est de promouvoir l'art contemporain. En outre, nous observerons en quoi ces nouvelles considérations pour le cinéma permettent de mettre en avant un nouvel imaginaire cinématographique, passant par de nouvelles perceptions des images en mouvement et une réactivation du dispositif cinématographique à l'intérieur de la salle d'exposition et d'installation. Lorsqu'on se penche sur une chronologie des expositions d'art contemporain de la Galerie nationale du Jeu de Paume¹⁸², on remarque que les cinéastes sont présents dès l'année d'ouverture de celle-ci. En effet, comme nous le faisons remarquer en introduction du mémoire, le cinéaste Raoul Ruiz est le premier à y exposer - du 4 octobre au 1^{er} décembre 1991 - en parallèle avec artistes contemporains Jean Dubuffet et Rober Goder. Ainsi en parallèle à la programmation cinématographique de Danièle Hibon, il semblerait que la Galerie nationale du Jeu de Paume continue de s'affirmer, cette fois-ci à l'intérieur de ses espaces d'exposition, comme une nouvelle vitrine pour le cinéma contemporain.

Le constat de la présence récurrente du cinéma sur les cimaises muséales ainsi qu'à l'intérieur des galeries d'art contemporain, sous forme de projection ou d'installations, semble témoigner de sa volonté d'émancipation et pose simultanément la question de nouvelles possibilités formelles et techniques de son dispositif vers de nouveaux territoires. La question de l'*exposition* du cinéma, depuis quelques années suscite, comme l'atteste l'introduction à *La Querelle des dispositifs*¹⁸³ de Raymond Bellour, de nombreux débats et polémiques chez les penseurs du cinéma contemporain. Si Dominique Païni parle de phases de *rupture* pour expliquer la création des Cinémathèques - elle est de fait l'une des premières phases de réceptions du cinéma au sein d'institutions - la présence du cinéma au musée et à la galerie ne semble pas émaner d'un mécanisme aussi radical, mais plutôt d'un cheminement propre à sa définition ontologique : Art du mouvement, art en mouvement, projection technique, projection mentale. Nous partons donc ici du postulat que le cinéma suit sa voie au gré des diverses révolutions technologiques. Notre idée sera que celui-ci

182 Se reporter à l'annexe relative à la chronologie des expositions programmées entre 1991 et 2010 dans le volume consacré aux annexes du mémoire p.41.

183 Raymond BELLOUR, *La Querelle des dispositifs. Cinéma-installations, expositions*, Paris, P.O.L, 2012.

ne s'est jamais réellement *sédentarisé* dans la salle qui lui est destinée, mais qu'il a toujours été en *mutation* et quête d'espaces qui pourraient accueillir son dispositif. Dans cet ordre d'idées, le régime de l'art contemporain se présente comme un nouvel environnement qui va permettre de faire émerger de nouvelles perspectives pour l'art cinématographique, induites par la mise en place d'une rencontre et d'un dialogue entre les deux dispositifs. Françoise Parfait dans son ouvrage *Vidéo : un art contemporain*, décrit à cet effet quelques facteurs qui ont permis à une forme de cohabitation artistique de se manifester dans les galeries d'art contemporain et notamment au cinéma de déplacer son dispositif établi, de le reconsidérer et le modifier :

« Multiplicité des modes d'apparition de l'image vidéo, caractère unique de chaque version d'une installation, adaptation aux lieux et aux circonstances, grande plasticité des paramètres de réalisation... : voilà autant d'éléments qui configurent une certaine manière de faire exister l'oeuvre relevant davantage du nomadisme que de la stabilité¹⁸⁴. »

Le dispositif de *la salle de cinéma* serait celui qu'on lui assigne comme l'un des plus communs et la salle d'exposition apparaîtrait - parmi d'autres - comme la possibilité d'un prolongement. Ainsi le terme de *mutation* n'impliquerait pas une *rupture*, mais plutôt un phénomène analogue aux mutations organiques qui partirait d'une même identité génétique pour évoluer, se déplacer et se transformer au gré des éléments extérieurs, qui viennent le mettre à l'épreuve de sa résistance et de sa capacité à perdurer dans le temps et l'espace. Parce qu'elle s'inscrit dans une continuité, l'identité du cinéma est mise à l'épreuve de son devenir. L'enjeu de ce chapitre sera donc de démontrer comment les *mutations* du cinéma à l'intérieur de l'espace d'exposition fondent parallèlement à la programmation de Danièle Hibon un *autre* cinéma contemporain à l'intérieur de la Galerie nationale du Jeu de Paume.

Au regard des expositions programmées par la Galerie entre 1991 et 2010, la présence du cinéma à l'intérieur de celle-ci est révélatrice d'un double caractère : d'une part avec le déplacement qu'opèrent certains cinéastes de leur pratique et d'autre part l'emploi que certains artistes plasticiens font de l'image en mouvement dans leurs installations. Et ce constat se prolonge, également lors du changement de statut de l'institution en 2004 comme un lieu dédié à la photographie et à l'image.

À cet égard pour Philippe Dubois, « Le *cinéma d'exposition* désigne en fait toutes ces démarches d'artistes qui soit utilisent directement le matériau film dans leur œuvre plastique, soit inventent des formes de présentation qui font penser ou s'inspirent d'effets ou de formes

184 Françoise PARFAIT, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Regards, 2001, p.137.

cinématographiques [...], tout en basculant plus ou moins fortement le rituel classique de la réception du film¹⁸⁵. »

Ainsi parmi la liste des expositions dédiées à la sculpture et l'art conceptuel les noms de Raoul Ruiz, Marcel Broodthaers, Chantal Akerman, Thierry Kuntzel, Haroun Farocki, Takis, Tony Oursler, Joan Jonas, Chaplin, etc. attestent de cette forme de cohabitation artistique qu'engendre le *cinéma d'exposition* tout aussi bien lorsque celui-ci est montré à tire d'installation ou de complément documentaire aux expositions. La Galerie nationale du Jeu de Paume devient, selon cette logique, un lieu qui invite le dispositif cinématographique et l'espace de l'exposition, à dialoguer et à composer communément selon leurs modalités et leurs composantes respectives. Dans cette optique, nous observerons qu'à l'intérieur du champ de l'exposition, le cinéma bénéficie de nouveaux supports techniques telles que la *vidéo*. Celle-ci qui nous intéressera entre autres, pour la manière dont, à partir des années 1960, elle a permis l'accueil des images en mouvement dans le champ de l'art contemporain ainsi que la construction de nouveaux modes de réception et production pour celles-ci. Pour Philippe Dubois, c'est en effet la vidéo qui aurait permis au cinéma de trouver, à l'intérieur du champ de l'exposition, les conditions de son exposition et du prolongement de son dispositif technique :

« C'est “la vidéo” qui permet de convoquer, explicitement ou non, l'image-mouvement du cinéma dans les salles d'exposition des galeries ou des musées d'art. C'est “la vidéo” qui autorise la projection sur grand écran (on n'a pas assez insisté sur l'importance des nouvelles générations techniques de vidéoprojecteurs, qui ont permis à la vidéo – au DVD – de s'affranchir complètement du défilement et du “petit” moniteur). Bref, “la vidéo” est l'instrument essentiel de ce mouvement du “cinéma d'exposition”, et c'est elle, une fois de plus, qui pose de nouvelles questions (au cinéma, aux images et à l'art). C'est elle, mieux que tout, qui interroge les postures et les dispositifs. Qui relance, autrement, dans un autre contexte et avec d'autres bases, la machine à questionner les images. Décidément, “l'expérience vidéo” , est bien un *état* du regard : *une forme qui pense*¹⁸⁶. »

En prenant en compte ces considérations, afin d'illustrer la manière dont la Galerie nationale du Jeu de Paume accueille le cinéma à partir de 1991, nous nous pencherons dans un premier temps en particulier sur l'exposition que Chantal Akerman réalisa en 1995 lorsqu'elle y expose son

185 Philippe DUBOIS, *La question vidéo, entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, Coll. « Coté cinéma », p.13.

186 *Idem*.

installation *d'Est : au Bord de la Fiction* sous le commissariat de Catherine David. À l'occasion de cet arrêt nous montrerons de quelle manière les espaces, initialement dédiés à exposer de l'art contemporain, vont permettre au dispositif cinématographique de questionner son statut et de trouver de nouvelles perspectives formelles. À cet effet, nous observerons comment le film *d'Est* (1993) de Chantal Akerman a été décliné à l'intérieur de la Galerie dans le cadre d'une commande sur le thème de l'unification de la communauté européenne, en trois espaces successifs sous forme de projection, installation et enregistrement sonore. Dans cette perspective nous verrons comment en permettant à des projets *cinématographiques* d'émerger, la Galerie nationale du Jeu de Paume invite les cinéastes à déplacer leur pratique et ainsi qu'à la concevoir *autrement*. De fait, prendre l'exemple de l'exposition *d'Est : au bord de la fiction* nous permettra de montrer comment le secteur de l'exposition constitue également une nouvelle forme d'économie pour les cinéastes qui délocalisent leur pratique vers le champ de l'art contemporain, lorsqu'ils ne trouvent pas de financements ou de public pour leur film dans le réseau dit *commercial*. Cette étude nous permettra par ailleurs de montrer comment cette rencontre entre le cinéma et l'art contemporain à l'intérieur de l'institution atteste d'une forme de *porosité* entre les deux dispositifs. Nous justifions notre arrêt sur l'exposition de Chantal Akerman, car il s'agit de la plus documentée des archives de la Galerie nationale du Jeu de Paume et c'est également l'exposition de la Galerie qui a généré le plus d'écrits en lien avec la question de *l'exposition du cinéma*. De plus *D'Est : au bord de la fiction* semble avoir été un temps fort des débuts de la Galerie nationale du Jeu de Paume, car, si elle a donné lieu à un catalogue, nous remarquerons qu'en parallèle - dans le cadre des manifestations du Festival d'Automne -, la programmation cinématographique venait également s'inscrire dans cet événement en proposant une rétrospective des films de Chantal Akerman orchestrée par Danièle Hibon¹⁸⁷. De plus cette analyse nous permettra de concevoir à travers ce cas d'étude, la *mutation* du cinéma au sein de l'espace d'exposition et symétriquement la Galerie nationale du Jeu de Paume comme un espace non plus uniquement *récepteur*, mais également *producteur* pour le cinéma. Dans un second temps, en partant des considérations soulevées à travers l'étude de l'exposition de Chantal Akerman, nous montrerons comment la Galerie nationale du Jeu de Paume se place dans une perspective qui engendre l'idée d'un cinéma qui, au contact des moyens de l'art contemporain est en mesure d'aller au-delà du dispositif cinématographique qu'on lui connaît et acquiert les moyens techniques et formels de repousser ses limites afin de se présenter comme *autre* cinéma contemporain.

187 Le lecteur trouvera pp.31-34 du volume consacré aux annexes du mémoire le livret - sous une forme qui se différencie des autres - édité à l'occasion de la rétrospective des films de Chantal Akerman à la Galerie nationale du Jeu de Paume en 1995, ainsi que dans celui-ci un descriptif du film *D'Est* et de son installation *D'Est : au bord de la fiction*.

IV-1. *D'Est : au bord de la fiction*, cas d'étude d'une exposition réalisée par Chantal Akerman en 1995.

Chantal Akerman (1950 - 2015) est une cinéaste belge de la période post Nouvelle Vague, elle a également écrit des romans et des pièces de théâtre, cependant elle va maintenant nous intéresser dans la manière dont elle a souvent investi le champ de l'exposition en créant des installations dites d'*art contemporain*¹⁸⁸. Dans ses films de fiction ou documentaires, - bien que la frontière entre les deux genres soit souvent très mince - Chantal Akerman part de son histoire personnelle, pour interroger son autoportrait et finalement, aboutir à des questionnements plus larges et c'est ce qui, d'une certaine manière, fait l'une des spécificités de son cinéma¹⁸⁹. Entre 1991 et 1993, Chantal Akerman se rend dans les pays de l'est - Allemagne de l'Est, Pologne et Russie - afin d'enregistrer leurs mutations suite à la chute du mur de Berlin en 1989. Le film agit comme un documentaire, tout en renouant avec une partie de son identité, elle se confronte à une terre abandonnée dont elle prélève à travers de longs travellings et plans fixes, les situations, les paysages, les personnages qu'elle croise sur son chemin. *D'Est* suggère un monde contemporain dont l'avenir est marqué par son histoire et la mémoire d'un passé révolu.

L'installation *D'Est : au bord de la fiction* est réalisée à partir du film *D'Est* et prend corps dans « trois salles étagées selon trois dispositifs conduisant du film à la télévision en passant par l'installation-vidéo¹⁹⁰. » Conçue dans un premier temps au Musée d'art moderne de San Francisco, puis au Walker Art Center de Minneapolis, lorsque Chantal Akerman présente son installation *D'Est : au bord de la fiction* à la Galerie nationale du Jeu de Paume en 1995, et c'est la première fois que celle-ci est montrée en France. Dans son ouvrage *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Antony Fiant décrit un cinéma qui « suggère le passé¹⁹¹ » et qui « observe les mutations du monde¹⁹² ». En s'inscrivant dans cette double approche à travers son documentaire, le médium filmique déplacé par Chantal Akerman dans l'espace de la Galerie agit simultanément de façon poétique et politique. La démarche de la cinéaste a la double vocation de mettre en lumière une tranche de vie du monde contemporain et à faire de la collecte d'images en mouvement, un mode d'introspection dans son histoire personnelle et familiale. La note d'intention de la cinéaste pour son film est à cet effet révélatrice d'une dynamique de création proche de l'approche décrite par Antony Fiant :

188 Quelques installations de Chantal Akerman à titre indicatif : *From the Other Side*, 2002 ; *A Voice in the Desert / Une Voix dans le Désert*, 2002 ; *Je Tu Il Elle, the installation*, 2007 ; *Maniac Shadows*, 2012 ; *NOW*, 2015.

189 Quelques films de Chantal Akerman à titre indicatif : *Saute ma ville*, 1968 ; *Je, tu, il, elle*, 1974 ; *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975 ; *News from Home*, 1977 ; *Un jour Pina a demandé...*, 1983 ; *Golden Eighties*, 1986.

190 Raymond BELLOUR, *La Querelle des dispositifs, Cinéma-installations, expositions*, op.cit., p.16

191 Antony FIANT, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, op.cit., p. 151.

192 *Ibid.*, p.171

« Et tout cela se transforme doucement, tout au long du voyage, les visages et les paysages. Tous ces pays, en pleine mutation, qui ont vécu une histoire commune depuis la guerre encore très marqués par cette histoire jusque dans les replis même de la terre et dont maintenant les chemins divergent. Je voudrais enregistrer les sons de la terre, faire ressentir le passage d'une langue à l'autre, avec leurs différences, leurs similitudes¹⁹³. »

Lorsqu'elle déplace son film dans le champ de l'exposition et le duplique sous forme d'installation, il s'agit pour la cinéaste d'opérer un prolongement du documentaire dans un autre contexte de diffusion et de réception. À l'intérieur de la Galerie nationale du Jeu de Paume, nous verrons que le film de Chantal Akerman acquiert la possibilité de questionner à nouveau le propos de son film dans un espace dédié à l'art contemporain et qui permet à une expérience physique de s'établir entre le visiteur et les images collectées. À travers cette logique de déploiement, nous observerons que *D'Est* acquiert une nouvelle identité formelle, un nouveau nom, une nouvelle expérience collective et individuelle des images et un nouveau langage. Ainsi, en partant de l'observation du déploiement du film à l'intérieur de la Galerie nationale du Jeu de Paume, nous montrerons comment l'institution donne la possibilité à un processus de *mutation filmique* de s'activer sur trois espaces à trois niveaux que nous identifierons comme spatiaux, temporels et perceptifs. Afin d'analyser les modes opératoires des images cinématographiques déplacées par l'espace d'exposition, nous commencerons par décrire la forme que prend l'installation de Chantal Akerman à l'intérieur de la Galerie nationale du Jeu de Paume en 1995.

Dans un premier espace le film *D'Est* est diffusé dans sa totalité sur un écran dans la pénombre, devant celui-ci sont disposées des chaises qui permettent au visiteur d'investir une posture de spectateur. Dans un deuxième espace sont disposés vingt-quatre moniteurs TV regroupés selon une série de huit triptyques et à l'intérieur desquels sont diffusés de manière aléatoire les séquences du film. En pénétrant dans cet espace, le visiteur est invité à déambuler à travers ces images disposées à hauteur du regard. Dans un troisième espace, est disposé à même le sol un moniteur qui constitue le « vingt-cinquième écran » de l'installation. Tandis que l'écran de celui-ci retranscrit un solo de violoncelle joué par Sonia Wierder-Atherton, en hors champ, la cinéaste lit un extrait de *l'Exode* sur l'interdit du deuxième commandement biblique et évoque les raisons qui l'ont motivée à réaliser *D'Est* en lisant des extraits de sa note d'intention.

193 Chantal AKERMAN, « Notre d'intention », Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, op.cit., pp.231-232.



Fig.18 2ème salle de l'installation *D'Est au bord de la fiction*, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1995. <https://www.mariangoodman.com/work/dest-au-bord-de-la-fiction> consulté le 31 juillet 2019. (Tous droits réservés)

En fin de compte, dans sa totalité l'exposition, de Chantal Akerman permet à son film *D'Est* de prendre corps dans plusieurs espaces de la Galerie, sous forme de trois installations unies par le médium filmique qu'elles ont vocation à montrer. Ainsi la logique de monstration du film est double dans l'exposition de la Galerie nationale du Jeu de Paume : d'un côté le film est déplacé dans, pour ainsi dire, son entièreté de son dispositif et de l'autre, il s'inscrit dans une logique qui est induite par les possibilités formelles et techniques que sont en mesure de produire l'espace de la Galerie. Si la première salle de l'exposition se présente comme la réinvention d'un contexte qui permet au film d'être vu dans un lieu qui met de coté la valeur marchande de la sortie en salle, la deuxième salle s'impose comme un lieu de réinvention du matériel filmique. Découpé, spatialisé dans l'espace, *D'Est* trouve à travers la spatialisation des vingt-cinq moniteurs TV un nouveau montage, un nouveau langage cinématographique. Tandis que la première salle donne à voir *D'Est* comme un documentaire projeté et *exposé* que le visiteur peut voir - s'il le désire - dans sa totalité, l'installation des moniteurs TV *installés* induit un cinéma dont le montage n'est plus à l'intérieur de l'écran, mais dans l'espace de la galerie d'art contemporain. La décomposition des séquences *D'Est* en plusieurs images individuelles qui reposent sur un procédé de bouclage, refonde le montage originel du film et donne lieu à une nouvelle lecture des plans. Ainsi la disposition des moniteurs sur huit lignes, confère aux images un double rythme, celui du mouvement des plans (mouvements opératiques ou

mouvements des figures) et celui du visiteur.

Comme le remarque Françoise Parfait, « [Les] installations à plusieurs moniteurs, organisées d'une manière sérielle ou aléatoire, offrent l'occasion de travailler sur la simultanéité et les rythmes, les moniteurs étant comme autant de notes de musique réparties dans l'espace, participant à un chant général¹⁹⁴. »

Dans cet ordre idée, d'une part l'espace de la Galerie nationale du Jeu de Paume permet de donner à voir le même film simultanément dans le même lieu selon trois dispositifs d'installations distincts, d'autre il permet à la cinéaste d'imaginer une nouvelle lecture de son film. L'expérience de la durée est une question qui habite les films de Chantal Akerman. À cet égard, le « dogme » cinématographique des vingt-quatre images par seconde matérialisé par vingt-cinq moniteurs TV, fait basculer les plans du film dans un nouveau rapport au temps des images, rendu possible par leur spatialisation dans l'espace. En cela, le déplacement du film dans le régime de l'art contemporain et de l'installation fait que *D'Est* n'agit plus seulement comme une entité filmique qui se regarde dans sa totalité, mais comme *un ensemble* dont il est possible de prélever des plans, des mouvements, des formats, d'appréhender un phrasé et une nouvelle temporalité. En effet, si Françoise Parfait tend à discerner une musicalité dans la disposition des moniteurs TV, dans l'installation *D'Est : au bord de la fiction*, l'agencement de ceux-ci, sous forme de lignes ou de moniteurs isolés dans un espace, fait émerger ce que l'on distinguera comme des *phrases filmiques* qui émancipent le spectateur d'un ordre donné et lui permettent de fonder sa propre lecture des images en mouvement. En cela, il n'y a pas de mot *fin* dans le dispositif de l'exposition de Chantal Akerman, *D'Est* vient s'inscrire dans une continuité temporelle induite par l'espace de l'exposition et le procédé de bouclage des moniteurs TV.

Dans cette perspective, pour Aline Caillet, « le pouvoir du spectateur se définit avant tout comme un pouvoir de traduction, c'est-à-dire comme un pouvoir de dissocier et d'associer, qui s'expérimente dans un certain rapport d'égalité entre celui qui montre et celui qui voit. Dans cette perspective, un *cinéma exposé* émancipé, c'est un cinéma qui crée la scène où cette activité de nature interprétative, traductrice, devient possible¹⁹⁵. »

194 *Ibid.*, p.148.

195 Aline CAILLET, « Dispositifs, narrations, émancipations. Expériences critiques et installations cinématographiques. Pour en finir avec la transparence », *Écrans*, n°3, Expanded Cinema, Paris, Classiques Garnier, 2015, p.183.

C'est ce phénomène de prise de *relais* du récit par le spectateur qui semble intéresser Chantal Akerman dans le prolongement de son film sous forme d'exposition.

Aline Caillet poursuit cependant son argumentaire en soulignant que « [...] cette déconstruction du dispositif cinéma ne peut pas être simplement formelle: la mutation de l'espace de projection en un espace opaque et dynamique s'accompagne du côté des films d'un primat de l'expressivité sur la narration traditionnelle. Le redéploiement de l'expérience du spectateur et la renégociation de son statut apparaissent ainsi indissociables de la manière dont le mode fictionnel est lui aussi interrogé et déconstruit¹⁹⁶. »

Ce constat est révélateur de la démarche de Chantal Akerman qui situe son film au « bord de la fiction ». Dans son prolongement sous forme d'installation, la cinéaste permet au spectateur d'établir un lien de proximité avec les images qui dépasse sa démarche personnelle, lui permet d'engager leur propre rapport à celles-ci et de composer le récit selon la manière dont il perçoit de son point de vue les images en mouvement dans l'espace d'exposition. Afin d'illustrer ce propos, nous utiliserons la captation d'un amateur trouvée sur la plateforme Youtube de *Wei Yu* de l'installation de la deuxième salle de l'installation *D'Est : au bord de la fiction* à l'Ambika P3 Gallery à Londres en 2015. Celle-ci suscite notre intérêt dans ce cas d'étude du déploiement par Chantal Akerman de son film *D'Est* sous forme d'installation, car elle donne à voir une disposition quasi identique à celle prévue à la Galerie nationale du Jeu de Paume en 1995. En outre, elle est surtout révélatrice de cette *émancipation* du spectateur *Wei Yu* et de sa capacité à s'approprier le médium filmique dans l'espace de la galerie.

196 *Ibid.*,p.185.



Fig.19 Captures d'écran de la captation vidéo amateur de Wei Yu, vues partielles de l'installation *D'Est: au bord de la fiction*, London, Ambika P3 Gallery, 2015. <https://youtu.be/j2M9f510BzU>. Mis en ligne le 13 décembre 2015, consulté le 30 juillet 2019. (Tous droits réservés). Le sens de lecture de la plaquette d'images va de haut en bas et de gauche à droite, mais il peut également être aléatoire en comparaison aux mouvements du spectateur qui déambule dans l'espace d'exposition.

De cette manière, comme en atteste l'exposition de Chantal Akerman et ses installations à la Galerie nationale du Jeu de Paume en 1995, le cinéma contemporain trouve à l'intérieur du champ de l'exposition la possibilité formelle et temporelle de s'inscrire dans une nouvelle appréhension des espaces et des figures filmées. À mesure que la temporalité du film est étirée dans les espaces par la spatialisation des moniteurs, le film trouve de nouvelles perspectives formelles, mais il tend surtout à engendrer une nouvelle sensibilité des spectateurs aux images. C'est ce que Philippe Dubois désigne comme « un *état image*, c'est-à-dire une forme qui pense. La vidéo pense (ou permet de penser) ce que les images sont (ou font)¹⁹⁷. » Par ailleurs, François Parfait distingue un type

197 Philippe DUBOIS, *La question vidéo, entre cinéma et art contemporain*, op.cit., p. 9.

d'installation auquel *D'Est : au bord de la fiction* semble appartenir et selon lequel « le corps du spectateur est un des paramètres de l'installation, et ses perceptions sont conditionnées par la scénographie du projet¹⁹⁸. » Le cheminement de l'exposition de Chantal Akerman à la Galerie nationale du Jeu de Paume, donne à voir un dispositif qui évolue dans l'espace, et au sein duquel le public oscille entre une posture de visiteur ou de spectateur selon l'attention qu'il décide de porter aux images en mouvement en fonction de son rapport physique voire kinesthésique, sensoriel induit par la spatialisation de celles-ci dans les différents lieux. De surcroît, dans la deuxième salle de l'exposition, un lien de proximité s'établit entre le regard du spectateur et celui des figures enregistrées par la caméra de la cinéaste. En cela l'installation *D'Est : au bord de la fiction* semble se présenter comme une adresse des images collectées, directement aux spectateurs. Si le film en lui-même vise à mettre en avant un dialogue entre le passé et présent, déplacé dans le champ de l'exposition, décomposé dans l'espace, l'installation permet au spectateur d'engager son propre dialogue avec les images. Vraisemblablement, les moniteurs TV disposés dans l'espace à hauteur de regard tendent à mettre aux mêmes niveaux les regards des visiteurs avec ceux des figures du documentaire de Chantal Akerman. Le spectateur n'est plus limité à l'unique mouvement des images, car en étant convié à déambuler dans l'installation, entre les moniteurs, il devient en mesure de concevoir l'installation à travers l'expérience de son propre mouvement face à celui induit par les moniteurs. À cet égard Chantal Akerman invitée en 2012 à parler de la frontière entre la fiction et le documentaire revient sur la place du spectateur dans l'espace d'exposition « J'espère que le réel est vu par chaque personne d'une manière différente, sinon on se ressemblerait tous¹⁹⁹. » Dans *D'Est : au bord de la fiction*, le spectateur ne se confronte plus à des images en mouvement selon l'ordre qui lui est imposé par le montage de Claire Atherton et Agnès Bruckert, il devient en mesure de faire sa propre expérience du film, selon sa déambulation et les arrêts qu'il décide de marquer. Chantal Akerman pose ainsi la question de la stabilité de l'écran cinématographique face au spectateur contemporain et émet la possibilité de faire émerger une multiplicité de récit à travers le regard des spectateurs. Dans cette logique l'espace d'exposition favorise pour la cinéaste le déplacement de sa pratique de l'image en mouvement dans le régime de l'*art vidéo* tandis que celui-ci lui permet de reconsidérer son matériel filmique, mais dans le rapport du spectateur au cinéma. Thierry Jousse explique à cet effet comment l'art vidéo a permis au cinéma de fonder un nouveau rapport à son spectateur et symétriquement un nouveau rapport du spectateur aux images en mouvement :

198 Françoise PARFAIT, *Vidéo : un art contemporain*, op.cit., p.145.

199 Chantal AKERMAN, transcription de la rencontre avec Chantal Akerman dans le cadre du Festival Cinémas du Réel, Paris, 2012. <https://youtu.be/lisI6z3UgRc> mis en ligne le 4 juillet 2012, consulté le 22 juillet 2019.

« L'art vidéo a pratiqué le premier et d'une manière très radicale cette rupture de la distance entre le spectateur et l'image. Dans une installation vidéo, on regarde autant qu'on est regardé par les images auxquelles on fait face. Elles forment une tapisserie, une architecture, un environnement, un cadre de vie en quelque sorte, un cadre de mouvement et de temps, avec ses composantes spécifiques qui ont une action directe sur le corps et l'esprit du visiteur²⁰⁰. »

Pour Danièle Hibon invitée à écrire un texte sur l'installation de la Galerie nationale du Jeu de Paume, à l'occasion de l'édition par le Centre Pompidou en 2004 de l'ouvrage de Chantal Akerman *Autoportrait en cinéaste*, décrit la spatialisation des images dans l'espace de l'installation *D'Est : au bord de la fiction* comme « [...] un autre mode de cohabitation humaine, souvent urbaine, du film²⁰¹. » En outre, la notion de *cohabitation* évoquée par Danièle Hibon est ici révélatrice de l'intention de la cinéaste d'utiliser l'objet du moniteur TV pour l'évocation de l'objet télévisuel, et son rapport de proximité, maintenant familier au spectateur des années 1990. Ainsi *D'Est*, qui a par ailleurs bénéficié d'une production télévisuelle²⁰², retrouve dans le champ de l'exposition son premier médium de diffusion réemployé sous forme d'installation. De fait, Chantal Akerman se situe grâce à son statut de cinéaste et à ses installations dans un intermédiaire induit et rendu possible, entre autres par l'*art vidéo* que Philippe Dubois décrit comme un « “entre images”, entre cinéma et art contemporain²⁰³. » En outre le moniteur TV, évocateur et emblème de l'art vidéo à partir des années 1960 - qui marque « les toutes premières propositions artistiques incluant du matériau et du dispositif télévisuels²⁰⁴ » -, est employé par la cinéaste pour le prolongement de son film dans la Galerie nationale du Jeu de Paume en 1995 parce qu'il permet de transférer l'image cinématographique dans un objet multiplié vingt-cinq fois et ainsi de rompre avec l'unicité de l'écran cinématographique et télévisuel en dupliquant les images en mouvements dans l'espace. Le recours au moniteur TV fait ainsi basculer l'image mouvement en dehors de sa réception comme film cinématographique ou télévisuel, mais comme l'avance Christian Boltanski, comme un art contemporain se rapprochant de la *sculpture* :

« *D'Est* est un film fait pour les salles de cinéma et en même temps on ne peut pas dire qu'il y ait un début et une fin. On ressent une progression parce qu'on passe de l'été à l'hiver. Chantal Akerman s'est servie du passage des saisons dans le découpage, mais il n'y a pas d'idée de

200 Thierry JOUSSE, « Après la mort du cinéma », *Le retour du cinéma*, *op.cit.*, p. 84.

201 Danièle HIBON, « *D'Est : au bord de la fiction* », *op.cit.*, p.217.

202 Production du film *D'Est*: Lieurac Productions, Paradise films, La Sept ARTE, RTBF - Radio Télévision Belge Francophone, RTP - Rádio Televisão Portuguesa.

203 Philippe DUBOIS, *La question vidéo, entre cinéma et art contemporain*, *op.cit.*, p.7.

204 Françoise PARFAIT, *Vidéo : un art contemporain*, *op.cit.*, p.138.

progression. [...] Dans *D'Est: au bord de la fiction*, on peut simplement passer. Si l'on veut, on peut traverser la salle où c'est projeté, en regardant l'ensemble et l'on en retire néanmoins quelque chose. C'est une œuvre du XX^{ème} siècle, qui se situe entre le cinéma et la sculpture. La grande différence pour moi se situe entre les arts du temps et les arts de l'espace. La littérature, le théâtre, la musique, le cinéma sont des arts du temps. Et puis, la sculpture et la peinture sont des arts de l'espace. *D'Est* est une œuvre hybride. Il a été conçu comme du cinéma, mais il n'a pas vraiment de temporalité. On peut donc le voir du début à la fin, et aussi, comme Chantal Akerman elle-même l'a fait dans l'installation *D'Est au bord de la fiction* le redécouper et donc de n'en voir qu'une partie. Une fois, elle a même montré le film sur plusieurs écrans. Le montage n'existait plus. Il existe plusieurs versions *D'Est*, version cinéma et version sculpture²⁰⁵. »

Le déplacement de Chantal Akerman dans un espace d'exposition et son installation donne ainsi l'exemple, parmi tant d'autres, d'un cinéma *transmuté* à l'intérieur du régime de l'art contemporain, mais qui existe cependant selon une double identité : dans le cas de Chantal Akerman, à la fois comme *cinéma* et comme *sculpture*. Ainsi l'installation *D'Est : au bord de la fiction* est révélatrice de la porosité que crée le médium filmique entre le cinéma et les arts contemporains : *entre les arts du temps et les arts de l'espace* pour reprendre les mots de Christian Boltanski. Elle témoigne en somme de la capacité du cinéma à participer à l'élaboration de nouveaux modes d'expression et de productions artistiques, à travers lesquels il se décline - selon la posture des cinéastes ou des artistes - en tant que déplacement, réemploi, ou de réinterprétation de son dispositif et de ses composants.

Après avoir démontré comment le cinéma s'inscrivait dans les années 1940 dans le prolongement de l'*art moderne* au Jeu de Paume avec l'exemple de l'exposition « Trois siècles d'Arts aux États-Unis », nous avons observé à travers l'exposition de Chantal Akerman comment celui-ci apparaît une nouvelle fois à la Galerie nationale du Jeu de Paume cette fois-ci dans la lignée de l'*art contemporain*. Ainsi nous avons tenté de démontrer que dans les années 1990, la Galerie nationale du Jeu de Paume inscrit progressivement l'idée d'un *autre* cinéma contemporain qui trouve sa place dans le champ de l'exposition et se caractérise par la cohabitation avec d'autres formes artistiques qu'une institution comme celle-ci permet. Ainsi nous verrons par la suite comment ce cas d'étude et la mutation du cinéma dans le champ de l'exposition font émerger l'idée de ce cinéma qui n'existerait plus uniquement pour les composantes qui le caractérisent - images en mouvement, mise en scène, montage, plans, séquences, écran, pénombre - mais qui déplacé dans les galeries ou les musées deviendrait en mesure d'exister *autrement*.

205 Christian BOLTANSKI, « Histoires d'Amérique et d'Est », Chantal AKERMAN, *Autoportrait en cinéaste*, op.cit., pp.202-203.

IV-2. Au-delà du cinéma, vers un *autre* cinéma contemporain.

Si le cinéma est employé par le régime de l'art contemporain, comme l'attestent à partir des années 1990 les travaux d'artistes comme Dominique Gonzales-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Pareno, Douglas Gordon pour n'en citer que quelques-uns, nous avancerons l'idée d'une *transmission* qui s'établit du cinéma vers les arts contemporains, qui fonde sa *mutation* à l'intérieur du champ de l'exposition et qui lui permet d'exister *autrement*. Si le cinéma semble transmettre au régime de l'art contemporain *le mouvement* des images qui le définit, l'exposition de Chantal Akerman est également révélatrice de la capacité du cinéma à transmettre ses modes de pensée et d'élaboration dans le champ de l'exposition. Dans le déplacement des cinéastes dans les lieux de l'art contemporain, il y a, en effet, l'idée qu'ils apportent leur expérience de l'art cinématographique pour la reconsidérer et la modifier selon ce que ces espaces leur permettent de produire. Toutefois il y a cependant, dans ce déplacement, l'idée que le cinéma, ses acteurs, ses techniques et ses formes ont contribué à enrichir le champ de l'art contemporain dans leur façon de penser les images, mais également leur manière de concevoir l'espace de l'exposition. À cet égard Philippe Dubois explique par exemple que le *vocabulaire* propre à l'art cinématographique a développé une certaine influence dans les centres d'art. D'une certaine manière, ce constat nous intéresse, car il est révélateur de cette *porosité* - en terme lexical, puis formel - qui va venir s'établir entre les deux dispositifs :

« Le vocabulaire du cinéma a même envahi les manières de parler (et donc de penser) l'accrochage des œuvres dans les musées ou l'organisation des parcours dans une exposition : on se sert par exemple de métaphores cinématographiques pour évoquer la mise en scène, l'éclairage, la scénographie d'une exposition. Les rapports entre les images dans l'espace du musée sont décrits en termes de montage, de raccord, de séquence. Le visiteur est assimilé au spectateur. Le parcours est pensé comme un enchaînement de points de vue. L'accrochage devient souvent projection, voire immersion (du spectateur) dans l'espace des installations, etc²⁰⁶. »

Par ailleurs comme nous l'a démontré précédemment l'étude de l'exposition de Chantal Akerman à la Galerie nationale du Jeu de Paume en 1995, cette *transmission* ne va pas uniquement dans une direction, il apparaît en effet qu'elle va également dans le sens d'un apport de l'art contemporain au cinéma. En attestent les emprunts techniques et les qualifications lexicales qu'acquiert le cinéma lors de son exposition tandis qu'il est perçu non plus uniquement comme un

206 Philippe DUBOIS, *La question vidéo, entre cinéma et art contemporain*, op.cit., p.270.

film, mais comme une *sculpture* ou *installation*. À cet égard Raymond Bellour explique la position du critique d'art Jean-Christophe Royoux pour qui « sitôt que les artistes s'emparent de l'image en mouvement, ils requalifient du même coup le cinéma dont ils incarnent seuls l'essence en lui ouvrant une nouvelle existence²⁰⁷. » En somme selon ces considérations, le champ de l'exposition devient celui d'une cohabitation des formes, des techniques et des pensées, qui trouvent dans celui-ci la possibilité d'envisager des rencontres et des expérimentations.

L'espace de la galerie d'art contemporain contribue en cela à la *mutation* du cinéma dans la manière dont il permet la rencontre de ces deux dispositifs. Qui plus est, il donne la possibilité au cinéma de s'inscrire dans une nouvelle dynamique de création, et l'espace d'exposition se présente dans ce contexte comme une ouverture à de nouvelles problématiques pour l'art cinématographique. Dans cet ordre d'idée, les cinéastes deviennent en mesure de considérer 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., et de reconsidérer ces questionnements dans un lieu qui offre la possibilité de produire de nouveaux axes de recherche pour l'art cinématographique. Lors d'un entretien avec Marcel Jean et Réal La Rochelle pour la revue *24 Images*, Chantal Akerman explique que c'est lorsqu'elle a découvert, à New York, le cinéma de Michael Snow²⁰⁸ qu'elle a compris qu'il lui était possible de « travailler le cinéma *autrement*, qu'on pouvait faire vivre aux spectateurs une expérience physique et émotionnelle sans passer par les codes narratifs traditionnels. Mais [...] là où [elle se] sépare totalement de ce cinéma, c'est qu'[elle] ne donne pas dans le formalisme²⁰⁹. » Dans le cas de Chantal Akerman il y a en effet l'idée que le champ de l'exposition représente la possibilité de prolonger son travail. Avec elle l'*autre* cinéma prend la forme d'une *matière* qu'il est possible de *travailler* et de modifier afin de concevoir sa pratique et son récit dans l'espace que lui offrent les galeries d'art contemporain pour expérimenter ce prolongement. Symétriquement, tandis que Michael Snow influence d'une certaine manière la démarche de Chantal Akerman dans le déplacement qu'elle fait de sa pratique, il utilise quant à lui le dispositif cinématographique dans l'optique d'appréhender à travers un nouveau médium sa recherche formelle²¹⁰. D'un côté la multiplication des médiums de diffusion filmique ont permis au

207 Raymond BELLOUR, *La Querelle des dispositifs*, op.cit., p.28.

208 Michael Snow est un artiste contemporain canadien pluridisciplinaire né en 1929.

209 Chantal AKERMAN, « Entretien avec Chantal Akerman », Marcel JEAN et Réal LA ROCHELLE, *24 Images*, n°130, 2006, p.36.

210 « Mes peintures sont faites par un cinéaste, mes sculptures par un musicien, mes films par un peintre, ma musique par un cinéaste, mes peintures par un sculpteur, mes sculptures par un cinéaste, mes films par un musicien, ma musique par un sculpteur... qui parfois travaillent tous ensemble. En outre, mes peintures ont été en grand nombre faites par un peintre, mes sculptures par un sculpteur, mes films par un cinéaste et ma musique par un musicien. Il y a une tendance vers la pureté dans chacun de ces médias en tant qu'entreprises séparées. » Michael SNOW, *Catalogue de l'exposition Michael Snow*, Paris, Musée National d'Art Moderne, 1979, p. 7.

cinéma de trouver de nouveaux supports de diffusion et d'un autre ils ont également donné les moyens au cinéma, comme en attestent les démarches de Chantal Akerman et Michael Snow, de se réinventer et simultanément de questionner l'art contemporain.

En réalité l'économie a également joué un rôle important dans le déplacement du cinéma vers le champ de l'exposition. En effet, le coût des productions cinématographiques et le marché de son industrie se présentent parfois comme des freins pour les cinéastes qui cherchent à produire leur film. À cet égard, le champ de l'exposition se présente dans cette logique, comme une alternative financière et un réseau producteur pour ces cinéastes en question et dont Chantal Akerman fait également partie. Dans les années 1990, la Galerie nationale du Jeu de Paume s'inscrit dans cette vocation. Comme nous l'expliquions précédemment, c'est dans ces années que les réseaux muséaux et curatoriaux acquièrent la possibilité de produire des œuvres d'art et ainsi de surpasser une logique unique de monstration. De plus, le système des budgets alloués aux DRAC permet aux institutions de financer des projets artistiques, c'est une nouvelle détermination qui encourage certains cinéastes à se diriger vers elles afin de produire leur film. Par ailleurs, en *produisant* le cinéma et en lui donnant la possibilité d'exister *autrement*, les galeries d'art contemporain lui permettent de repousser, voire de contester les limites que présente le dispositif classique de diffusion cinématographique. La cimaise, le White Cube, la Black Boxe, le moniteur TV, le bouclage, etc., ont en effet permis au cinéma d'expérimenter ce que la salle ne lui permettait pas de faire. Dans cette logique, comme nous l'a prouvé la démarche de Chantal Akerman avec *D'Est : au bord de la fiction*, en déplaçant son dispositif, le cinéma devient donc en mesure de questionner *autrement* ses sujets et ses récits, dans la manière dont il permet la confrontation avec de nouveaux modes perceptifs et esthétiques. Cependant si le dispositif cinématographique peut être parfois déplacé, déconstruit ou décomposé dans le champ de l'exposition, comme l'attestent par exemple les œuvres présentées lors de l'exposition sous le commissariat de Philippe-Alain Michaud *Le Mouvement des Images* ou bien l'exposition de Dominique Païni au Fresnoy *Projections : les transports de l'image*, il continue d'exister pour son identité cinématographique. Ces deux expositions, pour ne citer qu'elles parmi tant d'autres manifestations du même ordre, ont en effet pour particularité de concevoir le cinéma non plus comme un spectacle, mais comme une série de dispositifs qui se fragmentent dans l'espace d'exposition et qui font référence directement ou indirectement à son essence. D'une certaine manière ces deux expositions qui se placent à la fin des années 1990 et au début des années 2000, évoquent la redéfinition du cinéma comme une expérience qui, à l'ère du numérique, se dirige vers le champ des arts plastiques pour questionner son propre champ des possibles face à des modes de diffusion qui tendent à questionner à nouveau la place des images en

mouvement.

Voyons comment Luc Vanchéri prend l'exemple de l'exposition *Le Mouvement des Images* afin d'expliquer comment celle-ci a ancré une nouvelle manière de concevoir les images en mouvement et ainsi d'encourager de nouvelles formes cinématographiques :

« Dispensé de toute évaluation technique et, à fortiori, de toute habilitation esthétique, le cinéma pourrait dès lors désigner cette expérience générale du mouvement, dégagée des conditions du dispositif cinématographique. C'est là concevoir une histoire de l'art qui, sous les seules espèces du mouvement, pourrait s'affranchir de la singularité du médium et des arts. *Le Mouvement des images* est donc bien moins une exposition qui mettrait le cinéma au contact de pratiques artistiques qui font du mouvement une raison poétique, qu'une hypothèse d'histoire qui restaure le prestige d'un art complet des images en identifiant le cinéma, non pas à la forme historique de son dispositif, mais à l'ensemble des forces, des puissances et des propriétés qu'il a libérées. C'est à partir d'elles qu'il nous semble aujourd'hui nécessaire d'instruire un régime contemporain de l'art qui rendrait compte des mutations qui touchent le cinéma à l'occasion de son passage de la salle au musée, aussi bien que de la multiplication des pratiques artistiques qui ne cessent d'augmenter et de différencier le champ de l'art contemporain. Raymond Bellour a fort bien décrit ce qui était en jeu dans cette expérimentation ouverte du dispositif cinématographique: rien de moins que le passage désormais consommé d'un cinéma seul vers de multiples cinémas²¹¹. »

À travers l'idée d'un *autre* cinéma qui se prolonge et s'expose, se cache ainsi l'idée d'une *variation* de l'identité cinématographique qui peut prendre plusieurs formes selon que celui ou celle qui s'en empare soit cinéaste ou plasticien.ne, selon que l'espace de diffusion soit celui de la salle de projection ou des galeries. Dans son ouvrage, *Cinémas contemporains : du film à l'installation*, Luc Vanchéri place sa réflexion sur le cinéma en dehors de son espace esthétique et social, c'est-à-dire la salle de projection au sens classique où on l'imagine. C'est pour lui une manière d'aller au-delà des inquiétudes ontologiques sur la *mort du cinéma* qui hante son histoire depuis sa naissance.

Cette prise de position lui permet entre autres de placer ses propos dans un cadre de réflexion plus large sur la pensée de l'art et qui nous intéresse ici dans l'idée d'un *autre* cinéma qui « supposerait qu'[il] puisse être à la fois lui-même et autre chose que lui-même, à la fois conforme au maintien d'une exigence ontologique posée à l'égard d'une pensée de l'image et du mouvement et congrue aux sollicitations esthétiques d'une nouvelle raison de l'art²¹². »

211 Luc VANCHÉRI, « Le cinéma après l'époque du cinéma », *op.cit.*, pp.20-21.

212 Luc VANCHÉRI, *Cinémas contemporains, du film à l'installation*, *op.cit.*, p.9

Luc Vanchéri distingue dans cette logique, trois types de *transformations* pour le cinéma à l'ère contemporaine et qui expliqueraient qu'il trouve sa place à la fois dans une logique muséale et curatoriale. Deux d'entre elles vont nous intéresser dans la manière dont elles questionnent le devenir du cinéma déplacé dans le champ de l'exposition : « la transformation migratoire du cinéma²¹³ » et « la transformation identificatoire du cinéma²¹⁴ »²¹⁵. La *transformation migratoire* implique selon Luc Vanchéri que le cinéma serait en capacité de se déplacer d'un régime à un autre ou d'un domaine à un autre, du fait qu'il repose sur un dispositif démontable et mobilisable dans n'importe quels autres espaces propres à d'autres territoires artistiques. En cela pour l'auteur, le cinéma pourrait fonctionner sous la forme de fragments *autonomes* par rapport à la totalité de son dispositif cinématographique et institutionnel. La deuxième transformation, dite *identitaire* du cinéma, reposerait quant à elle sur la manière dont son déplacement, au contact des arts visuels et plastiques, ferait place à une perception qui repose essentiellement sur l'*interprétation* que l'on fait du cinéma et de son dispositif. Comme nous l'a permis d'observer l'étude de l'exposition *D'Est : au bord de la fiction*, la démarche de Chantal Akerman à la Galerie nationale du Jeu de Paume en 1995 s'inscrit vraisemblablement dans cette transformation décrite par Luc Vanchéri. Dans cette optique, l'auteur explique que c'est à travers cette transformation que le cinéma serait mit à l'épreuve de ses données physiques telles que le *mouvement*, le *défilement* ou la *matière des images*, mais aussi de ses données *physiologiques* comme la perception et la sensibilité qui émane des installations dans lequel il est convoqué. En somme, ces deux transformations témoignent d'un cinéma qui simultanément est réemployé et redéfinit au sein du régime de l'art et qui n'est plus perçu dans sa forme globale, mais *autrement*, c'est-à-dire à travers l'actualisation qu'en font les nouvelles perceptions et consciences des spectateurs. N'oublions pas que le cinéma est avant tout un art populaire qui s'inscrit dans le monde via les techniques et technologies qui lui permettent de se développer. Le spectateur également confronté à ces transformations en fonction des époques, n'a plus la même identité, il acquiert en effet de nouveaux codes et de nouvelles manières de percevoir les images qui lui permettent de s'approprier au-delà des dispositifs, des récits et des images, un *rôle* clef dans la perception qu'il engage dans le champ de l'exposition. Jacques Rancière dans son ouvrage *Le spectateur émancipé*, présente le spectateur comme en mesure de développer une capacité d'interprétation face au spectacle des images en mouvement, et qui s'active par ailleurs dans le dispositif de l'exposition de Chantal Akerman à la Galerie nationale du Jeu de Paume

213 Luc VANCHÉRI, *Cinéma contemporain, du film à l'installation*, op.cit.p.35.

214 *Ibid.*,p.52.

215 La première transformation définie par Luc Vanchéri est celle dite de *conservatoire*. Il part ici que principe que si le cinéma se transforme, il se conserve aussi, à la fois comme pratique, comme un médium, comme un dispositif ou comme une institution. Vanchéri présente cette transformation conservatoire donc comme doublement constituée, à la fois un phénomène historique et une expérience esthétique.

lorsqu'elle laisse le spectre de l'appropriation ouvert :

« Le pouvoir commun aux spectateurs ne tient pas à leur qualité de membres d'un corps collectif ou à quelque forme spécifique d'interactivité. C'est le pouvoir qu'a chacune ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre. Ce pouvoir commun de l'égalité des intelligences lie des individus, leur fait échanger leurs aventures intellectuelles, pour autant qu'il les tient séparés les uns des autres, également capables d'utiliser le pouvoir de tous pour tracer leur chemin propre. [...] C'est la capacité des anonymes, la capacité qui chacune(e) égal(e) à tout(e) autre. Cette capacité s'exerce à travers des distances irréductibles, elle s'exerce par un jeu imprévisible d'associations et de dissociations. C'est dans ce pouvoir d'associer et de dissocier que réside l'émancipation du spectateur, c'est-à-dire l'émancipation de chacun de nous comme spectateur²¹⁶. »

Dans cet ordre d'idées, lorsqu'il s'expose le cinéma se confronte ainsi à de nouveaux modes de production économiques ou artistiques, mais également à de nouveaux modes perceptifs qui le modifient. Face à ces nouvelles considérations, en utilisant le champ de l'exposition, des cinéastes qui délocalisent leur pratique dans le champ de l'art contemporain font face à une forme d'*incertitude*. Il y a en effet un intérêt pour le cinéma considéré comme *stable* de par son dispositif, à trouver dans le processus d'exposition une forme d'*instabilité*, d'une certaine manière induite par la peur de la mort du médium. Cependant selon cette logique, ce serait dans l'incertitude de son devenir que le cinéma serait en mesure d'être un art disponible à des mutations plus ou moins identifiables. Cette incertitude serait donc ce qui définirait l'essence cet *autre* cinéma, dont le déplacement de certains cinéastes dans le champ de l'exposition, des expositions telles que *Le Mouvement des images*, et l'emploi des images en mouvement par des artistes contemporains, nous ont prouvé chacun à leur manière que le devenir du cinéma en est rendu incertain, car multiple et variable selon ses appropriations. À cet égard, Luc Vanchéri explique que pour Hollis Frampton, le cinéma a longtemps été réduit à son propre dispositif, tandis que celui-ci est en mesure de se déployer, de se déconstruire, se défaire, de s'interrompre. Comme nous l'avons démontré précédemment à travers l'étude l'exposition de Chantal Akerman, la question de l'*appropriation* du sujet par le spectateur semble être relativement centrale dans l'exposition du cinéma dans les galeries d'art contemporain et les musées. Si elle permet au sujet d'acquérir un nouveau sens et de confronter les points de vue, les formes et les techniques, celui-ci peut cependant également s'y dissoudre et ainsi présenter l'*appropriation* comme une mise en péril du cinéma, ce qui pose la

216 Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p.23

question de sa visibilité à l'ère contemporaine. Ainsi la capacité du cinéma contemporain serait celle de composer avec des incertitudes induites par les nouveaux modes perceptifs du spectateur, et simultanément la place de plus en plus omnipotente des images en mouvement dans son quotidien. C'est cette capacité qui lui permet de repousser les limites de son dispositif, de se déplacer vers de nouveaux territoires et qui de plus, lui permet d'inventer de nouvelles formes et d'expérimenter d'autres processus de création pour les images en mouvement.

« Le cinéma après l'époque du cinéma²¹⁷ » serait donc l'expression utilisée par Luc Vanchéri pour qualifier une nouvelle histoire du cinéma qui considère le cinéma comme une force de transformation de l'art et qui pose le terme *contemporain* comme « une voie de déterritorialisation de l'art par le cinéma²¹⁸. » En outre, Luc Vanchéri énonce l'idée que depuis le XIX^{ème} siècle et les nouveaux paradigmes artistiques, le cinéma n'appartiendrait plus uniquement au domaine de l'art, mais plus largement à des modes pensées sociétales qui influencent les pensées artistiques et simultanément les pensées spectatorielles. À cet égard une institution culturelle et artistique comme la Galerie nationale du Jeu de Paume représente, dans ce contexte des nouvelles considérations, un lieu dans lequel le cinéma se confronte à d'autres pratiques artistiques qui génèrent ainsi de nouveaux modes de pensées et de perceptions des œuvres. Dans la logique de Luc Vanchéri, parallèlement aujourd'hui, le cinéma et les institutions font face à des modes de diffusion transportables tels que les téléphones portables qui diffusent des images en mouvement et qui permettent simultanément d'en enregistrer. Le cinéma fait face à une forme de mise en abîme de son dispositif, de ses formes et de ses techniques. En atteste d'une certaine manière, l'exemple de la captation de l'installation de Chantal Akerman par le visiteur Wei Yu que nous prenions précédemment en exemple afin d'illustrer notre propos sur l'installation *D'Est : au bord de la fiction*.

Ainsi l'autre cinéma, suggère un cinéma qui génère une forme plastique qui va au-delà de celle rendue possible par l'argentique ou les technologies numériques, mais un cinéma qui se situe dans une mouvance similaire à celle impulsée par les avant-gardes des années 1920 et qui cherche à s'inscrire dans une pensée *au-delà* du contexte dans lequel elle se situe. Pour cela la mutation du cinéma, sa capacité à se transformer et à s'adapter dans d'autres contextes de production, semble l'affirmer dans ce qui fait de lui un art qui est en mesure de se mettre en mouvement. À cet égard, les ouvrages, conférences et colloques qui se penchent sur la question du cinéma exposé interrogent pour la plupart, la question de son avenir et sont, à ce titre, révélateurs de cette mouvance du cinéma

217 Luc VANCHÉRI, « Le cinéma après l'époque du cinéma », *Le cinéma et après ?*, op.cit.,p.19.

218 Luc VANCHÉRI, *Cinéma contemporain, du film à l'installation*, op.cit.,p.9

qui cherche sa place dans le monde contemporain²¹⁹.

219 Quelques titres d'ouvrages et de colloques qui sont révélateurs de ces interrogations : *Le cinéma et après ? La fin du cinéma ? Où va le cinéma ? Que reste-t-il du cinéma ?* Nous invitons le lecteur à se référer à la bibliographie du mémoire.

Conclusion

En 2012 dans *La Querelle des dispositifs* Raymond Bellour affirme le point de vue suivant quant à l'avenir du cinéma :

« Une seule chose est sûre : le cinéma vivra tant qu'il y aura des films produits pour être projetés ou montrés en salle. Le jour où son dispositif viendrait à disparaître (ou devenir pur objet de musée, machine entre tant de machines dans le cimetière d'une cinémathèque-musée) consacrerait la véritable mort du cinéma, bien plus réelle que sa mort mythique tant de fois annoncée²²⁰. »

Un an plus tard, Dominique Païni entre en opposition radicale avec lui lorsque son interlocuteur André Habib lui demande, à l'occasion de la publication de l'ouvrage intitulé *L'avenir de la mémoire cinématographique*, quel serait selon lui l'avenir du cinéma :

« Je répondrai à cette question de manière extrêmement nette et, d'une certaine façon, sans appel. L'avenir du cinéma, c'est effectivement le musée, son dispositif et la nature particulière de l'institution qui consiste à articuler deux actes qui peuvent paraître contradictoires, conserver et montrer. Il y a deux raisons à cela, une raison stratégique et conceptuelle, et une raison qui tient de l'évolution sociologique de la diffusion des arts en général²²¹. »

Certes, au premier abord, la confrontation de ces deux points de vue fait émerger un clivage entre les deux théoriciens quant à savoir si le cinéma doit persister dans son dispositif ou concevoir son avenir dans le musée. Mais, au-delà du fait que ces positions traduisent des conceptions différentes pour la survie du cinéma, elles se rejoignent dans la façon dont elles lui confisquent, chacune à leur manière, la possibilité qu'il a de naviguer encore plus loin que ces deux

220 Raymond BELLOUR, *La Querelle des dispositifs*, *op.cit.*, p.19

221 Dominique PAINI, « Cinéma : l'invention d'un musée. Entretien avec Dominique Païni », André HABIB et Michel MARIE (dir.) *L'avenir de la mémoire cinématographique*. Patrimoine, restauration, réemploi, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaire du Septentrion, 2013, p.17

environnements. Notre étude nous a prouvé la capacité du cinéma, à travers les époques, à questionner son devenir et à convoquer le réel et la fiction, là où il est en mesure de le faire, selon les interlocuteurs, l'économie, les espaces et les techniques qu'il rencontre et qui lui sont alloués. De leur côté, l'espace muséal et l'espace d'exposition nous ont prouvé leur propension à questionner des phénomènes et des médiums de différents types, à les confronter et à les faire dialoguer.

Ainsi, nous avons tenté tout au long de notre approche d'aller au-delà du clivage précédemment présenté et ainsi de concevoir la présence du cinéma dans une institution culturelle et artistique non pas comme un phénomène nécessaire ou prescrit, mais plutôt comme un croisement, qui témoigne d'une rencontre singulière du cinéma avec les différentes politiques culturelles que le Jeu de Paume a adopté au cours des années. Comme nous nous sommes efforcés de le démontrer au cours de notre recherche, le Jeu de Paume est une institution qui s'inscrit dans le temps. Conclure à ce stade sur le rapport qu'elle entretient avec le cinéma serait ainsi paradoxal face aux capacités de migrations, d'hybridation et de mutation que nous avons observées. Bien qu'au cours de notre recherche nous nous soyons limités à quelques dates et périodes clefs - 1938 et 1991-2004 - celles-ci nous ont permis de comparer comment le cinéma s'est inscrit au sein de l'institution à la fois dans un contexte muséal et curatorial, et, ainsi, d'observer comment il a su s'y placer à plusieurs niveaux, en réponse à de nouvelles considérations culturelles, artistiques, mais également sociologiques. À ces fins, nous avons pu mettre en parallèle deux expositions : « Trois siècles d'Art aux États-Unis » et « D'Est : au bord de la fiction », l'une ayant pris place au Jeu de Paume lorsqu'il faisait office de musée des Écoles Étrangères en 1938 et l'autre lorsque qu'il faisait office de Galerie nationale d'art contemporain en 1995. Mis en miroir, ces deux cas d'étude nous ont permis de concevoir le Jeu de Paume dans son rapport à l'exposition de l'art cinématographique, d'analyser ce qui se modifie dans le rapport à l'exposition du cinéma lorsqu'il s'inscrit dans des conceptions muséales et puis curatoriales. Parallèlement, remarquons que l'étude de la migration, de l'hybridation et de la mutation au sein du Jeu de Paume à la fois comme musée des Écoles Étrangères et comme Galerie nationale d'art contemporain, a été l'occasion d'appréhender l'histoire d'une institution, mais également son évolution face à des considérations plus larges qui englobent l'histoire de l'art, également l'histoire des politiques culturelles.

Nous nous sommes attachés au cours de notre étude à décrire l'association - qui fait encore à ce jour son chemin -, d'une institution en mouvement avec le cinéma lui-même art du mouvement. En 2004, la fusion du Patrimoine Photographique, du Centre National de la Photographie et de la Galerie d'art contemporain du Jeu de Paume, offre une nouvelle vocation pour l'institution dans laquelle le cinéma acquiert la possibilité de questionner de nouveau sa place et d'établir de nouvelles formes de cohabitation avec l'image, la photographie et les arts audiovisuels qui y sont à

l'honneur. Au demeurant, concevoir le Jeu de Paume par le prisme des différentes implications du cinéma en son sein, nous a permis simultanément d'observer le cinéma comme un art qui migre, se transforme et se confronte à une institution se modifiant également selon la manière dont elle s'inscrit dans différentes vocations et dans la société. Nous avons mis en avant la relation qu'a entretenue le cinéma avec les différentes phases architecturales du Jeu de Paume, nous avons démontré comment celles-ci lui ont permis de s'inscrire simultanément dans l'auditorium et dans l'espace dédié aux expositions. En 2014, l'architecte Clara Veci a imaginé un nouveau plan qui repousserait une fois de plus les limites architecturales du monument, et qui le plaçant dans une nouvelle perspective spatiale, lui permettrait de répondre de manière plus ample aux enjeux d'exposition, de diffusion, de recherche, d'édition que la Galerie nationale du Jeu de Paume aborde depuis 2004. En effet, lorsqu'on se penche sur les prévisions de l'architecte, l'on observe un agrandissement notable de l'auditorium de 82^{m²} pour 90 places, à 350^{m²} pour 247 places²²². Loin des premières conditions de projection d'Iris Barry que nous avons pu observées dans l'exposition « Trois siècles d'Art aux États-Unis » en 1938, ou de celles décrites par Danièle Hibon dans les débuts de la programmation cinématographique de la Galerie nationale du Jeu de Paume en 1991, ce nouveau projet témoigne de formes, d'indices, de l'ancrage possible des images en mouvement à l'intérieur du Jeu de Paume, et d'une reconnaissance de leur nécessité, puis de leur rôle dans les institutions culturelles et artistiques.

En choisissant de nous pencher exclusivement sur les rapports qu'entretiennent simultanément le Jeu de Paume et le cinéma, nous avons ainsi observé le processus de création d'une zone de coexistence à la fois des pensées, des techniques et des dispositifs, non pas comme un phénomène définitif, mais du moins, comme une rencontre singulière de laquelle émergent de nouvelles possibilités formelles, ainsi que de nouveaux horizons à la fois pour le cinéma et pour l'art au sens large. Cette recherche s'inscrit donc dans une volonté d'élargir l'étude du cinéma aux différents rapports qu'il établit au contact des institutions de manière transversale. Il serait ainsi intéressant d'élargir celle-ci aux institutions culturelles telles que le Louvre ou le Musée d'Orsay qui, elles-mêmes, dans les années 1990 ont commencé à développer un intérêt pour l'art cinématographique et sa diffusion au sein de programmations similaires à celle de la Galerie nationale du Jeu de Paume, et de voir comment celles-ci s'inscrivent dans une forme de cohabitation avec leur propre politique culturelle. Pour aller au-delà du territoire parisien, il serait également intéressant de porter une attention particulière à la réception et à la production du cinéma à l'intérieur de chronologies d'institutions de renom internationale, telles que le MoMA à New York -

222 Le lecteur est invité à se reporter à la p.5 du volume consacré aux annexes du mémoire, où il trouvera un plan provisionnel du futur Jeu de Paume.

que nous avons croisé au cours de notre recherche sur le Jeu de Paume - mais également de considérer la place de l'art cinématographique au coeur des Biennales et autres manifestations d'art contemporain, à l'intérieur desquelles les cinéastes gagnent aujourd'hui en reconnaissance²²³. En somme, autant de cas d'études, qui rassemblés feraient émerger la cartographie d'un réseau institutionnel hétéroclite, qui depuis quelques années déploie un intérêt croissant pour l'art cinématographique.

À l'intérieur de la Galerie nationale du Jeu de Paume, la présence des cinéastes qui accompagnent leurs films au cours des rétrospectives ou qui délocalisent leur pratique dans le champ de l'exposition, fait émerger la dynamique d'un travail en marche au sein de laquelle les œuvres continuent de travailler. La manière dont les cinéastes s'engagent dans la programmation ou dans l'espace d'exposition active une réflexion qui se présente comme n'ayant pas de limites, en atteste par exemple le déroulement de la première rétrospective de Jean Rouch en 1996, durant laquelle, face à l'engouement du public, le cinéaste transformait sa rétrospective en conférences quotidiennes, bouleversants ainsi le programme initialement prévu. Lorsque nous avons découvert les livrets et ouvrages de la programmation de Danièle Hibon - en sa compagnie dans les bureaux de la Galerie nationale du Jeu de Paume -, l'engagement d'une vie, la générosité de ses acteurs, les télescopages d'univers cinématographiques, les chevauchements, les croisements ont fait surgir des aventures singulières, la variété et la transversalité : un cœur battant, ouvert pour le cinéma contemporain. Aujourd'hui, les prévisions de Clara Veci pour la Galerie nationale du Jeu de Paume semblent s'inscrire dans une volonté d'amplification de ces considérations à l'égard des arts cinématographiques.

223 En atteste par exemple les cinéastes Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi - que nous avons croisé au cours de notre étude sur la programmation cinématographique de la Galerie nationale du Jeu de Paume - qui ont participé trois fois à la Biennale de Venise (49^{ème} édition, 55^{ème} édition et 56^{ème} édition).

SOURCES

1. Fonds des archives en ligne du MoMA

Autour de l'exposition « Trois siècles d'Art aux États-Unis ».

Catalogue d'exposition

Trois siècles d'Art aux États-Unis : peinture, sculpture, architecture, art populaire, photographie, cinéma, Paris, Éditions des musées nationaux, mai-juillet 1938.
URL: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3597> (consulté le 4 janvier 2019.)

Ensemble des œuvres présentées dans l'exposition

Master check list « Trois siècles d'Arts aux États-Unis »,
https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_333075.pdf (consulté le 4 janvier 2019.)

2. Fonds des archives de la Galerie nationale du Jeu de Paume

Ouvrages relatifs à la programmation cinéma de Danièle Hibon entre 1991 et 2004.

BONNEFOY Françoise, HIBON Danièle (dir.) *Jonas Mekas*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1992.

BONNEFOY Françoise (dir.), *Cinéma d'Israël*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1992.

BONNEFOY Françoise (dir.), *Atom Egoyan*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1993.

BONNEFOY Françoise (dir.), *Jürgen Böttcher*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1993.

BONNEFOY Françoise (dir.), *Nouvelles Chines*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1993.

BONNEFOY Françoise (dir.), *Edgardo Cozarinsky*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1994.

- BONNEFOY Françoise (dir.), *Jean-Daniel Pollet*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1994.
- BONNEFOY Françoise (dir.), *Chantal Akerman : D'Est au bord de la Fiction*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1995.
- BONNEFOY Françoise (dir.), *Found Footage*, dans le cadre du cycle « analyse, collage, mélancolie », Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1995.
- BONNEFOY Françoise (dir.), *Un été portugais*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1997.
- BONNEFOY Françoise (dir.), *Anne-Marie Miéville*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1998.
- BONNEFOY Françoise (dir.), *Rhaphaël Gianikian et Yervant Gianikian, « Retour à Khodorciur »*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 2000.
- BONNEFOY Françoise (dir.), *Daniel Schmid*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 2001.

3. Détail de la Programmation cinéma de la Galerie nationale du Jeu de Paume entre 1991 et 2004.

1991

6 Juill. - 1er Sept. Samuel Beckett, œuvres pour la télévision

6 Sept. - 15 Sept. Stan Douglas

4 Oct. - 1er Déc Raoul Ruiz, Installation vidéo

1992

17 Déc. - 27 Janv. Jef Cornelis, films sur l'art

28 Janv. - 1 Mars Lawrence Weiner, vidéo et cinéma

20 Mars. - 5 Avril Arthur Péléchian, rétrospective

17 Juin. - 23 Août Cinéma marginal, films brésiliens des années 1960-1970

22 Sept. - 8 Nov. Cinémas d'Israël

1993

26 Nov. - 31 Janv. Martial Raysse, films et vidéo

15 Déc. - 31 Janv. Jonas Mekas rétrospective

16 Févr. - 14 Mars Nouvelles Chines, images de la diaspora chinoise

16 Mars - 11 Avril Jürgen Bottcher, rétrospective

27 Avril - 20 Juin Thierry Kuntzel, réalisations vidéo
7 Sept - 17 Oct. Gordon Matta-Clark, films et vidéos
16 Nov. - 31 Déc. Atom Egoyan, rétrospective

1994

18 Janv. - 13 Mars Patrick Bokanovski, rétrospective
18 Janv. - 13 Mars Jean-Daniel Pollet, rétrospective
6 Avril - 29 Mai Edgardo Cozarinsky, rétrospective
22 Juin - 31 Juill. – 1 sept - 11 Sept – 27 Spet - 31 oct. Les Films d'ici, 10 ans de documentaires
2 Nov. - 4 Déc. Jean-Claude Biette, rétrospective
2 Nov. - 4 Déc. André S. Labarthe, rétrospective

1995

20 Déc. - 29 Janv. Richard Dindo, rétrospective
31 Janv. - 8 Févr. Serge Avedekian, Christian Merlhiot
28 Févr. - 2 Avril Marcel Hanoun, rétrospective
14 Mars - 17 Avril René Allio, rétrospective
3 Mai - 28 Mai Cycle « Analyse, Collage, Mélancolie » : Yervant Giankian et Angela Ricci Lucchi, Haroun Farocki, Found Footage
23 Sept - 8 Oct. Rebecca Horn, rétrospective (En collaboration avec le Festival d'Automne)
10 Oct. - 26 Nov. Chantal Akerman, rétrospective (En collaboration avec le Festival d'Automne)

1996

12 Déc. - 11 Févr. Indomania, visions et réalité
13 Févr. - 18 Févr. Lionel Rogosin, rétrospective
5 Mars - 28 Avril. Benoit Jacquot, rétrospective
12 Juin - 31 Juillet Jean Rouch, rétrospective
3 Oct. - 13 Oct. Philippe Collin, rétrospective
15 Oct. - 3 Nov. Carmelo Bene, rétrospective (en collaboration avec le Festival d'Automne)

1997

13 Nov. - 1 Déc. Pierre Perrault, rétrospective
21 Janv. - 16 Févr. Le cinéma de Trafic

18 Févr. - 9 Mars Images de la Belgique francophone (Henri Stroock, Edmond Bernhard, Danièle et Jacques-Louis Nyst, Paul Meyer, Patrick Van Antwerpen, Eric Pauwels)

25 Mars - 13 Avril Boris Lehman, rétrospective

22 Avril - 11 Mai Ritwik Ghatak, rétrospective

18 Juin - 31 Juillet et 2 Sept.- 30 Sept. Un été portugais, cinéma portugais 1963/1997

7 Oct. - 19 Oct. Écrit sur le vent (avec Jean Louis Schefer comme programmeur)

25 Nov. - 4 Janv. Jean-Luc Godard, Essais

1998

3 Févr. - 15 Févr. Angelin Preljocaj, Films

17 Févr. - 15 Mars Otar Iosseliani, rétrospective

17 Mars - 12 Avril Le cinéma de Trafic, programmation multiple

17 Mars - 12 Avril Anne-Marie Mieville, rétrospective

13 Oct. - 22 Nov. Johan Van der Keuken, rétrospective

15 Déc. - 31 Janv. Alain Fleischer, rétrospective

1999

2 Mars - 21 Mars Bertrand Tavernier, documentaires

23 Mars - 18 Avril Jean-André Fieschi, rétrospective

11Mai - 29 Mai Takahiko Limura, rétrospective

29 Mai - 31 Juillet Expérimentations du cinéma japonais (Susumi Hani, Toshio Matsumoto, Shûji Terayama, Hiroshi Teshigawara, Kijû Yoshida)

14 Sept - 26 Sept Architecture et Cinéma

6 Nov. - 5 Déc. Cinéma expérimental (1962/ 1968) : Erro, Yoko Ono

7 Déc. - 9 Janv. Cinémas de l'Ouest du Canada

2000

« L'autre moitié de l'Europe et le cinéma »

14 Mars- 9 avril Andrezej Munk, rétrospective (Pologne) et Sharunas Bartas, rétrospective (Pays baltes)

21 Avril - 19 Mai Cinéma de Hongrie, République Tchèque, Russie, Roumanie, Bulgarie

31 Mai - 21 juin Géorgie et Arménie

Serguei Paradjanov, rétrospective

7 Nov. - 12 Nov. Leos Carax, Pierre ou les ambiguïtés

5 Déc. - 21 Janv. Thierry Garrel, juste une image « 88 productions pour une télévision publique de création »

2001

2 Mars - 1 Avril Dusan Makavejev, rétrospective

17 Avril - 13 Mai Cinéma du Japon : Cinéma érotique/panorama du jeu cinéma japonais

22 Juin - 29 juillet et 4 Sept. – 16 Sept. Aleksandr Sokurov, Essais et Élégies

Daniel Schmid, rétrospective

2002

12 Févr. - 31 Mars Un inventaire contemporain I : de A à T (dont Arnaud des Pallières, Pierre Alferi, Erik Bullot, Henry Foucault, Valérie Mréjen, Pierre Léon, Anri Sala, Éva Truffaut...)

18 Juin - 21 Juill. et 10 Sept. – 22 Sept. Naomi Kawase, rétrospective

29 Oct. - 17 Nov. Mémoires vives, documentaires

2003

19 Nov. - 5 Janv. Afghanistan, la terre et le pain

25 Févr. - 30 Mars De l'Allemagne à travers des documentaires

4 Nov. - 7 Déc. Avec la revue Cinéma

2 Sept. - 28 Nov. L'autre côté du miroir

6 Mai - 8 Juin Peter Mettler, rétrospective et carte blanche

2004

Un inventaire contemporain II : de A comme Alferi à Z comme Zhong Hua (dont Pierre Alferi, Danielle Arbid, Christophe Atebekian, Isild Le Besco, Patrick Bokanovski, Hélène Delprat, Vincent Dieutre, Mounir Fatmi, Keja Kramer, Juilen Lousteau, Lech Majewski, Leighton Pierce, Rafi Pitts, Karim Zeriahen...)

25 Avril – 15 Juin Les rendez-vous du Jeu de Paume, Aperçus du cinéma chinois contemporain (dont Wang Bong, Zhong Hua, Meng Jinghui, Yu Lik-wai, Zhang Ming, Emily Tang, Gan Xiao'er, Wang Xiao-shuai...)

« L'ombre du temps » et le cinéma : 30 documentaires et films de fiction (dont Léos Carax, Jim Jarmusch, Jean-Daniel Pollet, Jacques Rivette, Ghassam Salhab, Andreï Tarkovski, Agnès Varda...)

BIBLIOGRAPHIE

I. Autour de l'institution du Jeu de Paume.

Ouvrages

BONNEFOY Françoise (dir.) et coll. BEZIER Marie-France et FROMONOT Françoise, *Jeu de Paume. Histoire*, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Éditions du Jeu de Paume/Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1991.

Articles

CHAUMIER Serge, « L'identité un concept embarrassant, constitutif de l'idée de musée », *Culture & Musées*, n°6, 2005. pp. 21-42. Mis en ligne le 9 juin 2016 (Consulté le 27 mars 2018) URL :http://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2005_num_6_1_1371

PARADIS Vincent, BADET-WYLER Nathalie, BOUAT Vincent, « 20144581 Jeu de Paume. Fonctionnement général et dossiers d'expositions. Versement complémentaire au 20100556 », *Archives nationales (France)*, Pierrefitte-sur-Seine, première édition électronique, 2014.

Entretiens

HIBON Danièle, Entretien réalisé avec Danièle Hibon le 11 juillet 2017 dans les bureaux de la Galerie Nationale du Jeu de Paume en présence de Marta Ponsa (responsable des projets artistiques et chargée de la programmation cinéma depuis 2004.)

HIBON Danièle, Entretien réalisé par Jean-Philippe Tessé. Mis en ligne le 10 mars 2011. (Consulté le 10 juin 2017)
URL :<http://lemagazine.jeudepaume.org/2011/03/le-jeu-de-paume-fete-ses-20-ans-de-cinema-jean-philippe-tesse-rencontre-daniele-hibon/>

PACQUEMENT Alfred, *L'Invité(e) de la dispute*, entretien réalisé par Arnaud Laporte sur France Culture, « Cinéma : les choix d'Alfred Pacquement », 09 juin 2015. (Consulté le 14 janvier 2019) URL:<https://www.franceculture.fr/emissions/l-invitee-de-la-dispute/cinema-les-choix-d-alfred-pacquement>

PACQUEMENT Alfred, *L'Invité(e) de la dispute*, entretien réalisé par Arnaud Laporte sur France Culture, « Arts Plastiques : les choix d'Alfred Pacquement », 10 juin 2015. (Consulté le 14 janvier 2019) URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/l-invitee-de-la-dispute/arts-plastiques-les-choix-d-alfred-pacquement>

II. Histoire et sociologie du musée.

Ouvrages

BECKER Howard S., *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, Coll.« Champs arts », 1988, 2010.

BOURDIEU Pierre et DARBEL Alain, *L'Amour de l'Art : les musées et leur public*, Paris, Minuit, 1966.

DAIX Pierre, *Pour une histoire culturelle de l'art moderne, Le XX^{ème} siècles*, Paris, Odile Jacob, mai 2000.

DELOCHE Bernard, *Mythologie du musée. De l'uchronie à l'utopie*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2010.

RECHT Roland, *Penser le patrimoine. Mise en scène et mise en ordre de l'art*, Paris, Hazan, 2008.

POULOT Dominique, *Une Histoire des musées de France, XVIII^{ème} - XX^{ème} siècles*, Paris, La Découverte, Coll.«L'espace de l'histoire », 2005.

TAP Pierre, (dir.) *Identité collective et changements sociaux*, Toulouse, Privat, 1991.

Articles

BOULOT Jacques, « L'architecture du musée », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Hors-série, 1989.

BLANCHOT Maurice, « Le Musée, l'art et le temps », *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971.

BLANCHOT Maurice, « Le Mal du musée », *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971.

DANESI Fabien, « Edgar Morin », DE BAECQUE Antoine et CHEVALLIER Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll.« Quadrige », 2012, pp.458-459.

RASSE Paul et GIRAULT Yves, « Introduction. Regard sur les arts, les sciences et les cultures en mouvement, à travers les débats qui agitent l'institution muséale... », *Hermès*, n° 61, 2011.

POULOT Dominique, « Le temps des musées et le temps du patrimoine », *Hermès*, n° 61, 2011, pp. 23-29.

TOURAINÉ Alain, « Identités ethnoculturelles et nationales », Pierre TAP (dir.) *Identité collective et changements sociaux*, Toulouse, Privat, 1991, p.38.

VALÉRY Paul, « Le problème des musées », *Oeuvres*, tome II, Pièces sur l'art, Nrf,

Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, pp. 1290-1293. Paru dans *Le Gaulois*, le 4 avril 1923.

VIDAL Ève, « *Serge Chaumier, Des musées en quête d'identité* », *Sociologie de l'Art*, Paris, L'Harmattan, 2003.

III. Autour des politiques culturelles.

Ouvrages

BENHAMOU Françoise, *L'économie de la culture*, 5^{ème} Ed., Paris : La Découverte, Coll.« Repère », 2004.

BENHAMOU Françoise, *L'économie de la culture*, 8^{ème} Ed., Paris : La Découverte, Coll.« Repère », 2017.

BERSTEIN S., MILZA P., et BIANCO J-L., (dir.), *Les années Mitterrand : les années du changement, 1981-1984*, Paris, Perrin, 2001.

DELCOURT Jean et PAPINI Roberto (dir.), *Pour une politique européenne de la culture*, Paris, Économica, 1987.

FUMAROLI Marc, *L'État culturel, Essai sur une région moderne*, Paris, Fallois, Coll.« Biblio-essais », 1992.

SCHROEDER-GUDEHUS Brigitte. (dir.), *La Société industrielle et ses musées: demande sociale et choix politiques, 1890-1990*, Paris, Archives contemporaines, Coll.« Histoire des sciences et des techniques », 1992.

URFALINO Philippe, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la culture, Coll.« La Documentation française », 1996.

Articles

BERTRAND DORLEAC Laurence, « La politique artistique » S. BERSTEIN, P. MILZA et J-L.BIANCO (dir.), *Les années Mitterrand : les années du changement, 1981-1984*, Paris, Perrin, 2001.

DUBOUILH Sandrine, « Les maisons de la Culture, machines "vertueuses" de la mise en œuvre du projet de démocratisation culturelle, 1959-1968 », Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, Centre d'histoire de Sciences-Po Paris, *La démocratisation culturelle au fil de l'histoire contemporaine*, 2012-2014. Mis en ligne le 12 mai 2014. (Consulté le 4 mars 2019. URL : <http://chmcc.hypotheses.org/407>

FONDU Quentin, VERMERIE Margaux, « Les politiques culturelles : évolution et enjeux actuels », *Informations sociales*, vol.190, 2015, pp.57-63, 2015. URL : <https://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2015-4-page-57.htm>

GAILLARD Yann, « Les Musées nationaux : quelles ressources pour quelles missions ? » (rapport d'information n°574 (2013-2014) au nom de la commission des finances), dè pose le 4 juin 2014(Consulté le 29 Décembre

2019.) URL: http://www.senat.fr/rap/r13-574/r13-574_mono.html

- ORY Pascal, « La décision en politique culturelle : l'exemple de présidence Mitterrand », BERSTEIN, P. MILZA et J-L. BIANCO (dir.), *Les années Mitterrand : les années du changement, 1981-1984*, Paris, Perrin, 2001.
- LANG Jack, « Discours de Mexico », POIRRIER Philippe, « L'État culturel en débat », Ana Paula COUTINHO, Maria DE FATIMA OUTEIRINHO et José Domingues DE ALMEIDA (dir.), *La force (In)tranquille des années quatre-vingt : questions posées à la culture française*, Université de Porto, 2012, pp.118-140. (Consulté le 20 Mars 2018). URL: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10930.pdf>
- LANG Jack, « Intervention de M. Jack Lang », S. BERSTEIN, P. MILZA et J.-L. BIANCO (dir.), *Les années Mitterrand : les années du changement, 1981-1984*, Paris, Perrin, 2001.
- MINISTÈRE DE LA CULTURE, « Drac Île de France. Missions et organisation. » (Consulté le 2 janvier 2019) URL : <http://www.culture.gouv.fr/Regions/Drac-Ile-de-France/Missions-Organisation/Missions-et-organisation>
- POIRRIER Philippe, « Le mythe de la centralisation culturelle », *Connaissance des Arts*, n°599, 2002, p.16. Mis en ligne le 16 juin 2017. (Consulté le 29 Décembre 2018) URL : <https://hal-univ-bourgogne.archives-ouvertes.fr/hal-01540337>
- VADERLORGE Loïc, « La décentralisation, œuvre ouverte ? Une ambition partagée ? La coopération entre le ministère de la Culture et les collectivités territoriales (1959- 2009) », POIRRIER Philippe, RIZZARDO René (dir.), Paris, *La documentation française, Fondation Maison des Sciences de l'Homme, Comité d'histoire du ministère de la Culture*, 2009, 528 p., *L'Observatoire*, N° 37, p. 86-88.(Consulté le 29 décembre 2018.) URL : <https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2010-2.htm-page-86.htm>
- ZARADER Jean-Pierre, « André Malraux », DE BAECQUE Antoine et CHEVALLIER Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll.« Quadrige », 2012, pp.421-423.

Documentaires

- BIASANI Émile, *Culture, une affaire d'État. La V^{ème} République des affaires culturelles*. Images de la culture. Sciences humaines et faites de société, réalisation Jean-Michel Djian et Joël Calmettes, France, 2002.
- ORSENNA Érik, *Culture, une affaire d'État. La V^{ème} République des affaires culturelles*. Images de la culture. Sciences humaines et faites de société, réalisation Jean-Michel Djian et Joël Calmettes, France, 2002.

IV. Appréhender la nouvelle Muséologie.

Ouvrages

- DESVALLÉES André (dir.), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Vol.2, Mâcon, Savigny-le-Temple, W.MNES, 1994.
- DESVALLÉES André et MAIRESSE François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011.
- ECO Umberto et PEZZINI Isabella, *Le musée, demain*, Paris, Casimiro, 2015.
- FALGUIÈRE Patricia, *Les Chambres des merveilles*, Paris, Bayard, 2003.
- GOB André, *Le Musée, une institution dépassée ?*, Paris, Armand Colin, 2010.
- GOB André et DROUGUET Noémie, *La Muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Collin, 2014.
- MAIRESSE François, *Le Musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, Coll.« Muséologies », 2003.
- MALRAUX André, *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard, Coll.« Folio/Essais », 1965.
- MEUNIER Anik et LUCKERHOFF Jason (dir.), *La Muséologie champ de théories et de pratiques*, Presses Universitaires du Québec, Coll.« Publics et Culture », 2012.
- RASSE Paul, *Techniques et Cultures au musée. Enjeux ingénierie et communication des musées de société*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, Coll.« Muséologies », 1997.
- ROLLAND Anne-Solène et MURASKAYA Hanna (dir.), *Les Musées de la Nation. Créations, transpositions, renouveaux. Europe, XIX^{ème}-XXI^{ème} siècles*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- POULOT Dominique, *Une Histoire des musées de France, XVIII^{ème}- XX^{ème} siècle*, Paris, La Découverte, Coll.« L'espace de l'histoire », 2005.
- VANDER GUCHT Daniel, *L'Art contemporain au miroir du musée*, AntePost, Coll. « Essais (La Lette volée) », 1998.

Articles

- BRULON SOARES Bruno, « L'invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie », *ICOFOM Study Series*, 2015. Mis en ligne le 06 février 2018. (Consulté le 08 février 2018). URL : [http:// journals.openedition.org/iss/563](http://journals.openedition.org/iss/563)
- CAMERON Duncan, « Le Musée un temple ou un forum », *Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Vol.1, Mâcon, Savigny-le-Temple, W.MNES, Coll.« Museologia », mai 1992.

- GAUDIBERT Pierre, HULTEN Pontus, KUSTOW Michael, LEYMARIEN Jean, MATHEY Francois, RIVIERE Georges-Henri, SZEEMANN Harald, DE WILDE Eduard, (Interprétation : Harald SZEEMANN). « Problèmes du musée d'art contemporain en Occident (1972) Échanges de vues d'un groupe d'experts », Marie-Odile DE BARY et Françoise WASSERMAN, (dir.) *Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Vol.1, Mâcon, Savigny-le-Temple, W.MNES, Coll. « Museologia », mai 1992.
- GOMBAULT Anne, « La nouvelle identité organisationnelle des musées. Le cas du Louvre », *Revue française de gestion*, Vol.142, n°1, 2003, pp. 189-203. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-gestion-2003-1-page-189.htm>
- LORENT Claude, entretien de Jean-Louis Maubant, « Vive le nouveau musée », *Art et Culture*, mars 1989.
- PAÏNI Dominique, « La vitrine, passage muséographique », *Pratiques : Réflexion sur l'art, Le Mouvement des Images*, Rennes, École Régionale des Beaux-Arts de Rennes, 1996.

V. Appréhender la migration du cinéma vers le musée et la galerie.

Ouvrages

- AUMONT Jacques, *Que reste-t-il du cinéma ?*, Paris, J.Vrin, 2012.
- AUMONT Jacques, *moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Paris, Cahiers du cinéma, Coll.« 21^{ème} Siècle », 2007.
- BULLOT Érik, *Sortir du Cinéma. Histoire virtuelle des relations de l'art et du cinéma*, Genève, Mamco, 2013.
- CASSAGNAU Pascale, *Future amnesia : Enquêtes sur un troisième cinéma*, Paris, Isthmes, 2006.
- JOUSSE Thierry, *Pendant les travaux, le cinéma reste ouvert*, Paris, Cahiers du cinéma, Coll. « Essais », 2003.
- LE MAITRE Barbara et VERRAES Jennifer (dir), *Cinéma muséum: le musée d'après le cinéma*, Presses universitaires de Vincennes, Coll. « Esthétiques hors cadre », 2013.
- MARION Philippe et GAUDREAUULT André, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013.
- MONDZAIN Marie-José, *Images (à suivre)*, Montrouge, Bayard, 2011.
- PAÏNI Dominique, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Cahiers du Cinéma, Coll.« Essais », 2002.
- SCHEINFEIGEL Maxime (dir.), *Le cinéma, et après ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Coll.« Le Spectaculaire », 2010.
- SCHEFER Jean Louis, *Du Monde et du mouvement des images*, Paris, Cahiers du

cinéma, Coll. « Essais », 1997.

Articles

BEAUVAIS Yann, « Un art du mouvement », *Vacarme*, vol.8, 1999, pp. 42-48. URL : <https://www.cairn.info/revue-vacarme-1999-2-page-42.htm>

ÉLISABETH Bruno, « Les horizons illusoires des illusions immersives », *Pratiques : Réflexion sur l'art. Le Mouvement des Images*, Rennes, École Régionale des Beaux-Arts de Rennes, 1996.

ZABUNYAN Dork, « Musée », DE BAECQUE Antoine et CHEVALLIER Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll.« Quadrige », 2012, pp.478-480.

Colloque

« Où va le cinéma ? De la salle au musée : quelle visibilité pour le cinéma ? », Paris, Centre Pompidou, Mercredi 3 décembre 2008. URL : <http://ouvalecinema.centrepompidou.fr/index0e62.html?p=16>

VI. Autour de la question de l'hybridation du cinéma dans la Galerie nationale du Jeu de Paume.

Ouvrages

BORDE Raymond et BUACHE Freddy, *La crise des cinémathèques...et du monde*, Lausanne, L'Âge de l'homme, Coll. « Cinéma vivant », 1997.

DE BAECQUE Antoine et JOUSSE Thierry, *Le retour du cinéma*, Paris, Hachette, Coll.« Questions de société »,1996.

MICHAUD Philippe-Alain, *Sketches : histoire de l'art, cinéma*, Paris, Kargo & l'Eclat, 2006.

FIANT Antony, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Paris, PUV, Coll.« Esthétique hors cadre », 2014.

PAÏNI Dominique, *Conserver, montrer : où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinéma : programme*, Crisnée, Yellow Now, 1992.

PAÏNI Dominique, *Le cinéma, un art moderne*, préface d'Hubert Damisch, Paris, Cahiers du cinéma, 1997.

PAÏNI Dominique, *Le cinéma un art plastique*, Crisnée, Yellow Now, Coll. « Morceaux choisis », 2013.

Articles

- BAZIN André, « Découverte du cinéma : Défense de l'avant-garde », *Le Cinéma français, de la Libération à la Nouvelle Vague : 1945-1958*, Paris, L'Écran français, 1998, pp.325-330.
- BEUVELET Olivier, « Les six fonctions de la fenêtre (finestra) d'Alberti, La parole des images. À la croisée des mots et des images. Mis en ligne le 11 février 2017. (Consulté le 22 janvier 2019, URL: https://veraicona.hypotheses.org/960#_ftn3
- BONFAND Alain, « Dominique Païni », DE BAECQUE Antoine et CHEVALLIER Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll.« Quadrige », 2012, pp.516-519.
- BRUHLART Nicolas, « Le cinéma au musée : « Moving Image and Institution : Cinema and the Museum in the 21st Century » à Cambridge », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2011. Mis en ligne le 01 septembre 2014. (Consulté le 03 octobre 2016). URL : <http://1895.revues.org/4383>
- BULLOT Érik, « Éloge de la voix de garage » Érik BULLOT, Angela DALLE VACCHE, Philippe-Alain MICHAUD et Hervé JOUBERT-LAURENCIN, « Cinéma et musée : nouvelles temporalités », *Perspective*, vol.3, p.526. Mis en ligne le 12 août 2013. (Consulté le 28 janvier 2019.) URL : <https://journals.openedition.org/perspective/1021?lang=es>
- CRETON Laurent, « Conclusion. Les films et les salles : conjonction vs dissociation », CRETON Laurent, *Les salles de cinéma*, Armand Colin, Coll. « Recherches », 2013.
- DE BAECQUE Antoine, « Un Musée du cinéma à Paris », *Les cahiers de médiologie*, vol.11, 2001, pp. 168-175. URL: <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-2001-1-page-168.htm>
- DEVILLE Vincent, « Avant-garde », DE BAECQUE Antoine et CHEVALLIER Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Quadrige », 2012, pp.60-63.
- GALLOIS Alice, « Le cinéma au musée de l'homme 1937-1960 », *Journal des anthropologues*, pp.136-13. Mis en ligne le 02 juin 2016. (Consulté le 01 janvier) 2018. URL : <http://journals.openedition.org/jda/4676>
- GAUTHIER Christophe, « Archives et cinémathèques », in DE BAECQUE Antoine et CHEVALLIER Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Quadrige », 2012, pp.37-40.
- MANDELLI Elisa, « Toute la vie et le mouvement du monde » : le cinéma au musée dans les années 1920-1930 », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*. Mis en ligne le 01 mars 2019. (Consulté le 22 septembre 2017). URL : <http://1895.revues.org/5107>

MEDEN Jurij, « Notes à propos de l'exposition cinématographique du point de vue d'un Musée du cinéma », *Hors Champ*, mai/ juin 2017. (Consulté le 27 janvier 2019) URL : <https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article708>

REGIER Isabelle, « Dominique Païni, Le cinéma aux cimaises », *Le Monde Culture et idées*, 9 avril 2015. (Consulté le 14 janvier 2018.) URL : https://abonnes.lemonde.fr/cinema/article/2015/04/09/dominique-paini-le-cinema-aux-cimaises_4612897_3476.html?

PAÏNI Dominique, « Cinéma : l'invention du musée. Entretien avec Dominique Païni », HABIB, André et MARIE, Michel (dir.), *L'avenir de la mémoire : Patrimoine, restauration et réemploi cinématographiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2013. Mis en ligne le 16 avril 2019. (Consulté le 16 avril 2019). URL : <https://books.openedition.org/septentrion/2244?lang=fr>

VI.1 Appréhender le réseau cinéphile de la programmation cinéma de Danièle Hibon.

Ouvrages

DE BAECQUE Antoine, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Pluriel, 2013.

Articles

DE BAECQUE Antoine, « Politique des auteurs », DE BAECQUE Antoine et CHEVALLIER Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Quadrige », 2012, pp. 550-553.

DUBREUIL Maroussia, « Henri Langlois », DE BAECQUE Antoine et CHEVALLIER Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Quadrige », 2012, pp.390-392.

GARCIA Tristan, « Cinéphilie », DE BAECQUE Antoine et CHEVALLIER Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Quadrige », 2012, pp.154-157.

VII. Sur la mutation du cinéma à l'intérieur du champ de l'exposition

Ouvrages

- BULLOT Érik (dir.), *Point ligne plan : cinéma et art contemporain*, Paris, Léo Scheer, 2002.
- JIMENEZ Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio Essais », 2005.
- MICHAUD Philippe-Alain, *Le Mouvement des images*, Paris, Centre Pompidou, 2006.
- SAUSSET Damien, LEYDIER Richard, FRANCBLIN Catherine, *L'ABCdaire de l'art contemporain*, Paris, Flammarion, Coll. « ABCdaire », 2013.
- VANCHÉRI Luc, *Cinémas contemporains : du film à l'installation*, Lyon, Aléas, 2009.
- VENTURI Riccardo, « Repenser le cinéma élargi », *Critique d'art*, 2015. Mis en ligne le 04 novembre 2016. (Consulté le 05 février 2018.) URL: <http://journals.openedition.org/critiquedart/19155>
- ZABUNYAN, Dork. « Solitude du cinéma ? », *Critique*, vol.763, n°12, 2010, pp. 1038- 1050. URL : <https://www.cairn.info/revue-critique-2010-12-page-1038.htm>

Articles

- CASTIEL Éric, « Cinéma muséum : Le musée après le cinéma », *Séquences* n°300, 2016.
- DANESI Fabien, « Arts Plastiques », DE BAECQUE Antoine et CHEVALLIER Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll.« Quadrige », 2012, pp.46-48.
- ROYOUX Jean-Christophe, « Remaking cinema. Les nouvelles stratégies du remake et l'invention du « cinéma d'exposition », *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, GOUDINOUX Véronique et WEEMANS Michel, (dir.), Bruxelles, La lettre volée, 2001.
- RUBY Christian, « Comment l'art contemporain s'est emparé du cinéma », RONGIER Sébastien, *Cinématique. Arts et cinéma*, Paris, Édition Klincksieck, Coll. « Collection d'esthétique », 2015. Mis en ligne le 17 juillet 2018. (Consulté le 22 janvier 2019). URL : https://www.nonfiction.fr/article-7698-comment_lart_contemporain_sest_empare_du_cinema.htm
- TERRIER HERMANN Véronique, « Cinéma et art contemporain, nouvelles approches de l'essai », *Marges*, n°10, 2010, pp.86-100. Mis en ligne le 15 avril 2010. (Consulté le 16 avril 2019.) URL : <http://journals.openedition.org/marges/499>
- THELY Nicolas, « Magnétoscopage », *CinémAction « Arts plastiques et cinéma »*

DENIS Sébastien, (dir.), n°122, janvier 2007.

ZABUNYAN Dork, « Gilles Deleuze », DE BAECQUE Antoine et CHEVALLIER Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll.« Quadrige », 2012, pp. 209-213.

ZABUNYAN Dork, « Les espaces autres du cinéma », *Pratiques : Réflexion sur l'art. Le Mouvement des Images*, Rennes, École Régionale des Beaux-Arts de Rennes, 1996.

VII.1 Autour de la cinéaste Chantal Akerman.

Articles

ATHERTON Claire, « Une œuvre classique », Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, Paris, Centre Pompidou, Cahiers du cinéma, 2004, p.198.

AZOUTY Philippe, LEOVICI Elisabeth, « Une voix dans le désert, 3ème partie de l'installation : Form the Other Side) », Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, Paris, Centre Pompidou, Cahiers du cinéma, 2004, p.222.

BEGHIN Cyril, « Selfportrait – Autobiography in progress », Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, Paris, Centre Pompidou, Cahiers du cinéma, 2004, p.218.

BOLTANSKI Christian, « Histoires d'Amérique et D'Est », Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, Paris, Centre Pompidou, Cahiers du cinéma, 2004, pp.202-203.

HIBON Danièle, « D'Est : au bord de la fiction », Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, Paris, Centre Pompidou, Cahiers du cinéma, 2004, pp.216-217.

ORLEAN Matthieu, « Woman Sitting After Killing », Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, Paris, Centre Pompidou, Cahiers du cinéma, 2004, p.219.

PAINI Dominique, « Artiste sans modèle », Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, Paris, Centre Pompidou, Cahiers du cinéma, 2004, p.171.

Entretiens source web

A Conversation with Chantal Akerman [Une conversation avec Chantal Akerman], Festival de Venise, septembre 2011 Mis en ligne par CelluloidVideo le 9 octobre 2011 (consulté le 1 août 2019) URL : <https://youtu.be/GUStWsegZ0k>

Entretien avec Chantal Akerman, Propos recueillis par JEAN Marcel et LA

ROCHELLE Réal, *24 Images*, n°130, 2006, p.36.

Parlons cinéma avec Chantal Akerman, Entretien conduit par FISHBACH Harry, Une entrevue conduite durant le Festival de Cannes 1977. Mis en ligne par Cinetfo le 8 juillet 2016 (consulté le 1 Aout 2019) URL : <https://youtu.be/yko5zZbMBgc>

Rencontre avec Chantal Akerman, *Cinéma du réel* 2012, Mis en ligne le 4 juillet 2012. (Consulté le 1 Aout 2019) URL : <https://youtu.be/lisI6z3UgRc>

VII. 2. Les dispositifs et les médias

Ouvrages

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

DUBOIS Philippe, *La Question vidéo : entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, 2011.

DUBOIS Philippe (dir.), *L'Effet-Film, matières et formes du cinéma en photographie*, Lyon, Galerie Le Réverbère II, 1999.

O'DOHERTY Brian, *White cube : l'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich, RP Ringier, Coédition Maison Rouge, 2008.

PAÏNI Dominique (dir.), *Projections, les transports de l'image*, Paris, Hazan, 1997.

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

MICHAUD Philippe-Alain, *Sur le Film*, Paris, Éditions Macula, 2016.

RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.

RUSH Michael, *Les nouveaux médias dans l'art*, Paris, Thames & Hudson, Coll.« L'univers de l'art », 2005.

VANCHÉRI Luc, (dir.), *Images contemporaines : Arts, formes, dispositifs*, Lyon, Aléas, 2009.

VENTURI Riccardo, « Andrew W. Uroskie, Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Postwar Art », *Critique d'art*. Mis en ligne le 04 Novembre 2016.(Consulté le 05 février 2018). URL: <http://journals.openedition.org/critiquedart/19353>

Articles

- BONFAND Alain, « Écran », DE BAECQUE Antoine et CHEVALLIER Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll.« Quadrige », 2012, pp. 257-259.
- CHEVALLIER Philippe, « Espace », DE BAECQUE Antoine et CHEVALLIER Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll.« Quadrige », 2012, pp.277-281.
- CROUGH Olivia, « Les Salles de Projection d'El Lissitzky », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol.16, 2015, pp. 97-107. URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2015-2-page-97.htm>
- GONZALEZ Angelica, « Le dispositif : pour une introduction », *Marges*, 2015, mis en ligne le 01 mars 2017. (Consulté le 18 février 2016). URL : <http://marges.revues.org/973>
- HEINICH Nathalie, « EXPOSITION », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. (Consulté le 04 novembre 2017). URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/exposition/>
- LEROY Alice, « François Albera, Maria Tortajada (dir.), *Cinema Beyond Film, Ciné-dispositifs : spectacles, cinéma, télévision, littérature*. Raymond Bellour, *La Querelle des dispositifs* », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*. Mis en ligne le 15 avril 2014, pp.198-204. (Consulté en ligne le 02 octobre 2017). URL : <http://1895.revues.org/4702>
- LOUIS Stéphanie-Emmanuelle, « Olivier Lugon (dir.), *Exposition et médias. Photographie, cinéma, télévision*. Lausanne, L'Âge d'homme, 2012 », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, vol.70, 2013, pp. 204-209. Mis en ligne le 15 avril 2014. (Consulté le 01 octobre 2016). URL : <http://1895.revues.org/4705>
- RAMADE Bénédicte, « INSTALLATION », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. (Consulté le 04 novembre 2017). URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/installation/>
- VENTURI Riccardo , « Écran et projection dans l'art contemporain », *Perspective*, n°1, 2013, pp.183-190. Mis en ligne le 30 décembre 2014. (Consulté le 16 avril 2019). URL : <http://journals.openedition.org/perspective/2004>
- ZABUNYAN Dork, « Jacques Rancière », in DE BAECQUE Antoine et CHEVALLIER Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll.« Quadrige », 2012, pp. 585-588.

Index des noms cités

Ces différents acteurs questionnement, directement ou indirectement, le Jeu de Paume dans son rapport au cinéma et lui donnent la possibilité d'y trouver sa place dans sa période moderne et contemporaine.

BARRY Iris :

pp.2 ; 21-
22 ; 27-29;
32 ; 57 ;62 ;
112.

BOZO Dominique :

pp.44.

DÉZARROIS André :

pp.13-14 ; 28.

GILI Marta :

pp.54.

HIBON Danièle :

pp.1 ; 25 ;
34 ;51-54 ;
56-66 ; 67-
73 ; 75-92 ;
101 ; 112-
113.

LANG Jack :

pp.17 ; 35 ;
37-40 ; 44-
45.

LANGLOIS Henri :

pp.2 ;28-31;
51 ;57 ;63-
65 ;67 ;82-
83.

MALRAUX André :
pp.2 ; 28-30 ;
49 ; 55; 61-63 ;
65 ; 80-81.

MITTERRAND François :
pp. 35 ; 37-38 ;
40-42 ; 47.

PACQUEMENT Alfred :
pp.5 ;44 ; 49 ;
53-54 ; 60 ; 85.

PAÏNI Dominique :
pp.2-4 ; 22;24;26-
28;30;32;54-55 ;
61-63 ; 65 ; 71-
72 ; 80-81 ; 87-
88 ; 90 ; 105 ;
110.

PONSA Marta :
pp.15; 22 ;
53 ; 68.

STINCO Antoine :
pp.1 ; 25 ; 43-
45 ; 53.

VECI Clara :
pp.112-113.

Index des illustrations

- Fig.1* Couverture du catalogue de l'exposition *Une histoire du cinéma*, sous le commissariat de Peter Kubelka, Centre Georges Pompidou, 1976.
- Fig.2* Couverture du catalogue de l'exposition *Le Mouvement des Images*, sous le commissariat de Philippe-Alain Michaud, Centre Georges Pompidou, 2006.
- Fig.3* Affiche de l'exposition « Trois Siècle d'Art aux États-Unis » au Jeu de Paume, 1938.
- Fig.4* Couverture du catalogue de l'exposition « Trois Siècle d'Art aux États-Unis », Jeu de Paume, 1938.
- Fig.5* Extrait du Catalogue de l'exposition « Trois siècles d'Art aux États-Unis », Paris, Éditions des musées nationaux, 1938.
- Fig.6* Vue de l'installation de l'exposition « Trois siècle d'arts aux États-Unis », Paris, Jeu de Paume, Musée des Écoles Étrangères 24 mai au 31 juillet 1938.
- Fig.7* Affiche de l'exposition « Art in Cinema » au Musée d'Art de San Francisco en 1946.
- Fig.8.* Françoise Benhamou, « Dix années de “Grands Travaux” ».
- Fig. 9* Livret Recto, *Thierry Garrel, juste une image... 88 productions pour une télévision publique de création*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 2000.
- Fig. 10* Livret Verso, *Thierry Garrel, juste une image...88 productions pour une télévision publique de création*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 2000.
- Fig.11* Livret *Le cinéma de Trafic*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1997.
- Fig. 12* Livret *Le cinéma de Trafic*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1998.
- Fig.13* Livret *Avec la revue Cinéma*, Paris, Galerie du Jeu de Paume en collaboration avec les Éditions Léo Scheer, 2003.
- Fig. 14* Livret, *Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1995.
- Fig.15* Ouvrage, *Cycle Found Footage*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1995.
- Fig.16* Livret Verso, *Architecture et Cinéma*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1999.
- Fig.17* Livret Verso, *Angelin Prejlocaj*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1998.
- Fig.18* 2ème salle de l'installation *D'Est au bord de la fiction*, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1995.
- Fig.19* Captures d'écran de la captation vidéo amateur de Wei Yu, vues partielles de l'installation *D'Est: au bord de la fiction*, London, Ambika P3 Gallery, 2015.

ANNEXES DU MÉMOIRE

**L'institution du Jeu de Paume : au prisme des
migrations, hybridations et mutations modernes et
contemporaines du cinéma.**

Volume 2

Carla Le Touzé

sous la direction de M.Éric Thouvenel

SOMMAIRE DES ANNEXES

I. Les différentes phases architecturales du Jeu de Paume.....	1
II. Texte d'Iris Barry, « Brève histoire du cinéma américain 1895-1938 », extrait du catalogue de l'exposition « Trois siècles d'Art aux États-Unis », Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1938.....	6
III. Détail de la section cinématographique de l'exposition « Trois siècles d'Art aux États-Unis », 1938.....	13
IV. Photographies de la section cinématographique de l'exposition « Trois siècles d'Art aux États-Unis », Jeu de Paume 1938	17
V. Trombinoscope des quelques figures emblématiques du cinéma au Jeu de Paume.....	26
VI. Quelques exemples de livrets afin d'illustrer les éditions de la programmation cinématographique de Danièle Hibon.....	28
VII. Programmation des expositions d'art contemporain à la Galerie nationale du Jeu de Paume entre 1991 et 2010.....	41
VIII. Tableau chronologique détaillé des programmations cinématographiques de la Galerie nationale du Jeu de Paume entre les années 1991 et 2004.....	45

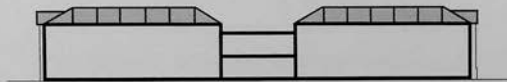
I. Les différentes phases architecturales du Jeu de Paume.



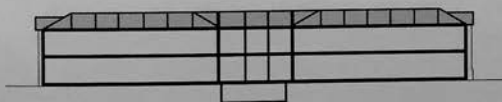
1861
Construction du Jeu de Paume.
Bâtiment de jeu et dépendance.



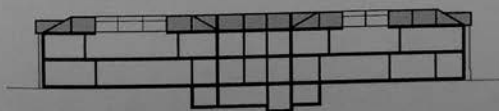
1879
Construction d'un second Jeu de Paume
analogue au premier.



entre 1879 et 1911
Surélévation de la partie centrale.



1929 à 1932
Construction d'un étage.
Le bâtiment central est entièrement
détruit et recomposé. L'ensemble
acquiert son aspect extérieur actuel.



1956 à 1958
Travaux d'aménagement intérieurs.
Installations techniques et muséogra-
phiques.

Fig.1 1861-1958, Les différentes phases de transformation du bâtiment, depuis sa création et avant sa dernière affectation. Dessins réalisés à partir des plans de Pierre-André Lablaude, Françoise BONNEFOY (dir.) en coll. Marie-France BEZIER et Françoise FROMONOT, *Jeu de Paume histoire*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, Édition des Musées Nationaux, 1991, p.27.

JEU DE PAUME

1er ETAGE / first floor

SALLE 7 / Room 7
Surface / surface area = 76 m²
Hauteur / height = 427 cm

SALLE 6 / Room 6
Surface / surface area = 56 m²
Hauteur / height = 415 cm

SALLE 5 / Room 5
Surface / surface area = 89 m²
Hauteur / height = 427 cm

SALLE 4 / Room 4
Surface / surface area = 162 m²
Hauteur / height = 427 cm

SALLE 3 / Room 3
Surface / surface area = 113 m²
Hauteur / height = 427 cm



Echelle / scale = 1:200
pour impression A3 / for A3 printing
cotes en cm / centimeter-dimensions

Fig.2 Premier étage de la configuration d'Antoine STINCO pour la Galerie nationale du Jeu de Paume en 1991, <http://www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=2794> consulté le 28 Août 2019.

JEU DE PAUME

RDC / ground floor

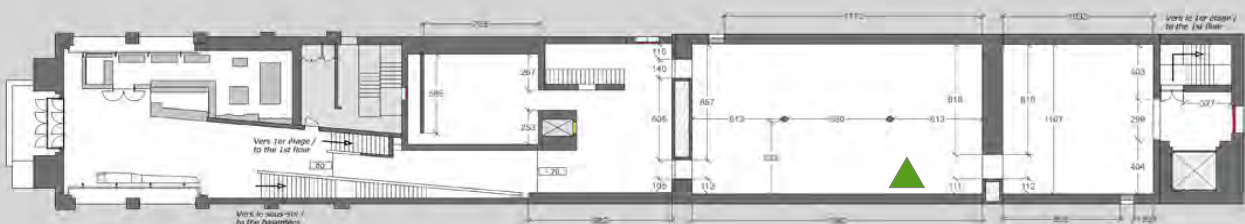
GRAND HALL / ENTRANCE HALL
Surface / surface area = 93 m²
Hauteur / height = 10 m

ESPACE EDUCATIF / EDUCATIONAL SPACE
Surface / surface area = 54 m²
Hauteur / height = 250 cm

PETIT HALL / SMALL HALL
Surface / surface area = 80 m²
Hauteur / height = 493 cm

SALLE 1 / ROOM 1
Surface / surface area = 220 m²
Hauteur / height = 427 cm

SALLE 2 / ROOM 2
Surface / surface area = 114 m²
Hauteur / height = 427 cm



cotes en cm / centimeter-dimensions

Fig.3 Rez-de-chaussée de la configuration d'Antoine STINCO pour la Galerie nationale du Jeu de Paume en 1991. <http://www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=2794> consulté le 28 Août. (Le triangle vert indique approximativement le niveau de l'emplacement de l'auditorium au sous sol du monument.)



Fig.4 Annexe du Musée du Luxembourg en 1922 qui devient le Musée des Écoles Étrangères en 1932, Jeu de Paume histoire, *ibid.*,pp.48-49.



Fig.5 Annexe du Musée du Louvre: le Jeu de Paume abrite l'école impressionniste de 1947 à 1986, Jeu de Paume histoire, *ibid.*,p.70



Fig.6 Galerie nationale du Jeu de Paume vue de la place de la Concorde, 2019. <http://www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=2794>, consulté le 28 août.

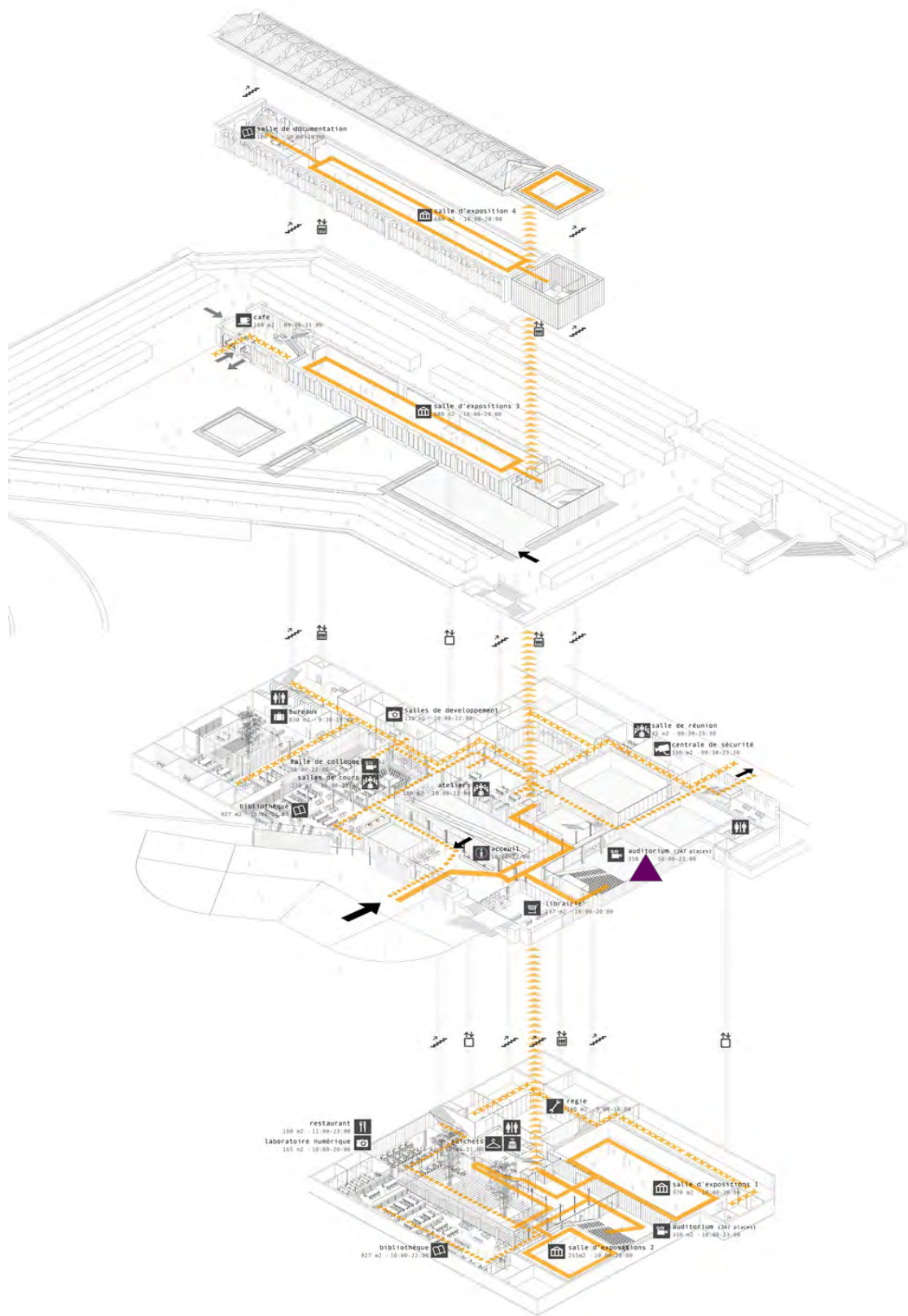


Fig.7 Plan prévisionnels de l'architecte Clara Veci pour la configuration de la Galerie nationale du Jeu de Paume, <http://lemagazine.jeudepaume.org/2014/07/clara-veci-le-jeu-de-paume/> (Le triangle violet marque l'emplacement du nouvel auditorium qui accueillera la programmation cinéma.)

**II. Texte d'Iris Barry, « Brève histoire du cinéma américain 1895-1938 »,
extrait du catalogue de l'exposition « Trois siècles d'Art aux États-
Unis », Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1938.**

(Archives du MoMA - tous droits réservés)

https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_3597_300061928.pdf

BRÈVE HISTOIRE DU CINÉMA AMÉRICAIN

1895-1938

Les commencements.

Entre 1895 et 1896, lorsque les films firent leur soudaine apparition, des deux côtés de l'Atlantique, le kinétoscope d'Edison avait déjà fourni les principaux instruments de travail grâce auxquels on allait pouvoir exploiter sur un plan nouveau les possibilités de l'image animée. Le kinétoscope de 1894 apportait des vues d'Indiens, de cow-boys, de danseuses exotiques, les Chutes du Niagara, mais aussi un drame en miniature *Fire Rescue* (Sauvé des flammes) et une courte comédie, *Bagarre dans une Blanchisserie chinoise*. Nous trouvons là, sous une forme embryonnaire, les films du Far West, les stars au charme irrésistible, les vues documentaires, les sauvetages angoissants et les effets comiques précurseurs de la « Keystone Comedy ». Après que les « photographies animées » eussent été projetées sur l'écran par divers inventeurs — parmi lesquels Lumière occupe incontestablement la première place — le traitement des sujets n'évolua pas de manière appréciable.

En Amérique comme ailleurs, les premiers films, des pellicules de quarante-cinq mètres environ, appartenaient à deux catégories distinctes. Il y avait les reproductions d'événements authentiques, pris sur le vif, comme l'*Inauguration du Président McKinley* (1897) et les films de trains, *l'Empire State Express* (1896) et le *Black Diamond Express* (1897), frères jumeaux de *l'Arrivée du Train en Gare* (1895) de Lumière. Ces reconstitutions photographiques du mouvement procuraient au public la vive satisfaction de voir, tout simplement, car pour les premiers cinéastes la tangibilité du mouvement, les flocons de fumée s'élevant dans le ciel où les vagues se brisant sur la côte, étaient un miracle en soi. Mais il existait aussi les films joués qui, peut-être parce qu'ils ne mettaient pas en évidence l'élément de la réalité, reflétaient des tendances sentimentales (jeunes enfants et petits chiens), légèrement érotiques (dances du ventre, etc.), sensationnelles (*Exécution de Marie Reine d'Écosse*, 1894) ou encore comiques. Le *Baiser de May Irwin* (1896), avec le premier gros plan de deux vedettes du théâtre de l'époque s'embrassant, connut un succès tout particulier. Dans certains milieux on fut choqué non pas tant du baiser lui-même, mais des dimensions qu'il prenait sur l'écran : le baiser en « close up » devint plus tard partie intégrante du film américain.

La plupart des scènes reconstituées, étaient jouées comme au théâtre et sans un arrêt, devant un appareil fixe. Pour les actualités on dut se servir d'un appareil transportable et le cameraman devait sans cesse se déplacer;

les prises de vues se succédaient sur un rythme rapide et on eut recours aussi aux « vues circulaires panoramiques » obtenues en déplaçant l'appareil latéralement.

Bientôt les films s'allongent et la composition succède aux simples incidents. C'est à ce moment-là que se place une des dates importantes de l'histoire du cinéma : Edwin S. Porter applique dans son *Vol du Rapide* (1903) la technique réaliste à un sujet de fiction. La trame complexe de ce film, le dédoublement de l'action obligèrent l'auteur à appliquer une forme simplifiée de montage alterné ; aussi fit-il se succéder les scènes de voleurs, de trains, de chevaux dans des décors naturels et les scènes de crime, de sentiment, d'orgies d'inspiration théâtrale situées dans un décor peint. De ces méthodes devait naître une formule tout à fait neuve. Le style hétérogène de Porter inspira de nombreux metteurs en scène et aujourd'hui encore son influence se fait sentir. Dans son film *Sauvé d'un Nid d'Aigle* (1907) on voyait un enfant emporté par un aigle contre un fond de montagnes peintes mais secouru par son père parmi des rochers authentiques. Le père intrépide n'était autre que D. W. Griffith, un acteur sans travail qui devait plus tard exploiter avec art les découvertes de Porter.

Griffith, Ince et Sennett.

Entre 1909 et 1915, l'art cinématographique fait de tels progrès qu'on a tendance à attribuer à cette période une importance exagérée. En six ans le cinéma américain devint une véritable industrie : comme ce fut le cas pour certains films français ou italiens tels que *Elizabeth Reine d'Angleterre* (1912) et *Quo Vadis* (1913), les bandes américaines devenaient plus longues, cinq ou six fois la longueur des premières pellicules. Elles gagnaient aussi en vitalité, en perfection technique et en originalité dans le traitement et le choix des sujets. A cet égard la contribution de Thomas H. Ince, de Mack Sennett et de D. W. Griffith fut particulièrement généreuse.

Griffith commença par se servir de gros plans, de plans lointains ou moyens de courte durée selon que tel ou tel incident devait être mis en relief. C'est dans le genre du drame intime qu'il brilla surtout car il y exprima les sentiments en utilisant la camera comme un instrument créateur et non pas seulement comme un appareil enregistreur. Il se servit de l'action pour stimuler l'imagination et pas uniquement pour évoquer des réflexes visuels mécaniques. C'est dans ses films, comme par exemple le *Chapeau de New York* (1912) que se leva la première étoile de l'écran, Mary Pickford, qui faisait déjà preuve d'un talent purement cinématographique, d'une technique à part que l'on ne pouvait comparer avec celle du théâtre.

Le nom d'Ince est étroitement lié au mélodrame d'action du Far West où William S. Hart et son cheval, évoluant au milieu de « vrais » Indiens, dans des paysages californiens et parmi des aventuriers sans scrupules exprima le climat moral de la « Frontière », de la Prairie, qui n'était déjà plus et n'exista peut-être jamais que dans l'imagination de l'Américain moderne. On avait vu déjà des Indiens et des cow-boys à l'écran surtout dans les séries de « Bron-

cho Billy » Anderson : mais Ince donna une âme aux films du Far West. Monteur adroit comme Hollywood n'en comptait pas deux, il eut lui aussi le sens instinctif du mouvement et de la faculté qu'avait la camera de traduire des sentiments et des idées. Plus tard Ince abandonna la mise en scène mais pas avant d'avoir créé le film à thèse et donné dans son *Gondolier de Venise* (1914) un avant-goût du film sociologique.

La *Naissance d'une Nation* (1915) de Griffith fut le premier chef-d'œuvre du cinéma américain. Il serait superflu d'ajouter encore à tout ce qui a été déjà dit sur cette œuvre étonnante. La construction complexe et fluide des meilleures scènes est admirable et on reste stupéfait devant les qualités purement photographiques (1) et la puissance évocatrice des fameux épisodes de la bataille, dont une seule des quatre-vingt-treize scènes dure plus de trente secondes, trois seulement se déroulent en vingt secondes, la plupart en l'espace de deux à huit secondes et une même en une demi-seconde. Les basses passions, les préjugés qui forment le fond du livre d'après lequel le film a été adapté et auxquelles malheureusement la *Naissance d'une Nation* doit une partie de son succès, ne peuvent être attribuées à Griffith qui ne fit certainement pas revivre ces pages de l'histoire de la guerre civile avec l'intention d'exciter des sentiments hostiles contre les noirs.

L'année suivante Griffith créait un film plus étonnant encore, *Intolérance* (1916) où, en prenant pour thème général les persécutions et les préjugés à travers les âges, il accentua son style narratif rapide et passionné pour atteindre un mouvement déchainé qui laisse le spectateur nerveusement épuisé mais rempli d'admiration. C'est ce film qui, dix ans plus tard, inspirera les méthodes plus étudiées et scientifiques mais non moins troublantes dont se serviront les cinéastes de la Russie soviétique, en particulier Eisenstein.

À la même époque, Mack Sennett, moins littéraire mais attiré lui aussi par l'action rapide et violente, avait développé les comédies du genre Keystone, dérivées il est vrai des pièces du répertoire comique français, mais qui nous paraissent caractéristiques de l'esprit américain avec leurs poursuites, chutes, coups qui se succèdent sur un rythme désordonné, leurs agents de police et leurs baigneuses qui portent bien la marque de fabrique Keystone. Dans ce royaume charmant de l'irréel grandit une collection de « types » aussi bien étudiés et silhouettés que leurs lointains ancêtres de la *comedia dell'arte* — des individus très gras ou très minces, à l'air lugubre, mal nippés et moustachus — Fatty Arbuckle, Chester Conklin, Ben Turpin, Mabel Normand et, bien entendu, Charlie Chaplin. Superbement vulgaires et doués d'un esprit inventif intarissable, ils apprennent à tirer des effets comiques des émotions les plus sacrées comme des mésaventures les plus communes. Élevé à cette école, Chaplin, avec son sens unique de la mesure apporta des trouvailles d'observation et une note de résignation profonde dans sa série de comédies immortelles couronnée par la *Ruée vers l'Or* (1925). Harold Lloyd et Buster Keaton, descendants eux aussi de l'école Keystone, étaient d'excellents comédiens qui n'atteignaient cependant pas la perfection de Chaplin.

(1) Dont le mérite revient à G. W. Bitzer, pendant des années cameraman de Griffith.

Une industrie mondiale.

Vers 1918 la période de création la plus intense touchait à sa fin et les films américains avaient conquis le monde. Pendant les dix années qui suivent ils laissent leur marque dans l'esprit et l'imagination d'un vaste public qui considérait ces images si différentes de ce qu'il connaissait, comme le reflet de l'âme américaine. En réalité ces films exprimaient les rêves et les désirs de tous ceux qui, dans le monde entier, n'étaient pas gâtés par la vie, rêves et désirs concrétisés par un petit groupe d'hommes et de femmes entreprenants, énergiques, imaginatifs. D'où l'importance particulière que l'on donne au confort (automobiles, salles de bain, beaux vêtements) ou à l'élément romantique (flirt, sacrifices des parents, pseudo-histoire) ou à tout ce qui brille d'un éclat un peu artificiel (boîtes de nuit, jazzbands, liberté sexuelle) ou enfin simplement à la puissance matérielle. D'où aussi l'absence de tragédie, de réalisme. Les films de vampires, de sex appeal, ceux qui mettaient en valeur les qualités physiques, les lignes de stars telles que Gloria Swanson, Clara Bow, Rudolph Valentino, procuraient à des milliers de spectateurs des distractions bienvenues, même s'ils leur donnaient une idée très fautive de l'Amérique. On fit, pendant cette période, peu de films réalisés à titre d'expérience. Cependant *l'Opinion publique* (1923) de Chaplin et la *Loi des Montagnes* (1919) de von Stroheim, les *Folies de Femmes* (1921) et *Les Rapaces* (1924) d'un idéalisme passionné ajoutèrent encore à la subtilité et à la profondeur du jeu et des caractères. Mais si l'on étudie certains films populaires tels que *Les Quatre Chevaliers de l'Apocalypse* (1921) et *Ben Hur* (1926) on découvre un progrès technique constant bien que le sujet et la façon dont il est traité n'aient pas beaucoup évolué. On gâcha peu de celluloid et peu de temps pour adapter l'instrument de travail dont on disposait aux données psychologiques des ouvrages et des pièces, contrairement à ce qu'on s'efforçait de faire (souvent avec une rare audace et un sens créateur profond, mais parfois à tort) en Europe à cette époque.

Les films comme les *Mystères de New York* avaient perdu de leur popularité bien que ceux du Far West avec Tom Mix et d'autres héros de la Prairie aient conservé la leur. Leurs descendants directs furent les films policiers et de gangsters des environs de 1927 puis les films épiques tels que la *Caravane vers l'Ouest* (1923). Attiré plus fortement par les sujets d'actualité que par le matériel de fiction, Robert Flaherty réalisa son film documentaire sur la vie des esquimaux, *Nanook* (1922). Ce metteur en scène créa ensuite un film sur les îles du Pacifique, *Moana* (1926), suivi du *Tabou* de Murnau (1931), de *L'Herbe* de Schoedsack et Cooper (1925) et de *Chang* (1927) qui utilisent leur sens poétique pour donner au film documentaire les éléments nouveaux et délicats qui l'enrichirent considérablement.

Douglas Fairbanks incarna l'athlète pour qui rien n'est impossible; plus tard, avec Mary Pickford, il introduisit certains éléments cinématographiques qui, par l'intermédiaire de films comme *Le Dernier des Hommes* et *Variétés* exercèrent une profonde influence sur la technique des studios américains. Certains films tournés à Hollywood : *L'Aurore* (1927), *Hôtel Impérial* (1928)

et *Student Prince* (*Le Prince Etudiant*, 1927) sont d'allure nettement européenne, comme des centaines d'autres où l'on utilise côte à côte les vues obliques, la camera mobile et les méthodes plus spécifiquement américaines de montage rapide. Vers la fin du règne des films muets un certain réalisme, une certaine apparence de vérité se glissèrent dans les bandes américaines comme par exemple dans *Les Nuits de Chicago* (1927) et *The Racquet* (1928). Mais il y avait trop de sous-titres : bien des films muets célèbres étaient hybrides : un tiers de texte et deux tiers d'images. Si l'on songe que même dans les plus petites salles le spectacle ne se déroulait jamais sans accompagnement d'orchestre et de bruitage, il faut reconnaître que le terme de « film muet » était devenu déplacé.

Les films parlés.

Après le grand succès financier du film semi-parlé *Le Chanteur de Jazz* (1927), une ère nouvelle s'annonce. Il était inévitable que les premières bandes parlées le fussent trop et mal, que momentanément le théâtre reprit le dessus et que la camera s'immobilisât de nouveau. Cela ne devait pas durer. A mesure que l'enregistrement du son s'améliora, l'appareil de prises de vues reprit la liberté qu'il a maintenant complètement regagnée. Les films de gangsters : *Little Caesar* (1930), *Scarface* (1932), *L'Ennemi Public* (1931) ramènent la violence et l'action, redonnent une certaine vigueur dont le cinéma commençait à manquer. Le dialogue fut réduit à un minimum et le film reprit contact avec la réalité. *In Old Arizona* (1929) et certains passages de *Hallelujah* (1929) furent la preuve que le film parlé pouvait être tourné en extérieurs aussi bien qu'en studio.

Cette transfusion de sang neuf redonna aussi des forces aux Actualités qui, surtout depuis l'apparition de *La Marche du Temps* en 1935, ont regagné un peu de leur popularité d'autrefois et abordé les problèmes de l'heure avec un esprit de controverse marqué. Si les années ont repoussé dans les coulisses certains des plus brillants artisans de cet art vivant du cinéma, d'autres ont pris leur place. La robuste Mae West, Garbo et Gary Cooper ont créé pour leur public de nouveaux « types ». Les Marx Brothers restent fidèles aux traditions de la période Keystone. Les éléments romantiques, comiques et sensationnels du cinéma de 1895 fournissent toujours de nouvelles inspirations; l'éclat, le luxe, les proportions stimulent ou trahissent les entrepreneurs metteurs en scène de Hollywood. Le passé historique du pays dont Griffith profita si bien sert de thème à des films comme *Les Révoltés du Bounty* (1935) et *Une Aventure de Buffalo Bill* (1936) : l'influence persistante du vaudeville apporte à l'écran une profusion de chants et de danses, et même de couleurs dans le cas des *Goldwyn Follies* de 1938. La réalité étroitement alliée à l'imagination comme autrefois dans *Le Vol du Rapide*, nous donne *Les Trois Lanciers* (1935), *Fury* (1936) et *La Bonne Terre* (1937). Le cinéma américain prend franchement connaissance des problèmes actuels, de la vie que vivent les hommes, dans deux films courts mais d'une grande portée, réalisés par le

Gouvernement des États-Unis, *La Charrue et les Plaines* (1936) et *La Rivière* (1937).

Rien n'est absolument nouveau, mais le film a fait ses preuves comme agent artistique d'une importance capitale. Composé d'éléments populaires et traditionnels, il est capable d'en absorber sans cesse de nouveaux, même d'impurs. De plus il s'adapte à toutes les innovations techniques. Ce n'est pas sans raison que les dessins animés de Walt Disney, les plus populaires de tous les films à notre époque, doivent leur existence même à l'application du son et à l'utilisation de la couleur qu'ils furent les premiers à ramener à l'écran. Le monde où l'on jouit de tels spectacles ne peut donc être totalement malheureux et l'art qui les rend possibles ne saurait être négligeable.

IRIS BARRY,

Conservateur de la Cinémathèque
du Museum of Modern Art.

III. Section cinématographique de l'exposition « Trois siècles d'Art aux États-Unis », Jeu de Paume 1938.

Détails des œuvres présentées par la section.

(Archives du MoMA - tous droits réservés)

https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_3597_300061928.pdf

SECTION CINÉMATOGRAPHIQUE DE L'EXPOSITION

I

PRÉSENTATIONS QUOTIDIENNES DES FILMS

L'histoire du cinéma américain :

- 1^{re} partie : De l'invention du film à *La Naissance d'une Nation*.
- 2^e partie : Nouveau progrès et fin de l'ère du film muet.
- 3^e partie : Le film sonore.

Les films et fragments de films qui seront projetés ont été choisis parmi :

- 1894. *Exécution de Marie Stuart*, mise en scène de William Heiss; Edison Co.
- 1896. *Le Baiser May Irwin-John C. Rice*; Edison Co.
- 1903. *Le Vol du Rapide*, mise en scène de Edwin S. Porter; Edison Co.
- 1907. *Sauvé d'un nid d'Aigle*, mise en scène de Edwin S. Porter; Edison Co.
- 1912. *Le Chapeau de New York*, mise en scène de D. W. Griffith; Biograph.
- 1914. *The Fugitive* mise en scène de Thomas, H. Ince; W. H. Productions.
- 1914. *Mabel's Dramatic Debut*, mise en scène de Mack Sennett; Keystone.
- 1914. *A Fool There Was*, mise en scène de Frank Powell; Fox.
- 1915. *La Naissance d'une Nation*, mise en scène de D. W. Griffith; Epoch.
- 1917. *L'Emigrant*, avec Charlie Chaplin, Mutual Film Corp.
- 1921. *Les Quatre Chevaliers de l'Apocalypse*, mise en scène de Rex Ingram; Metro.
- 1923. *La Caravane vers l'Ouest*, mise en scène de James Cruze; Paramount.
- 1924. *Les Rapaces*, mise en scène de Erich von Stroheim; Metro-Goldwyn.
- 1927. *Mécano de la Générale*, avec Buster Keaton; United Artists.
- 1928. *Plane Crazy*; Production Walt Disney.
- 1927. *Le Chanteur de Jazz*, mise en scène de Alan Crosland; Warner Brothers.
- 1928. *La Danse Macabre*, Production Walt Disney.
- 1930. *Anna Christie*, mise en scène de Clarence Brown; Metro-Goldwyn-Mayer.
- 1930. *Little Caesar*, mise en scène de Mervyn Le Roy; First National.
- 1933. *Lady Lou*, mise en scène de Lowell Sherman; Paramount.
- 1936. *Sous les Ailes de la Danse*, mise en scène de George Stevens; R. K. O. Radio Pictures.

1937. *Un jour au Courses*, mise en scène de Sam Wood; Lewis Inc.
1937. *La Rivière*, mise en scène de Pare Lorentz; U. S. Farm Security Administration.

II

COLLECTION DE PHOTOGRAPHIES SERVANT A ILLUSTRER
L'HISTOIRE DU CINÉMA AMÉRICAIN

- 1^{re} partie : De l'invention du film au *Vol du Rapide*, 1895-1903.
2^e partie : Développement de l'intrigue, 1903-1916.
3^e partie : Nouveaux progrès et fin de l'ère du film muet, 1916-1928.
4^e partie : Le film sonore, 1927-1938.

III

LA RÉALISATION D'UN FILM CONTEMPORAIN
DU SCÉNARIO A LA PUBLICATION

Les documents et les objets qui constituent cette collection ont été recueillis pendant la réalisation du film en couleurs *Les Aventures de Tom Sawyer* (1938). Le scénario est basé sur une œuvre de Mark Twain publiée pour la première fois en 1876 et dont on ne compte plus les rééditions. La Paramount adapta cet ouvrage à l'écran en 1917 et confia le rôle de Tom à Jack Pickford. En 1930, ce fut Jackie Coogan qui incarna le petit héros de Mark Twain. La Ukrain Film de Kiev en a récemment tourné la version russe. Quant à ce dernier film des *Aventures de Tom Sawyer*, réalisé par Selznick International Pictures Inc, il vient d'être présenté.

La plus grande partie des textes montrés dans cette exposition unique en son genre ont été traduits, rassemblés en une sorte de documentaire sur les travaux innombrables et variés qu'exige la construction d'un film américain contemporain. Le Musée d'Art Moderne présente ce matériel nouveau tout comme il exposerait et classerait les procédés techniques de n'importe quel art plus ancien : peinture, sculpture ou architecture. Grâce à cette présentation le profane ou le professionnel pourront se faire une idée exacte, sinon complète, des différents stades, des étapes qui marquent l'entreprise délicate et complexe de la production d'un film, en partant de l'idée originale, pour aboutir à sa complète réalisation.

Cette documentation comprend entre autres :

- Le manuscrit original* sur lequel est basé le film.
Le scénario : Pages du scénario original et révisions.

Distribution des rôles : Rapports des « Eclaireurs » chargés de faire des recherches dans tout le pays pour découvrir le Tom Sawyer idéal.

Le matériel de recherches : Renseignements sur l'histoire locale, l'architecture, les coutumes, la langue, les costumes de l'époque, etc...

Le plan de travail : Pour les prises de vue.

La censure : Correspondance avec le bureau de censure.

Le scénario découpé avec indications pour la partition musicale et le bruitage.

Le grimage sur deux têtes de cire, indiquant comment on maquille pour un film ordinaire ou un film en couleurs.

Les costumes.

Les photographies et les films.

La présentation secrète : La critique après la présentation du film dans une salle connue seulement des directeurs de la compagnie mais où est convoqué dans le plus grand secret un « public type » dont les réactions seront étudiées avec soin.

Les Aventures de Tom Sawyer, film réalisé par David O. Selznick, en Technicolor, mise en scène de Norman Taurog. Tommy Kelly dans le rôle de Tom Sawyer, Ann Gillis dans celui de Becky et May Robson dans celui de Tante Polly.

**IV. Photographies de la section cinématographique de
l'exposition « Trois siècles d'Art aux États-Unis », Jeu de
Paume 1938.**

(Archives du MoMA - tous droits réservés)

https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3597/installation_images/12728



Fig. 8 Archive du MoMA référence IN76a.4B
https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3597/installation_images/12734



Fig. 9 Archives du MoMA référence: IN76a.48B
https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3597/installation_images/12811



Fig. 10 Archives du MoMA référence IN76A.42B
https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3597/installation_images/12801



Fig.11 Archives du MoMA référence IN76a.46
https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3597/installation_images/12807

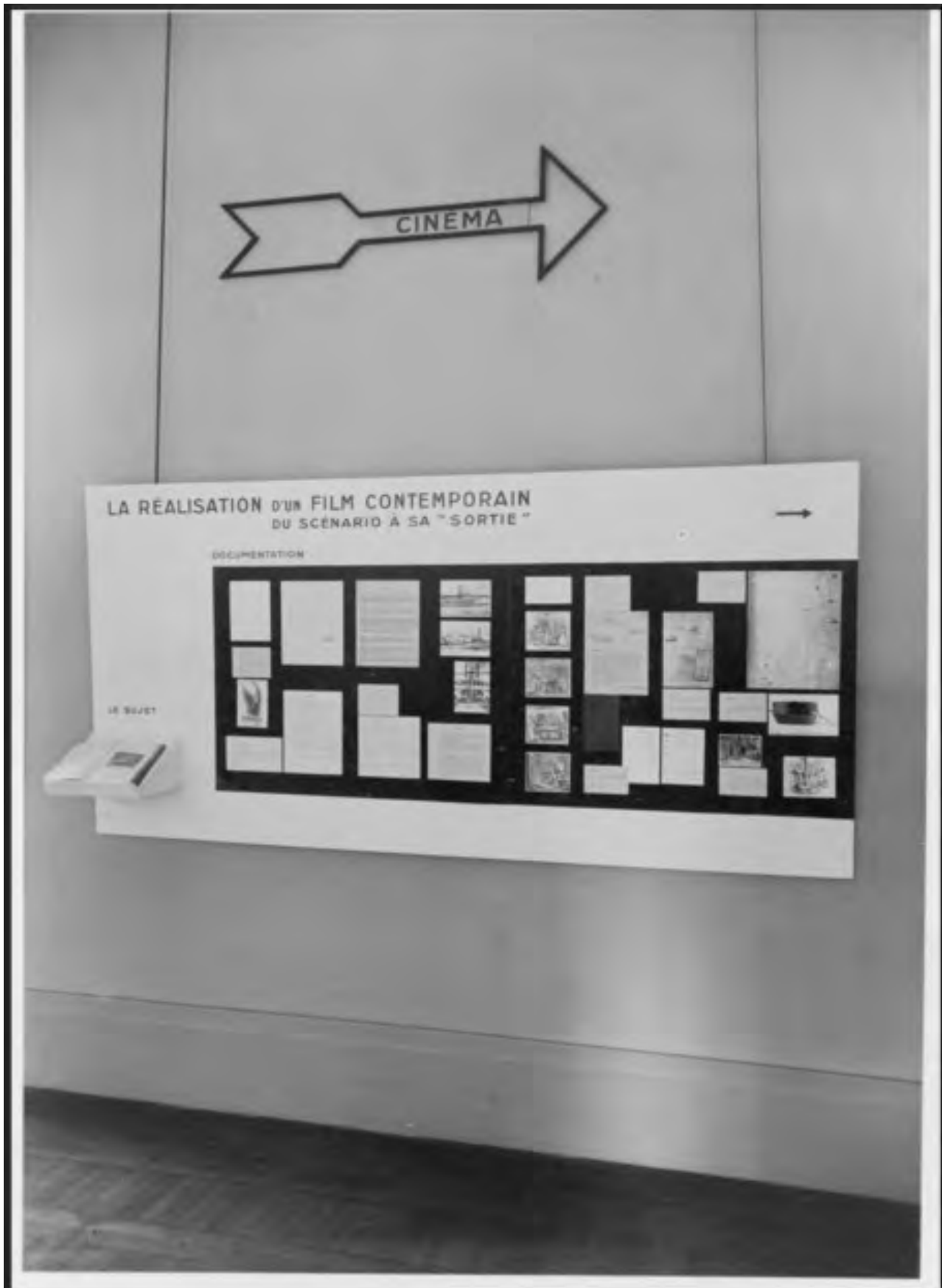


Fig.12 Archives du MoMA référence IN76a.45
https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3597/installation_images/12806



Fig.13 Archives du MoMA référence IN76a.44A
https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3597/installation_images/12804



Fig.14 Archives du MoMA référence IN76a.47B
https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3597/installation_images/12809



Fig.15 Archives du MoMA référence IN76a.47A
https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3597/installation_images/12808

**V. Trombinoscope des quelques figures emblématiques du
cinéma au Jeu de Paume.**



Iris Barry, à la tête du département du film du MoMA en 1929.



Alfred Pacquement, directeur de l'institution de 1991 à 1993.



Marta Gili, directrice de l'institution de 2004 à 2018.



Danièle Hibon (à gauche) chargée de la programmation cinématographique de 1991 à 2004. Accompagnée ici de son collaborateur Frédéric Bonnaud et des cinéastes Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi et Angnès Varda à la Viennale de 2004.



Marta Ponsa, chargée de la programmation artistique et de l'action culturelle, dont la programmation cinématographique depuis 2004.

VI. Quelques exemples de livrets afin d'illustrer les éditions de la programmation cinématographique de Danièle Hibon.

(présentés par ordre chronologique)

Archives de la Galerie nationale du Jeu de Paume

Programme des films

L'Ange

vendredi 21 janvier, 17 h 30
dimanche 23 janvier, 17 h 45
jeudi 3 février, 17 h 30
dimanche 6 février, 17 h 30
dimanche 20 février, 16 h
samedi 5 mars, 17 h 30
dimanche 13 mars, 17 h 30

La Plage

vendredi 21 janvier, 18 h 45
samedi 22 janvier, 16 h
jeudi 3 février, 18 h 45
samedi 5 février, 16 h
jeudi 24 février, 18 h 30

La Femme qui se poudre

samedi 22 janvier, 16 h 15
samedi 5 février, 19 h 15
samedi 5 mars, 18 h 45
dimanche 13 mars, 18 h 45

Déjeuner du matin

samedi 22 janvier, 16 h 30
dimanche 23 janvier, 17 h 30
samedi 5 février, 16 h 30
dimanche 6 mars, 17 h 10

La Part du hasard

dimanche 30 janvier, 16 h
dimanche 13 février, 16 h
jeudi 24 février, 17 h 30
samedi 26 février, 16 h
dimanche 6 mars, 16 h

Au bord du lac

samedi 22 janvier, 16 h 45
samedi 5 février, 16 h 45
dimanche 6 février, 18 h 45
jeudi 24 février, 18 h 45
dimanche 6 mars, 17 h



films

Patrick Bokanowski

18 janvier | 13 mars 1994

salle audiovisuelle

Dominique Noguez

Patrick Bokanowski

Il y avait d'abord eu le coup de tonnerre de *La Femme qui se poudre* (1970-1972). Cette femme charmante apparaissait bien, mais au milieu d'un tourbillon d'images étranges, en noir et blanc, éboulis de formes abstraites ou cheminement saccadé d'espèces de mors-vivants. On la voyait dans cette scène d'intérieur douillettement éprouvante où des personnages de Mariavaux presque immobiles jouaient soudain à *Justine* ou aux *Chans de Malidoror* (ou bien il faudrait parler de Goya, du Goya noir de la fin). La musique de Michèle Bokanowski participait éminemment, *physiquement*, à ce cauchemar, dont une des images les plus simples en même temps que les plus fortes était celle de quelqu'un qui verse interminablement du café dans une tasse qui déborde bientôt partout.

Il y avait eu, suite peut-être à ce débordement, *Déjeuner du matin* (1972-1974), où, en couleur cette fois, se retrouvait, pour parler freudien, la même *inquiétante étrangeté*, ce quelque chose, comme dit Schelling, "qui devrait rester secret et qui se manifeste".

Il y avait eu *L'Ange* (fini en 1982), chef-d'œuvre complexe comme une *Divine* (et très humaine) *comédie*, succession de saynètes obsédantes, tantôt (comme dans l'épisode du sabreur de poupée ou de la cruche cassée) marquées au coin de l'angoisse, tantôt (comme dans celui de la bibliothèque ou du bain) fleurissant avec le comique. Mais jusqu'au bout demeurait, dans cette ascension vers l'éblouissement final, cette part de mystère qui est, sans doute, la part de l'Ange. Ce film, programmé sans interruption dans une salle de Tokyo pendant près de dix ans (comme *Le Sang d'un poète* de Cocteau à New York pendant les années 50), a donné dans le monde entier une de leurs œuvres-culte, comme on dit, aux amateurs du cinéma-foudre, c'est-à-dire du cinéma qui envoûte et bouleverse au plus profond.

Il y avait eu *La Part du hasard* (1984), qui, plus qu'un documentaire sur Henri Dimier, arrive avec lequel Patrick Bokanowski a travaillé trois ans, est un véritable et passionnant art poétique qui éclaire à la fois le maître et le disciple.

Car, les dessins au crayon de couleur qu'il expose depuis quelque temps au Japon ou en France l'attestent, il est autant plasticien que cinéaste, il n'a jamais cessé de l'être, ne serait-ce que par l'originalité et la variété des techniques qu'il utilise, ne se contentant presque jamais de la prise de vue directe avec perspective traditionnelle, mais cherchant, par l'emploi d'objectifs (ou, comme il dit, de "subjectifs") inédits et la retouche au banc-titre, à donner à l'œil des surprises et des chavirements.

Aussi y a-t-il maintenant des films comme *La Plage* (1991-1992) et peut-être (nul ne l'a encore vu) *Au bord du lac*, le tout dernier, qui rejoignent de façon plus classique, c'est-à-dire plus liée à la peinture (et toujours à la musique, grâce encore à Michèle Bokanowski), la voie royale du cinéma expérimental (terme arbitraire qui signifie que le travail sur la forme y est au moins aussi important que la transmission d'un sens ou d'un récit). Dans *La Plage*, on ne songe plus à Ducasse ou à Kafka, on se sent dans la proximité lumineuse de Hugo (dessinateur) ou de Seurat, de Tanguy ou de Miro.

Comme si on était passé du cauchemar à un début peut-être de sérénité. Même à l'époque tourmentée des premiers films, d'ailleurs, il y avait chez Patrick Bokanowski cette courtoisie et cette modestie qui sont si rares chez les grands artistes et préservent des orages. "C'est une belle chose, a écrit Jaurès, que seules les pensées douces soient capables des longs voyages." On peut adapter cette phrase à Patrick Bokanowski : il est un grand artiste doux, et c'est une belle chose que seules les œuvres douces (ou qui font, comme ici, de la douceur avec de l'angoisse) soient capables des longs voyages.

Le voyage, en effet – j'en suis sûr –, ne fait que commencer.

La Femme qui se poudre

1972, 18', 35 mm, noir et blanc
réalisation : Patrick Bokanowski
musique : Michèle Bokanowski
images et effets spéciaux : Patrick Bokanowski
montage : Patrick Bokanowski assisté de René Richard
avec : Jean-Jacques Chouly, Jacques Delbosse d'Auzon, Claus Krieler Reerits, Christine Muller
production : Kira BM Films

Un personnage fuit et se métamorphose. Les éléments naturels se déclatent. Des géants surveillent et semblent se rejouer d'une scène de meurtre collectif.

Déjeuner du matin

1974, 12', 35 mm, couleur
réalisation : Patrick Bokanowski
musique : Michèle Bokanowski
images et effets spéciaux : Patrick Bokanowski
avec la collaboration de : Ulysse Laugier, Philippe Lavalette, Christian Daninos
montage : Patrick Bokanowski assisté de Laure Budin
avec : Jacques Faure, Josette Lassaque, Daniel Barot, Thierry Doubilet
production : Kira BM Films

La folie de certains gestes quotidiens.

L'Ange

1977-1982, 70', 35 mm, couleur
réalisation : Patrick Bokanowski
musique, montage son : Michèle Bokanowski
images, effets spéciaux, décors, maquettes et montage image : Patrick Bokanowski
avec la collaboration de : Philippe Lavalette (prise de vue), Jacques Faure, Michel Morneau (réalisation), Christian Daninos (maquettes, masques), Guy Coda, Claude Nossi, Jean-Daniel Vior (réalisation maquettes), Doménika (costumes), Laurent Griffo, Robert Cahen (photographie de plateau), Laure Budin, Dominique Dreussay, Catherine Vilpoux (montage image)
production : INA/Kira BM Films

Ascension d'un gigantesque escalier... où l'on croise des ombres ou des silhouettes de personnes à peine humains. A différents paliers, on découvre des scènes mystérieuses où les personnages semblent prisonniers de leur action et de leur propre folie... Attaques, explosions, recherche maniaque et désespérée, objets qui se déplacent d'eux-mêmes...

La Part du hasard

1984, 54', 16 mm, couleur
dessins, encre de chine, peintures de Henri Dimier
réalisation : Patrick Bokanowski (avec la collaboration de Claudie Picquart)
images : Edwin Bailly assisté de Vincent Tamisier
prise de son : Jean-Marie Blonnel, Odile Blondel
montage : Patrick Bokanowski, Catherine Binet, Laure Budin
coproduction : Ministère de la Culture/INA/Kira BM Films

Ce film présente les techniques utilisées, par Henri Dimier pour dessiner et peindre. Réalisé à partir d'œuvres en cours d'exécution, le film s'éloigne volontairement de toute représentation biographique ou anecdotique de Henri Dimier ; il n'est pas non plus une présentation de son œuvre...

La Plage

1992, 14', 35 mm, couleur
réalisation : Patrick Bokanowski
musique : Michèle Bokanowski
images et effets spéciaux : Patrick Bokanowski
montage : Patrick Bokanowski (avec la collaboration de Laure Budin et Dominique Dreussay)
coproduction : La Sept/Kira BM Films

Au bord du lac

1993, 6', 35 mm, couleur
réalisation et effets spéciaux : Patrick Bokanowski
musique : Michèle Bokanowski
prise de vue : François Parnier, Vincent Tamisier
contrebasse : Joëlle Léandre
coproduction : La Sept/Arte/Kira BM Films

Chantal Akerman

10 octobre – 26 novembre 1995

mardi (*nocturne*) : 12 h – 21 h 30
mercredi–jeudi–vendredi : 12 h – 19 h
samedi–dimanche : 10 h – 19 h
fermé le lundi
entrée : 35 F
tarif réduit : 25 F

"les rendez-vous du Jeu de Paume"

visites commentées gratuites destinées aux visiteurs individuels sur présentation du billet d'entrée :
mardi à 15 h, mercredi et jeudi à 13 h, vendredi et samedi à 15 h, dimanche à 11 h

publication

Chantal Akerman : D'Est, Au bord de la fiction
textes de Chantal Akerman,
Catherine David et Michael Tarantino
13,5 x 21,8 cm
96 pages
90 F

visites commentées réservées aux abonnés

mercredi 11 octobre à 19 h
par Catherine David, commissaire de l'exposition
lundi 16 octobre à 19 h
par Raoul Ruiz, cinéaste (sous réserve)

rencontre

mardi 24 octobre à 18 h 30
salle audiovisuelle
avec Chantal Akerman, en présence de
Gabrielle Claes, Marie-Pierre Macia,
Raymond Bellour et Éric de Kuyper, précédée
de la projection de *J'ai faim, j'ai froid* (1984, 12')

renseignements au 47 03 12 50



UAP soutient
les actions de la Galerie nationale
du Jeu de Paume

Exposition présentée avec la participation
d'Air France



L'installation de Chantal Akerman est produite
par le Walker Art Center de Minneapolis et
la Galerie nationale du Jeu de Paume.

Ministère de la Culture
Délégation aux arts plastiques

Texte : Christophe Gilbert
Graphisme : Visuel Design
© éditions du Jeu de Paume, Paris, 1995



éléments biographiques

1950
naissance le 6 juin à Bruxelles.

1965
décide de faire du cinéma en découvrant *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard.

1968
réalise son premier court métrage, *Saute ma ville*.

1971
s'installe à New York, où elle découvre, entre autres, les films de Jonas Mekas à l'Anthology Film Archives.

1972
à New York, réalise *La Chambre* et son premier long métrage, *Hôtel Monterey*, documentaire où apparaissent les longs plans-séquences fixes et les larges mouvements de caméra qui caractériseront son style.



Chantal Akerman dans *Je tu il elle*

1974
termine *Je tu il elle*.

1975
réalise *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, très remarqué par la critique et le public.

1976
News from Home.

1978
Les Rendez-vous d'Anna.

1982
Toute une nuit.

1983
Un jour Pina m'a demandé, documentaire vidéo sur la chorégraphe allemande Pina Bausch.

1985
Golden Eighties.

1988
Histoires d'Amérique.

1991
Nuit et Jour.

1993
Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60, à Bruxelles et D'Est. Récemment, Chantal Akerman a également écrit et mis en scène, pour le théâtre, un monologue intitulé *Le Déménagement* (d'après son film avec Sami Frey) et une pièce, *L'Océan*, commandée par le Kaaaitheater de Bruxelles.

Dans le cadre des manifestations du Festival d'Automne, et avec le soutien du Commissariat général aux relations internationales de la Communauté française de Belgique, et de la Délégation Wallonie-Bruxelles à Paris.

cette programmation est susceptible de modifications

salle audiovisuelle
rétrospective des films de Chantal Akerman

mardi 10 octobre
16 h *Saute ma ville*, 13'
Je tu il elle, 90'

mercredi 11 octobre
17 h *Pour Febe Elisabeth Velásquez (Contre l'oubli)*, 3'45"
Les Trois Dernières Sonates de Franz Schubert, 49'
Hôtel Monterey, 65'

jeudi 12 octobre
17 h *L'Enfant aimé ou Je joue à être une femme mariée*, 35'
News from Home, 85'

vendredi 13 octobre
17 h *Toute une nuit*, 89'

samedi 14 octobre
15 h *La Chambre 1*, 11'
Le 15/8, 42'
Dis-moi, 45'

16 h 30 *Les Rendez-vous d'Anna*, 127'

dimanche 15 octobre
15 h *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 200'

mardi 17 octobre
18 h *L'Homme à la valise*, 60'
Un jour Pina m'a demandé, 57'

mercredi 18 octobre
17 h *J'ai faim, j'ai froid*, 12'
Golden Eighties, 96'

jeudi 19 octobre
17 h *Lettre d'un cinéaste*, 8'
Les Années 80, 82'

vendredi 20 octobre
17 h *Letters Home*, 100'

samedi 21 octobre
15 h *Histoires d'Amérique*, 92'
17 h *Trois Strophes sur le nom de Sacher*, 12'
Nuit et Jour, 90'

dimanche 22 octobre
15 h *D'Est*, 107'
17 h *Le Déménagement*, 42'
Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60, à Bruxelles, 60'

mardi 24 octobre
18 h 30 *Rencontre avec Chantal Akerman précédée de la projection de J'ai faim, j'ai froid*, 12'

mercredi 25 octobre
16 h 30 *Les Rendez-vous d'Anna*, 127'

jeudi 26 octobre
17 h *La Chambre 1*, 11'
Le 15/8, 42'
Dis-moi, 45'

vendredi 27 octobre
17 h *L'Homme à la valise*, 60'
Un jour Pina m'a demandé, 57'

samedi 28 octobre
15 h 30 *Jeanne Dielman...*, 200'

dimanche 29 octobre
15 h *Saute ma ville*, 13'
Je tu il elle, 90'

17 h *L'Enfant aimé...*, 35'
News from Home, 85'

mardi 31 octobre
19 h *Letters Home*, 100'

mercredi 1^{er} novembre
17 h *Trois Strophes sur le nom de Sacher*, 12'
Nuit et Jour, 90'

jeudi 2 novembre
17 h *Pour Febe Elisabeth Velásquez...*, 3'45"
—
Les Trois Dernières Sonates de Franz Schubert, 49'
Hôtel Monterey, 65'

vendredi 3 novembre
17 h *Histoires d'Amérique*, 92'

samedi 4 novembre
15 h *Le Déménagement*, 42'
Portrait d'une jeune fille..., 60'

17 h *Toute une nuit*, 89'

dimanche 5 novembre
15 h *Lettre d'un cinéaste*, 8'
Les Années 80, 82'

17 h *J'ai faim, j'ai froid*, 12'
Golden Eighties, 96'

mardi 7 novembre
16 h *La Chambre 1*, 11'
Le 15/8, 42'
Dis-moi, 45'

mercredi 8 novembre
17 h *D'Est*, 107'

jeudi 9 novembre
17 h *Saute ma ville*, 13'
Je tu il elle, 90'

vendredi 10 novembre
17 h *Pour Febe Elisabeth Velásquez...*, 3'45"
Les Trois Dernières Sonates de Franz Schubert, 49'
Hôtel Monterey, 65'

samedi 11 novembre
15 h 30 *Jeanne Dielman...*, 200'

dimanche 12 novembre
14 h 30 *Les Rendez-vous d'Anna*, 127'

17 h *Letters Home*, 100'

mardi 14 novembre
19 h *Lettre d'un cinéaste*, 8'
Les Années 80, 82'

mercredi 15 novembre
17 h *Le Déménagement*, 42'
Portrait d'une jeune fille..., 60'

jeudi 16 novembre
17 h *Trois Strophes sur le nom de Sacher*, 12'
Nuit et Jour, 90'

vendredi 17 novembre
17 h *Toute une nuit*, 89'

samedi 18 novembre
14 h 30 *Les Rendez-vous d'Anna*, 127'
17 h *J'ai faim, j'ai froid*, 12'
Golden Eighties, 96'

dimanche 19 novembre
15 h 30 *Jeanne Dielman...*, 200'

mardi 21 novembre
19 h *Histoires d'Amérique*, 92'

mercredi 22 novembre
17 h *L'Enfant aimé...*, 35'
News from Home, 85'

jeudi 23 novembre
17 h *Letters Home*, 100'

vendredi 24 novembre
17 h *Trois Strophes sur le nom de Sacher*, 12'
Nuit et Jour, 90'

samedi 25 novembre
15 h *L'Homme à la valise*, 60'
Un jour Pina m'a demandé, 57'

17 h *Saute ma ville*, 13'
Je tu il elle, 90'

dimanche 26 novembre
15 h *Toute une nuit*, 89'
17 h *J'ai faim, j'ai froid*, 12'
Golden Eighties, 96'

Pour beaucoup, le nom de Chantal Akerman évoque celui d'un cinéaste de la post-Nouvelle Vague inspiré – entre autres – par le cinéma expérimental américain. Née à Bruxelles en 1950 de parents immigrés juifs polonais, cette femme au tempérament nomade et cosmopolite s'est imposée par la singularité de ses récits autobiographiques. *Je tu il elle* (1974), dont elle joue le rôle principal, *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), *Les Rendez-vous d'Anna* (1978) sont les exemples les plus célèbres de ce cinéma de l'introversion qui a marqué les années 70-80. La force des films de Chantal Akerman tient pour beaucoup à sa fascination pour le mouvement de l'image cinématographique qui a fortement influencé son style en le guidant vers l'épure et l'ascétisme. Les plans fixes étendus à l'extrême, les longs travellings, les panoramiques vertigineux, ainsi que les effets d'ellipses et de répétitions constituent une "rhétorique" présente encore aujourd'hui dans le travail de plus en plus diversifié de l'artiste.

"*D'Est, Au bord de la fiction*" (1994) est la première installation multimédia de Chantal Akerman. Répondant à une commande sur le thème de l'unification de la communauté européenne, cette œuvre a été élaborée à partir d'un film intitulé *D'Est* (1993). Elle consiste en une scénographie construite en trois espaces successifs dans lesquels *D'Est* est décliné de diverses manières : projection, installation, enregistrement sonore.

D'Est : le film

D'Est se présente comme une suite de plans-séquences tirés de l'univers quotidien en Europe de l'Est. Tourné en Allemagne, en Pologne et en Russie, le film tend à explorer une réalité immédiate aussi large que possible, englobant "des rivières ou des mers, des fleuves et des ruisseaux, des arbres et des forêts", mais surtout la ville gigantesque et labyrinthique de Moscou où la caméra, animée d'un élan silencieux, s'infiltré dans les rues et filme "des femmes et des hommes, des jeunes et des vieux qui passent ou qui s'arrêtent, assis ou debout, parfois même couchés".

À toutes ces errances collectives dans des halls de gares, devant les échoppes couvertes de neige ou aux arrêts de bus répond aussi l'univers domestique : intérieurs d'appartements, cuisines, salons où le temps semble s'être arrêté ; les êtres sont figés dans un relevé d'attitudes encore imprégné de ce "cinéma du corps" que décrit Gilles Deleuze. "Des *Jeanne Dielman*", écrit-il, Chantal Akerman veut montrer



"des gestes dans leur plénitude". [...] Les états du corps sécrètent la lente cérémonie qui relie les attitudes correspondantes, et développent un gestus féminin qui capte l'histoire des hommes et la crise du monde. C'est ce gestus qui réagit sur le corps en lui donnant un hiératisme comme une austère théâtralisation, ou plutôt une "stylistation" (Cinéma 2 : *L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 255).

Les deux premiers plans, l'un représentant une autoroute de nuit et l'autre une fenêtre ouverte sur une campagne verdoyante, attestent un double projet : le film est une invitation au déplacement, mais aussi un exercice de représentation fondé sur l'observation méticuleuse du monde. Filmé de manière frontale, chaque plan devient le lieu d'une multitude de micro-événements auxquels le montage et le mixage insufflent emphase et lyrisme. N'obéissant à aucune continuité narrative, les effets de montage émanent d'oppositions formelles, notamment entre plans fixes et travellings, entre intérieur et extérieur, entre images de foules et d'individus isolés, entre hiver et été, bruit et silence... De telles corrélations ont pour effet d'insister sur les transitions, les passages entre ces pôles contraires, le va-et-vient "des jours et des nuits, la pluie et le vent, la neige et le printemps. Et tout cela qui se transforme doucement, tout au long du voyage".

Le travail très particulier du son fait éclater l'image, à la fois dans sa dimension temporelle et dans son cadre. La bande-son désynchronisée et amplifiée participe de cette expansion de l'image en évoquant tout un univers symbolique hors champ où s'entremêlent chansons populaires, voix d'inconnus, rumeurs lointaines, porteuses d'"histoires petites et

grandes, souvent très simples, qu'il ne serait pas toujours nécessaire de comprendre mais que l'on sentirait comme des musiques de pays étrangers avec pourtant un sentiment de familiarité".

Les moyens employés au montage par Chantal Akerman sont peu conformes aux règles canoniques du réalisme documentaire. L'absence de tout commentaire ou effet de montage discursif qui viserait à orienter le sens des images répond à un désir de se tenir à l'écart de toute interprétation socio-historique. "Je ne chercherai pas à montrer la désintégration du système, [...] parce que qui cherche trouve, trouve trop bien et filtre ainsi sa propre vision avec du pré-pensé", écrit-elle dans son synopsis. Plus que de donner un quelconque point de vue sur l'actualité de l'ancien empire soviétique, *D'Est* cherche à travers des visages d'hommes et de femmes à donner une image universelle et intemporelle de l'Homme face à la "catastrophe imminente" de l'Histoire. "Hier, aujourd'hui et demain, il y a eu, il y aura, il y a en ce moment même des gens que l'histoire qui n'a même plus de H, que l'histoire vient frapper, et qui attendent là, parqués en tas, pour être tués, frappés ou affamés, ou qui marchent sans savoir où ils vont, en groupe ou isolés. Il n'y a rien à faire, c'est obsédant et ça m'obsède".



"D'Est, Au bord de la fiction"

L'installation autorise une infinité de parcours dans un espace où se confrontent les images et les sons, et offre la possibilité d'explorer les fondements mêmes de la représentation.

Dans la première salle, *D'Est* est projeté intégralement sur l'un des murs. Point de départ de l'installation, le film témoigne d'une transfiguration du regard par le montage. Ce n'est que par la suite, lorsque l'on parcourt les espaces de l'exposition que ce "texte cinématographique" se déploie dans le dispositif.

Dans la deuxième salle sont installés, à hauteur d'homme, huit triptyques d'écrans vidéo, soit vingt-quatre moniteurs. Sur chacun d'eux, on retrouve des images du film montées en boucle, d'une durée d'environ trois minutes. Portraits et longs panoramiques forment l'essentiel de ces séquences liées entre elles par des analogies de formes, de couleurs et de mouvements. Autant de signes affectifs qui tissent au-delà du film la trame de son double dans l'univers

de la mémoire. La dissémination des moniteurs dans l'obscurité de la pièce conforte cette sensation d'un territoire peuplé de réminiscences. Par ailleurs, si un film, comme l'ont suggéré certains sémiologues du cinéma, peut être comparé à un texte, avec ses mots et ses phrases, sa décomposition devrait faire apparaître le langage qui le sous-tend. À propos du texte littéraire, Roland Barthes disait justement : "Il n'est guère possible de concevoir la littérature comme un art qui se désintéresserait de tout rapport avec le langage : dès qu'elle en aurait usé comme d'un instrument pour exprimer l'idée, la passion ou la beauté, le langage ne cesse de l'accompagner en lui tendant le miroir de sa propre structure." Ici, le plan isolé sur l'écran vidéo pourrait bien être ce mot qui, arraché au texte, révèle la matière même du langage filmique.

Dans la troisième et dernière séquence de l'installation, un moniteur posé au sol entre deux enceintes présente

une vision macroscopique poussée jusqu'aux limites du visible. On entend la propre voix de Chantal Akerman lisant des extraits de son synopsis ainsi que le texte de l'Exode en hébreu, tiré de l'Ancien Testament. Ce dernier récit établit de manière allégorique un lien entre l'interdiction juive de représenter le monde et l'image impossible de l'holocauste.

Se substituant aux images devenues quasi abstraites, le texte qu'accompagne un solo de violoncelle interprété par Sonia Wieder-Atherton clôt ainsi le dispositif.

Comme le précise Chantal Akerman, "pour faire un film, il faut toujours écrire*". L'écriture précède chez elle toute création, toute tentative de représentation. Elle est "l'avant" incontournable du film. L'installation, de ce fait, s'achève sur ce qui constitue ses propres origines. C'est à une remontée aux sources de l'image qu'elle nous convie par le biais d'une "déconstruction" du film, allant du montage aux plans, et de ces plans au langage.

* Les citations de Chantal Akerman sont extraites du synopsis de *D'Est*.



Le Jeu de Paume

galerie nationale du



films
Gianfrancesco Guarnieri
Ricci Lucchi

3 | 28 mai 1995

salle audiovisuelle

Liste des films présentés

"Films parfumés", programme n° 1

Catalogue – Elle ne perçoit que les odeurs

1976, 16 mm, ekachrome, muet, 27'
Parfums de violette, de fraise et de gaulthérie.
Les premières expériences d'une petite fille, limitées à son odorat. Elle découvre qu'il y a une différence entre mémoire et imagination, tout en suçant un bonbon à la violette.

Catalogue – Cesare Lombroso – Sur le parfum d'œillet

1976, 16 mm, ekachrome, muet, 12'
Tourné dans le musée du célèbre criminologue Lombroso à Turin, ce film joue sur la théorie de l'absence du sens olfactif chez les criminels...

Passion

1988, 16 mm, couleurs d'origine au pochoir, 7'
Analyse des plans de *La Vie et la Passion de Jésus-Christ* de Ferdinand Zecca (1902). Renversement du montage original.

"Films parfumés", programme n° 2

À propos du sommeil et des rêves de roses limités au sens de l'odorat

1975, 8 mm, couleur, muet, 10'
Parfums de muguet et de gaulthérie.
La gaulthérie est un arbuiste au bois toujours vert et à l'odeur de médicament. Le film suit le cours d'une rivière qui débouche sur une prairie parfumée de muguet.

Alice parfumée de rose

1975, 8 mm, couleur, muet, 10'
Parfum de rose.
Alice revit son passé selon trois odeurs : rose rouge, rose blanche et rose artificielle, tout en devenant elle-même essence de rose, à travers sa mémoire et son imagination.

Wladimir Propp – Odeur de loup

1975, 8 mm, couleur, muet, 10'
Parfum de framboise.
Dans un rêve semblable à celui d'Alice, trois contes de fées s'entremêlent : *Blanche-Neige*, *Le Petit Chaperon rouge*, *Hansel et Gretel*. Ici, l'odeur du loup est semblable à celle de la framboise.

Klinger et le gant

1975, super 8, couleur, muet, 5'
Parfums dissimulés.
À propos d'une œuvre de Max Klinger, *Fantaisies sur la découverte d'un gant* (1878), exposée en 1969 à Turin au cours de l'exposition "Le sacré et le profane dans l'art symboliste".

Catalogue de la décomposition

1975, 8 mm, couleur, muet, 10'
Album de photographies : paysages, gens, animaux, places urbaines d'Europe centrale. Les images sont effacées et recomposées au crayon dans une odeur de naphthalène.

Catalogue comparatif

1975, 8 mm, couleur, muet, 10'
Comparaison de matériaux doux et durs, vides et pleins, colorés et incolores, immenses et minuscules, inodores et parfumés...

Autres films

Catalogue 9.5 – Karageoz

1979-1981, 16 mm, couleur, muet, 56'
Karageoz - Théâtre d'ombres.
Après l'invention du Pathé Baby en 1922, de nombreux films furent copiés dans ce format 9,5 mm pour une exploitation "familiale" ; c'est sur ces matériaux retrouvés qu'est construit ce "théâtre d'ombres".

Essence d'absinthe

1981, 16 mm, couleur, muet, 15'
Un extrait d'un film pornographique de Pathé Nathan. Pochoir érotique des années 20, copie déchirée et usée par des générations de spectateurs et de projections privées.

Le Chant de la terre. Gustav Mahler

1982, 16 mm, couleur, muet, 17'
Travail sur du matériel Pathé Baby, le film est une série d'images qui "appartiennent" idéalement à Gustav Mahler...

Du Pôle à l'Équateur

1986, 16 mm, couleur, 10'
Ce film est un travail sur les archives privées d'un documentariste pionnier, Luca Comerio, qui, en tournant dans le monde entier, à la fin des années 20, cherchait à adapter les formes du film documentaire à l'idéologie fasciste.

Retour à Khodorciur.

1986, vidéo, 80'
Document exceptionnel, témoignage de l'un des seuls survivants du massacre des Arméniens en 1915 dans l'est de la Turquie. Voyage d'un vieil homme, seul et à pied, vers son village natal détruit, ses habitants disparus, sa famille dispersée.

Fragments

1987, 16 mm, sonore, 60'
Atlas idéal du voyage fantastique : les "entraîlés de la terre", le monde féroce des animaux, les images ethnographiques de diverses parties du monde...

Hommes, années, vie

1990, 16 mm, couleur, sonore, 70'
Le massacre des Arméniens, leur exode, Commencé au cours d'un voyage en 1987 en République soviétique d'Arménie, continué après un pogrom et le tremblement de terre qui coïncide avec le séisme politique de l'Union soviétique.

La Fine Fleur de la race.

1991, 16 mm, couleur, sonore, 25'
Compilation et montage ironique de films, sur le sport magnifiant la "race", le "corps parfait", l'éternelle jeunesse", thèmes exaltés par D'Annunzio, Marinetti, Comerio. Comparaison avec des films amateurs de l'époque...

Archives italiennes n° 2

1991, 16 mm, couleur, 20'
Collection de portraits de famille et d'images de mariages, baptêmes, funérailles des années 20 et 30. Ces archives italiennes de l'Istituto Luce sont le contrepoint privé de l'aspect officiel révélé par *La Fine Fleur de la race*.

Giacometti

série "Contact"
1993, 35 mm, noir et blanc, 13'
Travail inédit sur l'œuvre du grand photographe italien Mario Giacometti.

Animaux criminels

1994, 16 mm, 7'
Images réunies et détournées par Comerio pour valoriser l'idéologie fasciste (des mains invisibles poussent des animaux de toutes tailles à se battre entre eux), retravaillées par Gianikian et Ricci Lucchi pour retrouver la séquence originale.

Journal africain

1994, 16 mm, 16'
Travail sur le journal intime d'un voyageur français anonyme, filmé de 1926 à 1936.

Aria

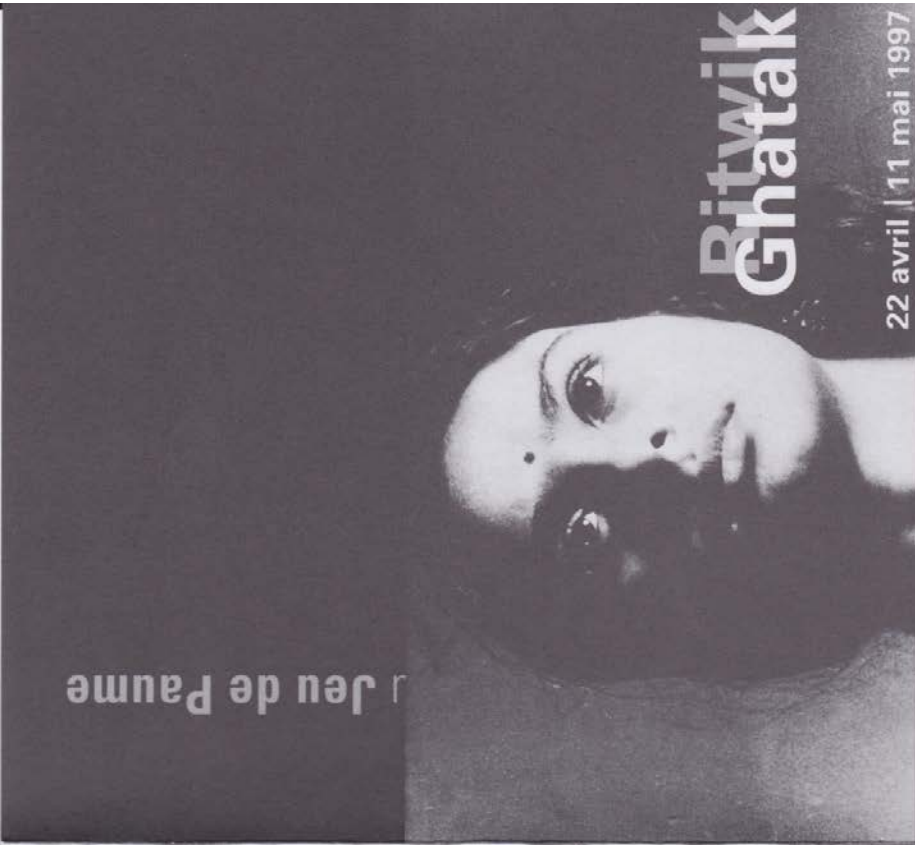
1994, 35 mm, 7'
Aria (Air) est composé de deux éléments : des documents scientifiques sur l'air ainsi qu'un film métaphorique réalisé au début du siècle.

L'UAP soutient les actions de la Galerie nationale du Jeu de Paume

Rétrospective proposée, dans le cadre de la programmation "Analyse, collage, mélanges", par Danièle Hlison avec la collaboration de Frédéric Bonnaud.



Je suis à la recherche du rythme du Bengale, depuis les hauteurs de Darjeeling, à travers le fleuve et les plaines, jusqu'à la mer.



Bitwik Ghatak

22 avril | 11 mai 1997
salle audiovisuelle

Jeu de Paume

galerie nationale du

Ritwik Ghatak 22 avril | 11 mai 1997
 cette programmation est susceptible de modifications

Tout l'œuvre de Ghatak vient en écho du "déséquilibre historique et personnel qui fait le fond pathétique de tous ses films : la partition du Bengale. Elle a fait de ce cinéaste, mort en 1976, alcoolique, né en 1925 à Dacca, aujourd'hui une ville du Bangladesh, un réfugié. Tous ses films (huit longs métrages en vingt ans) portent la marque d'un exil dont il a fait "un programme de mise en scène", fondé sur la perte, le choc, la séparation. L'inacceptable."

Raymond Bellour, *Trafic*, n°4

À l'origine, j'étais écrivain. [...] Mais je découvris que les poèmes et les nouvelles n'affaiblèrent pas directement les gens; ils sont trop distants. C'est pourquoi je me tournai vers la scène : il y aurait des milliers de spectateurs en face de moi et je pourrais les exciter, faire bouillir leur sang. Il y aurait une réaction immédiate. Puis je m'aperçus que le cinéma était un langage encore plus puissant : je pourrais toucher beaucoup plus de monde à la fois. Ce que j'avais à dire était immédiat, urgent, impatient. Pour cela, le cinéma était un langage idéal.

La mentalité indienne est dominée par une certaine tradition épique qui a pris racine dans le subconscient indien. C'est pourquoi il n'est guère surprenant que notre peuple se sente attiré par la mythologie. Moi-même, je n'y fais pas exception [...] : la création de films est en rapport avec le subconscient [...]. Ce n'est que lorsque certaines images se développent selon une logique inévitable, et deviennent inconscientes au moment où elles se transforment en symboles que la force archétypale est née. [...] La musique est hautement symbolique. Elle est mon symbole, c'est pourquoi je l'utilise.

Quiconque prétend avoir créé quelque chose de très "moderne" est stupide et vit au pays des merveilles. [...] Nous ne faisons que réinventer des formes qui ont déjà existé, voilà tout. [...] Le cinéma n'est pas une forme, le cinéma possède des formes. [...] Dans mes films, je n'ai jamais cessé d'expérimenter de nouveaux modes d'expression. Cette aspiration est le moteur de tout mon travail. [...] Je cherche à l'éveiller la meilleure expression possible du sujet que j'ai sous la main. Parfois, je suis tombé juste et, parfois, j'ai complètement raté mon but. J'ai expérimenté des formes de récits, d'actions, de style, d'images, etc. Mes films ne se ressemblent pas, mais je crois bien qu'ils traduisent tous ma personnalité et mes tendances. [...] À mon avis, c'est là le cœur du problème. Une série de fragments jetés pêle-mêle dans un panier, des images incohérentes réunies par le seul mécanisme de l'intrigue et la "substance" de l'histoire font peut-être passer une bonne soirée, mais ce n'est pas de l'art, non Monsieur ! [...] De telles "œuvres" font quelquefois plaisir, mais il ne s'agit pas d'un plaisir artistique...

L'art se développe très lentement. [...] En tant qu'artiste je ne peux qu'enregistrer le Temps. [...] Je ne change pas le cours des événements, je ne fais que l'enregistrer. Pour moi, le cinéma n'est qu'un moyen d'expression. Il sert à exprimer ma colère face à la tristesse et à la souffrance de mon peuple. Peut-être y aura-t-il, dans un proche avenir, un autre médium que celui du cinéma pour changer quelque chose, un médium qui peut exprimer la joie, la tristesse, l'espoir, le rêve et les idéaux du peuple, avec une force et une clarté plus flagrantes que le cinéma. Il s'agirait alors du médium idéal.

L'art ne consiste pas non plus en sujets ambitieux ou dans l'utilisation abusive de technologies nouvelles. Il consiste plutôt en explosions de l'imaginaire...

(Propos de Ritwik Ghatak extraits de différents entretiens)

18 h <i>La Rivière Titash</i> , 159'	mardi 22 avril	16 h 30 <i>Raison, discussion et un conte</i> , 120'	samedi 3 mai
16 h 30 <i>L'Étoile cachée</i> , 120'	mercredi 23 avril	14 h <i>L'Homme mécanique</i> , 95'	dimanche 4 mai
16 h 30 <i>Mi bémol</i> , 135'	jeudi 24 avril	16 h <i>La Rivière Titash</i> , 159'	
16 h 30 <i>Raison, discussion et un conte</i> , 120'	vendredi 25 avril	18 h <i>Mi bémol</i> , 135'	mardi 6 mai
16 h 30 <i>La Rivière Subarna</i> , 132'	samedi 26 avril	16 h 30 <i>L'Étoile cachée</i> , 120'	mercredi 7 mai
14 h <i>La Rivière Titash</i> , 159'	dimanche 27 avril	16 h <i>La Rivière Titash</i> , 159'	jeudi 8 mai
17 h <i>Raison, discussion et un conte</i> , 120'		16 h 30 <i>Raison, discussion et un conte</i> , 120'	vendredi 9 mai
18 h <i>La Rivière Subarna</i> , 132'	mardi 29 avril	14 h <i>L'Homme mécanique</i> , 95'	samedi 10 mai
16 h 30 <i>L'Étoile cachée</i> , 120'	mercredi 30 avril	16 h 30 <i>La Rivière Subarna</i> , 132'	
16 h 30 <i>Mi bémol</i> , 135'	vendredi 2 mai	16 h 30 <i>Mi bémol</i> , 135'	dimanche 11 mai

Galerie nationale du Jeu de Paume, 1 place de la Concorde, 75008 Paris, tél. : 01 47 03 12 50

Films présentés

Ajantrik

(L'Homme mécanique)

1958, 16 mm, noir et blanc, 95' (vostf)



Huit épisodes ayant pour seul lien l'attachement de Bimal, chauffeur de taxi, pour sa vieille guimbarde dans laquelle se succèdent différents personnages. Récits aux styles divers, allant de la comédie à l'intrigue sentimentale et devenant même documentaire dans la séquence tournée parmi une tribu de nomades : les Oraons.

Meghe dhaka tara

(L'Étoile cachée)

1960, 35mm, noir et blanc, 120' (vostf)



Dans une famille de réfugiés, une jeune fille se "tue au travail" par amour pour sa famille et particulièrement pour son frère, chanteur de ragas. Elle parcourt étape par étape la route du sacrifice jusqu'à son appel final et désespéré, en haut de ces montagnes où elle est soignée pour tuberculose : "Je veux vivre, je veux vivre." Mais nous savons qu'elle meurt.

Komal Gandhar

(Mi bémol)

1961, 35 mm, noir et blanc, 135' (vostf)



Les personnages, des réfugiés, jettent toutes leurs forces et leur foi dans l'établissement d'un théâtre populaire, mais échouent. Cet échec est sans cesse rappelé par la présence de la rivière Padma, symbole du Bengale divisé, et le souvenir de la mère morte aux côtés de Ghandi.

Subarnarekha

(La Rivière Subarna)

1962, 35 mm, noir et blanc, 132' (vostf)



Un jeune homme et sa sœur se séparent d'un groupe de réfugiés et s'établissent dans un lieu désertique près d'une communauté de pêcheurs. Quand la jeune femme entreprend de transformer sa vie en partant avec son mari à Calcutta, elle ignore le long chemin de détresse qu'elle aura à affronter jusqu'à sa fin tragique.

Titash Ekti Nadir Naaam

(La Rivière Titash)

1973, 35 mm, noir et blanc, 159' (vostf)



Enlevée au lendemain de son mariage par des bandits, une jeune femme trouve refuge dans une communauté de pêcheurs, sur la rivière Titash. Aux accents parfois déchirants d'une musique traditionnelle la communauté se disloque en même temps que la rivière, au rythme de ses flux et reflux, s'ensable finalement.

Jukti, Takko aar Goppo

(Raison, discussion et un conte)

1974, 35mm, noir et blanc, 120' (vostf)



À travers le Bengale déchiré par la partition, l'ultime long métrage de Ritwik Ghatak (il est alors âgé de 49 ans) est un grand voyage-dérive de trois personnages : un intellectuel hanté par l'alcool et interprété par le cinéaste lui-même ; un ingénieur sans emploi ; et une jeune réfugiée, qui, pour Ghatak, incarne "l'âme du Bengale".



Ritwik Ghatak, sur le tournage de *Raison, discussion et un conte*

Remerciements

Raymond Bellour
Janine Bertrand / Inter film
Mme Jaeggi / Trigon-Film
Galeshka Moravioff / Films sans frontières

Programmation proposée par Danièle Hibon,
avec la collaboration de Marie-Jo Malvoisin,

En couverture, *La Rivière Subarna*



UAP soutient
les actions de la
Galerie nationale
du Jeu de Paume

**VII. Programmation des expositions d'art contemporain à la
Galerie nationale du Jeu de Paume entre 1991 et 2010.**

(Archives nationales)

<https://francearchives.fr/findingaid/cb1a12db2f18b0d308d4a8422b260bf91049d339>



20144581 Jeu de Paume
Fonctionnement général et dossiers d'expositions versement
complémentaire au 20100556
Benjamin Paradis, Nathalie Badet-Wyler, Vincent Bouat

Contexte de l'unité de description :

Fonctionnement général et dossiers d'expositions du Jeu de Paume 20144581/1-20144581/181

Unité de description :

20144581/14-20144581/181

Dossiers d'expositions du Jeu de Paume

1991-2010

Niveaux inférieurs de l'unité de description :

- « Jean Dubuffet, les dernières années », 20 juin-22 septembre 1991 20144581/14
- « Rober Gober », 4 octobre-1er décembre 1991 20144581/15
- « Pierre Dunoyer », 4 octobre-1er décembre 1991 20144581/16-20144581/17
- « Raoul Ruiz », 4 octobre-1er décembre 1991 20144581/18-20144581/19
- « Marcel Broodthaers, Rétrospective », 17 décembre 1991-1er mars 1992 20144581/20
- « Suzanne Lafont », 17 mars-24 mai 1992 20144581/21-20144581/22
- « Ellsworth Kelly, Les années françaises, 1948-1954 », 17 mars-24 mai 1992 20144581/23-20144581/24
- « Hélio Oiticica », 10 juin-23 août 1992 20144581/25-20144581/26
- « Générique I : Désordres - Nam Goldin, Mike Kelly, Kiki Smith, Jana Sterbak, Tunga », Michou Strauch-Barelli, 12 septembre-8 novembre 1992
20144581/27-20144581/28
- « Martial Raysse, Rétrospective », 26 novembre 1992-31 janvier 1993 20144581/29-20144581/31
- « Martin Barré, les années quatre-vingts », 16 février-11 avril 1993 20144581/32-20144581/33
- « David Rabinowitch, Constructions métriques, 1988-1991 », 16 février-11 avril 1993 20144581/34
- « Eva Hesse, Rétrospective », 27 avril-20 juin 1993 20144581/35-20144581/36
- « Thierry Kuntzel », 27 avril-20 juin 1993 20144581/37-20144581/38
- « Takis, Rétrospective », 8 juillet-24 octobre 1993 20144581/39
- « Art & Language », 9 novembre 1993-2 janvier 1994 20144581/40-20144581/41
- « James Bishop », 18 janvier-13 mars 1994 20144581/42
- « Toni Grand », 18 janvier-13 mars 1994 20144581/43
- « Pier Paolo Calzolari », 31 mars-29 mai 1994 20144581/44-20144581/45
- « Invitations - Nathalie Elemento, Chohreh Feyzjoui, Thomas Hirschhorn, Erik Nussbicker », 31 mars-29 mai 1994 20144581/46
- « Joan Mitchell - Les dernières années, 1983-1992 », 22 juin-4 septembre 1994 20144581/47-20144581/48
- « Antoni Tapiès », 27 septembre-4 décembre 1994 20144581/49-20144581/51
- « Charles Simonds », 20 décembre 1994-8 février 1995 20144581/52-20144581/53
- Donigan Cumming, « A prayer for Nettie » 20144581/54
- « Générique II : Double Mixte - Barry X Ball, Lynne Cohen, Pascal Convert, Rachel Whiteread », 28 février-17 avril 1995 20144581/55
- « Les livres de Denise Colomb », 3 mai-15 juin 1995 20144581/56
- « Didier Vermeiren », 3 mai-15 juin 1995 20144581/57
- « Helmut Federle », 3 mai-15 juin 1995 20144581/58
- « Olivier Debré, Rétrospective », 27 juin-24 septembre 1995 20144581/59-20144581/62
- « Patrice Bachelard », 27 juin-24 septembre 1995 20144581/63
- « Chantal Akerman, Rétrospective des films », 10 octobre-26 novembre 1995 20144581/64
- « Jeff Wall », 10 octobre-26 novembre 1995 20144581/65-20144581/66

Archives nationales (France)

- « Sam Francis, Les années parisiennes, 1950-1961 », 12 décembre 1995-18 février 1996 20144581/67-20144581/69
- « Les cases conjuguées, hommage à Teeny Duchamp », 5 mars-12 mai 1996 20144581/70
- « Miguel Barceló », 5 mars-12 mai 1996 20144581/71
- « Philippe Favier », 5 mars-12 mai 1996 20144581/72-20144581/74
- « Un siècle de sculpture anglaise », 5 juin-15 septembre 1996 20144581/75-20144581/77
- « Jean-Marc Bustamante, lent retour », 2 octobre-1er décembre 1996 20144581/78
- « Jesus Rafael Soto, Rétrospective », 7 janvier-9 mars 1997 20144581/79-20144581/80
- « Emil Schumacher, Rétrospective », 13 janvier 1997-4 janvier 1998 20144581/81
- « Jaume Plensa », 25 mars-18 mai 1997 20144581/82
- « Bernard Moninot », 25 mars-18 mai 1997 20144581/83
- « César, Rétrospective », 10 juin-26 octobre 1997 20144581/84
- « Lee Ufan », 13 novembre 1997-4 janvier 1998 20144581/85-20144581/86
- « Arman », 27 janvier-12 avril 1998 20144581/87-20144581/88
- « Pierre Alechinsky », 15 septembre-29 novembre 1998 20144581/89
- « Kcho », 15 septembre-22 novembre 1998 20144581/90
- « Georges Pompidou et la modernité », 23 février-18 avril 1999 20144581/91-20144581/92
- « Gutai », 4 mai-27 juin 1999 20144581/93-20144581/97
- « Richard Meier, architecte », 13 juillet-26 septembre 1999 20144581/98-20144581/99
- « Erro, Images du siècle », 7 octobre 1999-9 janvier 2000 20144581/100
- « L'autre moitié de l'Europe. I. Mémoire. Histoire. Biographie. II. Réalité sociale. Existence. Politique. III. Enigme. Secret. Esotérisme. IV. Projet. Utopie. Construction », 8 février-21 juin 2000 20144581/101-20144581/102
- « Asiatica I : Cho Duck-Hyun. Les chiens d'Ascalon », 28 novembre 2000-21 janvier 2001 20144581/103
- « Tunga », 9 octobre-18 novembre 2001 20144581/104
- « Oscar Niemeyer », 5 février-3 avril 2002 20144581/105
- « Daniel Spoerri, Restaurant Spoerri, Les dîners, Les Menus-pièges », 19-28 avril et 30 avril-2 juin 2002 20144581/106-20144581/143
- « Georges Mathieu », 18 juin-6 octobre 2002 20144581/109-20144581/110
- « Peter Stämpfli », 22 octobre 2002-5 janvier 2003 20144581/111
- « Jean-Pierre Khazem, Pause », 30 avril - 1 juin 2003 20144581/112
- « Pierre Alechinsky, Satie en miroir et autres pièces à quatre mains », 20 juin-29 juin 2003 20144581/113
- « L'œil de Simenon », 13 janvier-7 mars 2004 20144581/114
- « Guy Bourdin », 23 juin-12 septembre 2004 20144581/115-20144581/116
- « Eblouissement », 23 juin-12 septembre 2004 20144581/117-20144581/119
- « L'ombre du temps », 28 septembre-28 novembre 2004 20144581/120-20144581/122
- « Figure de l'acteur », 14 octobre 2004-2 janvier 2005 20144581/123
- « Rineke Dijkstra », 12 décembre 2004-20 février 2005 20144581/124
- « Stephen Shore », 11 janvier-20 mars 2005 (Sully) 20144581/125
- « Tony Oursler », 15 mars-22 mai 2005 20144581/126-20144581/127
- « Jean-Luc Moulène », 13 mai-22 mai 2005 20144581/128
- « Joan Jonas », 7 juin-28 août 2005 20144581/129
- « Burlesques contemporains », 7 juin-18 septembre 2005 20144581/130
- « Chaplin et les images », 7 juin-18 septembre 2005 20144581/131
- « Pierre Verger », 12 septembre-22 décembre 2005 20144581/132
- « Croiser des Mondes », 4 octobre-31 décembre 2005 20144581/133
- « Michel Rovner », 4 octobre-31 décembre 2005 20144581/134
- « Craigie Horsfield », 30 janvier-30 avril 2006 20144581/135-20144581/137
- « Ed Ruscha », 30 janvier-30 avril 2006 20144581/138
- « Cindy Sherman », 16 mai-3 septembre 2006 20144581/139-20144581/141

Archives nationales (France)

- * Lee Friedlander », 18 septembre-31 décembre 2006 20144581/142
- * L'Événement », 6 janvier-1 avril 2007 20144581/143
- * Cyprien Gaillard », 28 février-1 avril 2007 20144581/144
- * Les lauréats du Prix photo 2006 », 24 avril-3 juin 2007 20144581/145
- * Les Boyadjian, photographes arméniens à la cour du Négus », 19 juin-2 septembre 2007 20144581/146
- * Pierre & Gilles, Double je », 28 juin-23 septembre 2007 20144581/147
- * Roger Parry », 18 septembre-18 novembre 2007 20144581/148
- * Joël Meyerwitz », 2 octobre-14 janvier 2007 20144581/149
- * Edward Steichen », 9 octobre-30 décembre 2007 20144581/150
- * Ultralab », 9 octobre-30 décembre 2007 20144581/151-20144581/152
- * Résonance », 4 décembre 2007-17 février 2008 20144581/153
- Itinérance, circulation 20144581/154-20144581/164
- Programmation audiovisuelle 20144581/165-20144581/180
- Exposition annulée : « Peter Friedl » 20144581/181

Tableau chronologique détaillé des programmations cinématographiques de la Galerie nationale du Jeu de Paume entre les années 1991 et 2004.

Ce tableau peut-être utilisé par le lecteur comme un outil d'analyse. Issu d'un travail d'indexation, celui-ci a été réalisé en fonction des informations présentes dans les archives relatives aux livrets et aux ouvrages de la Galerie nationale du Jeu de Paume recueillies en juillet 2017. Du fait de l'absence de certains documents dans les bureaux de la Galerie nationale du Jeu de Paume, le tableau n'est cependant pas tout à fait complet. Entre 1991 et 2004 la programmation de Danièle Hibon compte 83 rétrospectives et cycles confondu.

	TITRE DU PROGRAMME	DATE	RESPONSABLE DE LA PROGRAMMATION	DÉPLIANT / PUBLICATION	TEXTE OU CITATION D'OUVRAGE À L'INTÉRIEUR DU DÉPLIANT	CONFÉRENCE, ÉVÈNEMENT, INVITATION, RENCONTRE	COLLABORATEURS	REMERCIEMENTS	EXPOSITION EN PARALLÈLE
Les programmes précédés d'une * signalent l'absence du dépliant ou de l'ouvrage dans les archives de la Galerie nationale du Jeu de Paume.									
*	Samuel Beckett, œuvres pour la télévision	6 Juil - 1er Sept 1991	Danièle Hibon	dépliant					
*	Stan Douglas	6 Sept - 15 Sept 1991	Danièle Hibon	dépliant					
*	Raoul Ruiz, Installation vidéo	4 Oct - 1er Déc 1991	Danièle Hibon	Ouvrage : Raoul Ruiz, <i>Le Livre des Disparitions/Le Livre des Tractations</i> , Paris, éditions Dis Voir, 1990. Ouvrage complémentaire à son installation l'Exultation des Maures.	Conférence de Jean Louis Scheffer sur l'installation l'Expulsion des Maures.	Palais de Tokyo (la conférence et les projections ont lieu dans la salle Jean Epstein du Palais de Tokyo.)		l'Expulsion des Maures, installation co-produite par PICA de Boston, l'IYAM de Valence et le Centre National des Arts Plastiques de Paris.	
*	Jef Cornelis, films sur l'art	17 Déc - 27 Janv 1992	Programmation établie par Danièle Hibon avec la collaboration de Yves Aupetitlot.	Catalogue publié par la Maison de la Culture et de la Communication de St Étienne accompagné la programmation.		Rencontre animée par Yves Aupetitlot le 21 Janvier			

*	Lawrence Weiner, vidéo et cinéma	28 Janv - 1 Mars 1992	Danièle Hibon	?		Rencontre avec Lawrence Weiner le 27 Février		
*	Arthur Péféchian, rétrospective	20 Mars - 5 Avril 1992	Danièle Hibon	?		Rencontre avec Arthur Péféchian le 19 Mars		
*	Cinéma marginal, films brésiliens des années 1960-1970.	17 Juin - 23 Août 1992	Danièle Hibon	?				
	Cinéma d'Israël	22 Sept - 8 Nov 1992	Danièle Hibon	ouvrage				
*	Martial Raysse, films et vidéo	26 Nov - 31 Janv 1993		?				
	Jonas Mekas rétrospective	15 Déc - 31 Janv 1993		ouvrage		Rencontre avec Jonas Mekas le 17 Décembre		
	Nouvelles Chines, images de la diaspora chinoise	16 Fév - 14 Mars 1993	Programmation proposée et réalisée par Bérénice Reynaud	ouvrage : Nouvelles Chines, images de la diaspora chinoise, Paris, éditions du Jeu de Paume, 1993.	Texte de Bérénice Reynaud + Films sélectionnés + Présentation du cycle en quatrième couverture.		Sont remerciés les artistes qui ont acceptés de pêter leur œuvres, ainsi que : PoChu Au Yeung et l'équipe du Festival de Vancouver, Wouter Barendrecht, Nancy Buchanan, Shu Lea Cheang, Peggy Chiao, Roger Garcia, Sophie Gluck, Sophie Laurent, Helen Loveridge, Ellen Pau, Tony Rayns, Shu Kei, Norman Wang, Wong Ain-ling et l'équipe du Festival de Hong Kong.	

	Jürgen Bottcher, rétrospective	16 Mars – 11 Avril 1993	Responsable de la programmation : à Paris, Danièle hibon, à Belfort, Janine Bazin, Richard Gorrieri et Jacques Kermanbon.	ouvrage: <i>Jürgen Böttcher</i> , Paris, éditions du Jeu de Paume, 1993.	Avant-propos par Danièle Hibon, texte de Heike Hurst, Le cinéaste Jürgen Böttcher ou les films du peintre Strawalde. + Sélection des Films + Biographie + Filmographie + Présentation de la rétrospective en quatrième de couverture..	Rencontre	Programmation proposée dans le cadre des manifestations OST EST, avec le soutien du Ministère de l'Éducation nationale et de la Culture, de la Délégation aux arts plastiques, du Département des Affaires Internationales de l'AFPA et de la Ville de Berlin, en collaboration avec le Goethe Institut et le Monde de l'Art à Paris.	« Cette programmation n'aurait pas pu être réalisée sans la gracieuse collaboration de Rudi Winter. »	
	Thierry Kuntzel, réalisations vidéo	27 Avril – 20 Juin 1993		ouvrage					
	Gordon Matta-Clark, films et vidéos	7 Sept – 17 Oct 1993	Danièle Hibon	dépliant			Programme organisé en collaboration avec l'IVAM Centre Julio Gonzalez de Valencia et le Gordon Matta Clark Trust. Les films ont été restaurés pour la rétrospective organisée par Corinne Disserens à l'IVAM.		City Silvers, film présenté sur le mur du foyer.

	Atom Egoyan, rétrospective	16 Nov – 31 Déc 1993	Rétrospective proposée par Danièle Hibon à Paris en collaboration avec Geneviève Troussier et Gilles Forest à Hérouville-Saint-Clair.	Ouvrage : <i>Rétrospective Atom Egoyan</i> , Paris, éditions du Jeu de Paume, 1993.	Avant-propos par Danièle Hibon responsable de la programmation audiovisuelle du Jeu de Paume et Geneviève Troussier directrice du Café Clair. Texte de Danièle Hibon, <i>Inquiéter le regard</i> , texte de Jean-Pierre Salgas, <i>Et in Canada Egoyan</i> . + Bibliographie + Filmographie + Biographie + Présentation de la rétrospective en quatrième de couverture.	Rencontre entre Egoyan et Arsinée Khanjian le 16 Novembre.	Dans le cadre du Festival du Film d'Automne à Paris et à Hérouville-Saint-Clair dans le cadre des Rencontres Vidéo Art Plastique 1993, avec le concours de Téléfilm Canada et des Services culturels de l'Ambassade du Canada.	Téléfilm Canada, Alliance International Toronto Cinémaginaire Montréal.	
	Patrick Bokanowski, rétrospective	18 Janv – 13 Mars 1994	Danièle Hibon	dépliant	Texte de Dominique Noguez				
	Jean-Daniel Pollet, rétrospective	18 Janv – 13 Mars 1994	Danièle Hibon	Ouvrage: <i>Jean-Daniel Pollet</i> , Paris, éditions du Jeu de Paume, 1994.	Texte de Pierre Borke, <i>La vie et l'oeuvre de Jean-Daniel Pollet</i> + Filmographie des films présentés accompagnée de citations du réalisateur.			Jean-Paul Combe et Hervé Guitton remerciés pour avoir autorisés l'utilisation de leur travail cinématographique.	
	Edgardo Cozarinsky, rétrospective	6 Avril – 29 Mai 1994	Danièle Hibon	Ouvrage : <i>Eggardo Cozarinsky</i> , Paris, éditions du Jeu de Paume, 1994.	Texte de Danièle Hibon, <i>Le documentaire intérieur</i> , texte de Jonathan Rosenbaum, <i>L'ambiguïté des preuves : le « cinéma indirect » de Cozarinsky</i> . + Filmographie par Antonio Rodrigues + Quelques dates personnelles.				
*	Les Films d'ici, 10 ans de documentaires	22 Juin - 31 Juill - 1 Sept - 11 Sept - 27 Sept - 31 Oct 1994		dépliant					

	Jean-Claude Biette, rétrospective	2 Nov – 4 Déc 1994	Danièle Hibon avec la collaboration de l'Institut National de l'Audiovisuel	dépliants	Textes de Jean-Marie Straub et Jean-Claude Guiguet		Festival d'Automne	Diagonale Distribution, Rezo Films, Les Films du Losange, Cinémathèque française	
	André S. Labarthe, rétrospective				Texte d'Antoine de Baecque		Festival d'Automne.	AMIP, Argos Films, Cinémathèque de la Danse	
*	Richard Dindo, rétrospective	20 Déc- 29 Janv 1995		dépliant					
*	Serge Avedekian, Christian Merihiot	31 Janv – 8 Fév 1995		?					
	Marcel Hanoun, rétrospective	28 Fév - 2 Avril 1995	Danièle Hibon	dépliant	texte de Dominique NOGUEZ : « Marcel Hanoun ou l'oxymore généralisé »			Cinémathèque de Lausanne, Filmoteca de Valencia, Cinémathèque royale de Belgique	
	René Allio, rétrospective	14 Mars – 17 Avril 1995		dépliant	Texte de Guy Gauthier, René Allio : les traces, l'espace, le temps. Les citations de René Allio sont extraites du livre de Guy Gauthier : Les Chemins de René Allio, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « 7ème Art », 1993, pp.34 et 121.			Cinémathèque Française, Cinémathèque de Toulouse, Humbert Balsan, Nicole Stéphane, production La Guéville	

									Projection, installation, enregistrement sonore. Commissaire de l'exposition: Catherine David. L'installation est produite par le Walker Art Center de Minneapolis et la Galerie Nationale du Jeu de Paume.
Chantal Akerman, rétrospective	10 Oct – 26 Nov 1995	Danièle Hibon	ouvrage + dépliant	Chantal Akerman, Catharine David et Michel Tarrantino, <i>Chantal Akerman : D'Est, Au bord de la fiction</i> , Paris, Édition du Jeu de Paume, 1995.+ Descriptif du film et de l'installation	Rencontre avec Chantal Akerman le 24 Octobre en présence de Gabrielle Claes, Marie-Pierre Macia, Raymond Bellour et Éric Kuyper.	Festival d'Automme	Commissariat général aux relations internationales de la Communauté française de Belgique, la Délégation Wallonie-Bruxelles à Paris.	Commissariat général aux relations internationales de la Communauté française de Belgique, la Délégation Wallonie-Bruxelles à Paris.	
Indomania, visions et réalité	12 Déc – 11 Fév 1996	Danièle Hibon et Amaud Mandagaran, avec la collaboration de Frédéric Bonnaud et Raïssa Brégaat. Avec le concours de la Cinémathèque française.	dépliant	Texte : « Kumar Shahani : rétrospective ».	Conférence de Catherine Clément : « Inde : contradictions, cornelles et démocratie » en ouverture du cycle le 12 Décembre.		M.Bashkar Ghose, Secrétaire d'État à l'Information et à la Diffusion, Delhi ; M. Pradeep Kapur, ambassade d'Inde en France ; Mme. Fabienne Drouot, Ambassade de France en Inde ; M.Suresh Chabria, National Film Archive of India, Poona ; M.Ravi Gupta, National Development Corporation, Bombay; M.Gautam Mukhopadhye et Mlle Manju, Ministry of External Affairs, Delhi ; M.J.Shankaramangalam, Film and Television Institute of India, Poona ; Mme. Malu Sahai, Directorate of Film Festival, Delhi; M.Gautanam, Film Division, Bombay et tout particulièrement : Mme. Behroze Gandhi, M.Akbar Padamsee et M.Udayn Patel.	M.Bashkar Ghose, Secrétaire d'État à l'Information et à la Diffusion, Delhi ; M. Pradeep Kapur, ambassade d'Inde en France ; Mme. Fabienne Drouot, Ambassade de France en Inde ; M.Suresh Chabria, National Film Archive of India, Poona ; M.Ravi Gupta, National Development Corporation, Bombay; M.Gautam Mukhopadhye et Mlle Manju, Ministry of External Affairs, Delhi ; M.J.Shankaramangalam, Film and Television Institute of India, Poona ; Mme. Malu Sahai, Directorate of Film Festival, Delhi; M.Gautanam, Film Division, Bombay et tout particulièrement : Mme. Behroze Gandhi, M.Akbar Padamsee et M.Udayn Patel.	
Lionel Rogosin, rétrospective	13 Fév – 18 Fév 1996	Danièle Hibon en collaboration avec Frédéric Bonnaud.	dépliant	Citation de John Cassavetes et brève présentation de Lionel Rogosin			Janine Euvard, Christian baute, la Cinémathèque française – Musée du Cinéma (service collection films et inventaire).		

	Benoit Jacquot, rétrospective	5 Mars – 28 Avril 1996	Danièle Hibon en collaboration avec Frédéric Bonnaud, et le concours de l'Institut National de l'Audiovisuel.	dépliant	Texte de Thierry Jousse, <i>Le paradoxe Benoît Jacquot</i> .	Rencontre avec Benoît Jacquot le 16 Avril.		Cinéa, Pyramide, Michel Chassat (photo Benoît Jacquot/Jean-Pierre Léaud), Arte, CinéTévé, La Cinémathèque française, Le service des archives du film CNC, Les Cahiers du Cinéma, Les Inrockuptibles.
*	Jean Rouch, rétrospective	12 Juin – 31 Juillet 1996	?	?				
	Philippe Collin, rétrospective	3 Oct – 13 Oct 1996	Danièle Hibon en collaboration avec de Marie-Jo Malvoisin.	dépliant	Texte de Dominique Paini.		Festival d'Automne	la Cinémathèque française, Musée du Louvre, Films d'ici.
	Carmelo Bene, rétrospective	15 Oct – 3 Nov 1996	Danièle Hibon en collaboration avec de Marie-Jo Malvoisin.	dépliant	Poème de Carmelo Bene et une citation d'Henri Langlois. Citations : Noël Simsolo, <i>La Revue de Cinéma</i> , 1973, Carmelo Bene <i>Les Cahiers du Cinéma</i> , 1969, Joris Bayne, <i>Écran</i> , 1974, Carmelo Bene, <i>La Revue de Cinéma</i> 1973, Alberto Moravia, « <i>Une poupée sur l'autel</i> », L'Espresso, 1969, Gilliers Deleuze, « <i>Un manifeste de moins</i> », Superpositions, Minuit, 1979, Noël Simsolo, « <i>La raison de la folie</i> », La Revue de Cinéma, 1973.		Festival d'Automne	La Cinémathèque française, Cinecittà International (division de l'Ente Cinema Spa, Rome), M. Et Mime Brunet.
	Pierre Perrault, rétrospective	13 Nov- 1 Déc 1997	Danièle Hibon en collaboration avec de Marie-Jo Malvoisin.	dépliant	Texte de Philippe Pilard.			Simone Suchet, Services culturels de l'Ambassade du Canada, Christiane Carmonica, Office national du film du Canada, Jean-Claude Cocq, Claude Malric, Scène nationale d'Orléans, Philippe Pilard ?

	Le cinéma de <i>Trafic</i>	21 Janv – 16 Fév 1997	Programmation initiée et réalisée par Danièle Hibon en collaboration avec de Marie-Jo Malvoisin. Choix des films par les rédacteurs de la revue <i>Trafic</i> .	dépliant	Texte de Jean-Claude Biette, <i>Le don des langues</i> , texte de Sylvie Pierre, <i>Le fil n'est pas le rasoir</i> , texte de Raymond Bellour, <i>Quelques états extrêmes</i> et texte de Patrice Rollet, <i>Le grain du temps</i> .	Présence de Johan Van der Keuken pour la présentation de son film Amsterdam Global Village le 21 Janvier, Rencontre avec Jean-Claude Biette le 21 Janvier. Rencontre avec Sylvie Pierre le 25 Janvier, Rencontre avec Raymond Bellour en présence de Nicolas Philibert le 31 Janvier, Rencontre avec Patrice Rollet le 4 Février.	Centre Georges Pompidou, la Cinémathèque française, Cinémathèque du Portugal, Philippe Garrel, Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, Madragoa Films, Richard Magnien, Jonas Mekas, Nicolas Philibert, Les Films d'Ici, Johan Van der Keuken, Ruth Walburger.	
Images de la Belgique francophone (Henri Strock, Edmond Bernhardt, Danièle et Jacques-Louis Nyst, Paul Meyer, Patrick Van Antwerpen, Eric Pauwels)	Danièle Hibon en collaboration avec Marie-Jo Malvoisin	18 Fév – 9 Mars 1997	Danièle Hibon en collaboration avec Marie-Jo Malvoisin	dépliant	Texte de Louis Hélot, Responsable cinéma du Centre Wallonie-Bruxelles à Paris.	Rencontre avec Henri Stork, Paul Meyer, Danièle Nyst et Eric Pauwels animée par Philippe Dubois le 25 Février.	Commissariat général aux relations internationales de la Communauté française de Belgique, Geneviève François-Masquelin et Louis Hélot, La Délégation Wallonie-Bruxelles à Paris, Gabrielle Claes, Cinémathèque royale de Belgique, Natacha Derycke, Fonds Henri Stork, Kathleen de Béthunen Centre de l'Audiovisuel à Bruxelles, Jacques Atlan, Cinéma Public Film, Editions Yellow Now, Edmond Bernhardt, Paul Meyer, Danièle Nyst, Eric Pauwels, Henri Stork.	
Boris Lehman, rétrospective	Danièle Hibon en collaboration avec Marie-Jo Malvoisin	25 Mars - 13 Avril 1997	Danièle Hibon en collaboration avec Marie-Jo Malvoisin	dépliant	Texte de Dominique Noguez, <i>Boris Lehman, cinéaste de la deuxième personne</i> .	Rencontre avec Boris Lehman animée par Carole Desbarats et Dominique Noguez le 1er Avril.	Geneviève François-Masquelin, Louis Hélot, Délégation et Centre Wallonie-Bruxelles à Paris.	
Ritwik Ghatak, rétrospective	Danièle Hibon en collaboration avec Marie-Jo Malvoisin	22 Avril - 11 Mai 1997	Danièle Hibon en collaboration avec Marie-Jo Malvoisin	dépliant	Texte de Raymond Bellour, <i>Trafic</i> , n°4. + Propos de Ritwik Ghatak extraits de différents entretiens.		Raymond Bellour, Janine Bertrand, Inter Film, Mme. Jaeggi, Irigon-Film, Galeshka Moravioff, Films sans frontières.	

	Un été portugais, cinéma portugais 1963/1997	18 Juin – 31 Juillet et 2 Sept- 30 Sept 1997	Danièle Hibon en collaboration avec Marie-Jo Malvoisin	ouvrage : <i>Un été portugais</i> , Paris, éditions du Jeu de Paume, 1997.	Avant-propos par Danièle Hibon, texte de Jean-Louis Schefer, Benilde ou le Théâtre des passions, texte de Manoel de Oliveira, Éloge de Os Verdes Anos, Jacques Parsi, Ces films qui nous viennent du Portugal. + Films présentés + Présentation du cycle en quatrième de couverture.			Ana Costa Almeida, Institut portugais de l'Art cinématographique et audiovisuel, Joao Bénard da Costa, José Manuel Costa, Cinemateca Portuguesa, Eduardo Prado Coelho, Institut Camoes Paris, Dominique Paini, Alain Marchand, Cinémathèque française, Gabrielle Claes, Cinémathèque royale de Belgique, Paulo Branco, Gemini Films, Galeschka Moravioff, Olivier Depecker, Films sans frontières, Jacques Parsi, Patrick Sandrin, Charles Tesson, Régine Viai, Philippe Cautè.
Écrit sur le vent (avec Jean Louis Schefer comme programmeur)	Jean Louis Schefer	7 Oct – 19 Oct 1997	Jean Louis Schefer	dépliant	Texte de Jean Louis Schefer, <i>À grands traits</i> .	« <i>La croix des images</i> » conférence de Jean Louis Schefer le 7 Octobre, « <i>Les moteurs du temps</i> » conférence de Jean Louis Schefer le 14 Octobre.	Archives du film CNC, Association des Frères Lumière, Cinémathèque française, Cinémathèque du Portugal, Institut national de l'Audiovisuel.	
Jean-Luc Godard, Essais	Danièle Hibon en collaboration avec Marie-Jo Malvoisin	25 Nov – 4 Janv 1997	Danièle Hibon en collaboration avec Marie-Jo Malvoisin	dépliant	Texte d'Alain Bergala, « <i>Une entreprise qui n'eut jamais d'exemple...</i> »	Conférence d'Alain Bergala le 9 Décembre	Jean-Luc Godard, Feddy Buache, A.B. Production, Amnesty International, British Film Institute, Cahiers du cinéma, Cinémathèque française, Cinémathèque nationale de l'Audiovisuel, Marithé et François Girbaud, Pyramide.	
Angelin Preljocaj, Films	Danièle Hibon en collaboration avec Marie-Jo Malvoisin, organisée avec le concours de la Cinémathèque de la Danse.	3 Fév – 15 Fév 1998	Danièle Hibon en collaboration avec Marie-Jo Malvoisin, organisée avec le concours de la Cinémathèque de la Danse.	dépliant	Introduction par Danièle Hibon, texte de Dominique Paini, Les danseurs cinéphiles, d'après « Les danseurs cinéphiles », Art Press, hors série n°8 « Les années danse », 1987, Texte d'Angelin Preljocaj, texte de Brigitte Paulino-Neto extrait de son ouvrage Angelin Preljocaj, Paris, Armand Colin, 1992, citation de Jonas Mekas.	Rencontre avec Daniel Sibony et Angelin Preljocaj le 3 Février	Les Ballets Preljocaj, Aix-en-Provence Institut de l'Image, Aix-en-Provence Cinémathèque française, et plus particulièrement Claudine Kaufmann pour le choix de films burlesques, Musée d'Orsay, Institut national de l'Audiovisuel, Gaumont.	

*	Orar Iosseliani, rétrospective	17 Fév – 15 Mars 1998	?	?	<p>dépliant (qui reprend le format papier kraft, emblématique de la revue <i>Traffic</i>, en collaboration avec P.O.L)</p>	<p>Texte de Jean-Claude Biette, <i>La réalité et son enchantement</i>, texte de Patrice Rollet, <i>D'un cinéma tacturne</i>, texte de Raymond Bellour <i>Les avatars de soi</i>, texte de Sylvie Pierre, <i>L'origine du départ</i>. + renvois à des références de lectures dans <i>Traffic</i>.</p>	<p>Rencontre avec Patrice Rollet le 17 Mars, rencontre avec Jean-Claude Biette le 24 Mars, Bellour le 31 Mars, rencontre avec Sylvie Pierre le 7 Avril.</p>	<p>Chantal Akerman, Adolfo Arrieta, Bruce Baillie, Jean-Michel Bouhours, Centre Georges Pompidou, Cinédoc, Cinémathèque de Lisbonne, Cinémathèque de Danieë Dahl, Monte Hellman, Danièle Huillet, IPACA, André Iten, Centre pour l'image contemporaine, Saint-Gervais Genève, Ross Mc Elwee, Jonas Mekas, Avi Mograbi, Mark Rappaport, Jean-Claude Rousseau, Anne Seymour, Arte, Jean-Marie Straub, Yves Sutter, Okatacha Touita, Christine Van Assche.</p>	
	Anne-Marie Mieville, rétrospective	17 Mars - 12 Avril 1998	Danièle Hibbon en collaboration avec Marie-Jo Malvoisin. Choix des films par Jean-Claude Biette, Patrice Rollet, Raymond Bellour, Sylvie Pierre.	ouvrage : <i>Anne-Marie Mieville</i> , Paris, éditions du Jeu de Paume, 1998.	<p>Texte introductif Danièle Hibbon, <i>Un cinéma entre narration et abstraction</i>, Anne-Marie Mieville, <i>Faire un film</i> (propos recueillis par Danièle Hibbon), Freddy Buache, <i>Lettre à Anne-Marie Mieville</i>, Laure Adler, <i>La déchirure</i>, Jacques Aumont, <i>Notes du le sujet</i>, Dominique Paini. <i>Extraits de journal</i>, Marie Anne Guerin, <i>Comme elle l'entend</i>. + Liste des films présentés + filmographie.</p>			<p>Périphéria, Cinémathèque française, Cinémathèque suisse, Cineteca nazionale, Films du Losange, Pierre Grise, Ciné-Classic, K Films.</p>	

	Johan van der Keuken, rétrospective	13 Oct – 22 Nov 1998	Danièle Hibon en collaboration avec Marie-Jo Malvoisin	Dépliant + à cette occasion, les Éditions de l'Étoile/cabiers du cinéma publient le livre de <i>Johan van der Keuken, Aventures d'un regard</i> , établi en collaboration avec François Albera.	Texte de François Albera, <i>Johan van der Keuken au Jeu de Paume</i> .	Rencontre avec Johan van der Keuken et François Albera le 27 Octobre.	« Le corps et la ville », dans le cadre du Mois de la Photo, Expositions, installations et films de Johan van der Keuken à Paris en Novembre 1998.	Exposition parallèle à l'Institut néerlandais à Paris, expositions et projection de films à la Maison européenne de la Photographie à Paris, exposition à la Maison de l'Amérique Latine à Paris, exposition, installation et projection de films au Fresnoy, Studio national des Arts contemporains à Tourcoing.
	Alain Fleischer, rétrospective	15 Déc – 31 Janv 1999	Danièle Hibon en collaboration avec Marie-Jo Malvoisin.	dépliant	Texte d'Alain Fleischer, <i>Certains de mes films que je n'ai jamais vus et ceux que j'aimerais revoir</i> .	Rencontre avec Alain Fleischer et Georges Didi-Huberman le 15 Décembre, Rencontre avec Pierre et Denise Klossowski et Alain Fleischer le 12 Janvier, Rencontre avec Arnaud Bréjon de Lavergnée directeur du Musée des Beaux-Arts de Lille.		Centre Georges Pompidou (Martine Debarre, Gisèle Breteau Skira), Musée du Louvre (Malika Berri), Cinémathèque française, Forum des Images, Films du jeudi (Laurence Braunberger), Artron Productions, films Constance, Byzance Films, Drac Basse-Normandie, Danielle Schriman.
	Bertrand Tavernier, documentaires	2 Mars- 21 Mars 1999	Danièle Hibon en collaboration avec Marie-Jo Malvoisin	dépliant	Texte de Jean-Michel Froidon, <i>Le besoin documentaire de Bertrand Tavernier; cinéaste de fiction</i> , + textes de présentation des films par Bertrand Tavernier et Patrick Rotman.	Rencontre avec Bertrand Tavernier et Jean-Claude Raspiengeas le 13 Mars.		Little Bear, Danièle Delorme, Alain Moreau, Jean Petit.
	Jean-André Fieschi, rétrospective	23 Mars – 18 Avril 1999						

	<p>« L'autre moitié de l'Europe et le cinéma » 2. La Hongrie, la République tchèque, la Slovaquie et la Russie.</p>	<p>14 Mars - 9 Avril 21 Avril - 19 Mai 20 et 21 Mai 2000</p>	<p>Danièle Hibon avec la collaboration de Marie-Jo Malvoisin.</p>	<p>dépliants</p>	<p>Texte « ... Et je salue les hirondelles » (titre du film de Jaromil Jires, 1972)</p>		<p>Programmation réalisée grâce à la collaboration de la Cinémathèque française</p>	<p>Accatone, Arkeion Films : Richard Delmotten, Christelle Hermet, Arkeion Films : Elise Jalladeau. Cinémathèque française : Bernard Bénéliel, Gaëlle Vidalie. Institut hongrois à Paris : Marianne Saghy. Arte : Delphine Pertus. Les Films de l'Atlante : Ketty. Magyar Filmunio Budapest : Annamaria Huszarik, Eugène Andreasky.</p>	
<p>« L'autre moitié de l'Europe et le cinéma » vue par La Lucarne d'ARTE</p>		<p>Programmation proposée par Luciano Rigolini, avec la complicité de Danièle Hibon.</p>	<p>ouvrage : Raphaël Gianikian, Yervant Gianikian, Retour à Khodortsur, Paris, éditions du Jeu de Paume, 2000.</p>	<p>Texte de Luciano Rigolini, responsable de La Lucarne pour La Sept-ARTE, « L'autre moitié de l'Europe » vue par La Lucarne.</p>			<p>Peter Foigacs, Wojciech Staron et Sylvie Dvortsevoy, Viktor Kossakowski, Dimitry Kabakov, Alexandre Sokourov et Alexei Jankowski, Jane Balfour et Yasmine Stafford.</p>		
<p>« L'autre moitié de l'Europe et le cinéma » 3. La Géorgie et l'Arménie.</p>		<p>Danièle Hibon avec la collaboration de Marie-Jo Malvoisin.</p>	<p>ouvrage : Raphaël Gianikian, Yervant Gianikian, Retour à Khodortsur, Paris, éditions du Jeu de Paume, 2000.</p>	<p>Texte introductif de Danièle Hibon, <i>Retour sur un exil</i>, Texte de Yervant Gianikian, <i>Qu'est-il arrivé aux Arméniens qui vivaient dans cette vallée ?</i></p>	<p>Avant première du film Transparences et Inventaire balkanique de Y. Gianikian et Angela Ricci Lucchi le 21 Juin.</p>		<p>Arkeion Films : Richard Delmotte, Christelle Hermet. Biennale de Venise 2000, Boomerang productions, Festival de Nyon, Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, Haut et court : Carole Scotta, Laurence Petit. Les Films de l'Atlante : Ketty Beunel, Christian Longchamp.</p>		
<p>Serguei Paradjanov, rétrospective</p>									
<p>Leos Carax, Pierre ou les ambiguïtés, Vidéos.</p>	<p>7 Nov - 12 Nov 2000</p>	<p>Danièle Hibon avec la collaboration de Marie-Jo Malvoisin.</p>	<p>dépliant</p>	<p>Rencontre avec Leos Carax le 7 Novembre</p>		<p>Cette présentation exceptionnelle est réalisée grâce à l'obligeance d'ARTE et au soutien amical de Pierre Chevalier, directeur de l'Unité de Programme Fictions d'ARTE France.</p>	<p>Bruno Pesery et Pierre-André Boutang.</p>		

Thierry Garrel, juste une image « 88 productions pour une télévision publique de création »	5 Déc - 21 Janv 2000	Danièle Hibon avec la collaboration de Marie-Jo Malvoisin.	dépliant	Texte de Danièle Hibon, <i>Ah ! Si l'homme était un oiseau !</i> Extraits : Jean-Louis Bory, <i>Cinéma</i> , 1966, Robert Benayoun, <i>Le Point</i> , 1975, Dominique Noguez, <i>Les Cahiers du Cinéma</i> , avril 1969, Jacques Doniol-Valcroze, <i>L'Express</i> , 1972, Michel Clément, <i>Positif</i> , 1971, Robert Benayoun, <i>Positif</i> , juin 1974. + Notes biographique.	Soirée débat « Cette télévision est la nôtre » le 12 Décembre,	INA et ARTE	Bojana Makavejev, Dominique Paini, Accatone, Ambassade de France à Moscou, Archives du Film, ARTE, Cinémathèque française, Cinémathèque royale de Belgique, Cinémathèque Suisse.
Dusan Makavejev, rétrospective	2 Mars - 1 Avril 2001	Danièle Hibon avec la collaboration de Marie-Jo Malvoisin.	dépliant	Texte de Danièle Hibon, <i>Ronde de nuit</i> (titre provisoire) + Citation d'Aleksandr Sokourov, Festival de la Rochelle, 1993. + Notes biographiques.	Avant première de <i>Ronde de Nuit</i> (titre provisoire) 2001, vidéo en collaboration avec ARTE et Idéale audience internationale.	ARTE	Idéale Audience Internationale, Pierre-Olivier Bardet, Suzanne Scott, Arte, Thierry Garrel, Luciano Rigolini, Frédéric Gérardin, Ambassade de France à Moscou, Jean-Christophe Baudiat, Consulat de France à Saint-Pétersbourg, Studio Berég, Alexei Jankowski, Nadéjda Garrel.
Aleksandr Sokourov, Essais et Elégies	22 Juin - 29 Juillet 2001	Danièle Hibon avec la collaboration de Marie-Jo Malvoisin.	dépliant	Introduction par Danièle Hibon « La Force de l'imagination », Philippe Azoury « Faites vos jeux ! », Freddy Buache « Un montagnard face à la mer des songes », Shigehiko Hasumi « Daniel Schmid ou la chorégraphie interrompue » texte extrait de Daniel Schmid, <i>A Smuggler's Life</i> , édition Dino Simonetti, 1999. + Repères biographiques + Filmographie + Bibliographie.	Introduction par Danièle Hibon « La Force de l'imagination », Philippe Azoury « Faites vos jeux ! », Freddy Buache « Un montagnard face à la mer des songes », Shigehiko Hasumi « Daniel Schmid ou la chorégraphie interrompue » texte extrait de Daniel Schmid, <i>A Smuggler's Life</i> , édition Dino Simonetti, 1999. + Repères biographiques + Filmographie + Bibliographie.	Avec le soutien de Pro Helvetia	Ambassade de Suisse à Paris, Hanna Bruhin, Pro Helvetia, Zurich, Freddy Buache, Shigehiko Hasumi, Luc Yersin, Cinémathèque Suisse, Pierre Grise, Connaissance du cinéma, TF1 Films Productions, Pierre d'Amerval, Françoise Bonnefoy éditions du Jeu de Paume.
Daniel Schmid, rétrospective	4 Sept - 16 Sept 2001	Danièle Hibon avec la collaboration de Marie-Jo Malvoisin.	Ouvrage : Daniel Schmid, rétrospectives, Paris, éditions du Jeu de Paume, 2001.				

	<p>Un inventaire contemporain I : de A à T (dont Arnaud des Pallières, Pierre-Alferi, Erik Bullot, Henry Foucault, Valérie Mréjen, Pierre Léon, Anri Sala, Eva Truffaut...)</p>	<p>12 Fév- 31 Mars 2002</p>	<p>Danièle Hibon avec la collaboration de Marie-Jo Malvoisin.</p>	<p>dépliant</p>		<p>Rencontre avec Arnaud des Pallières, Jean-Louis Comolli cinéastes, et Jean-Pierre Rehm directeur artistique du Festival du Documentaire de Marseille le 12 Février. Rencontre avec Vincent Dieutre et Dominique Paini le 12 Mars.</p>		<p>Arte, Agence du Court Métrage, FEMIS, Les Films de la Croisade, Les Films d'ici, Le Fresnoy, Galerie Chantal Crousel, GREC, Point Ligne Plan, Marianne Alphant, Dominique Belloir, Florence Bonnefous et Édouard Merino, Air de Paris, Claire Jacquet, Philippe Mangeot, Mona Tepenteag.</p>	
	<p>Naomi Kawase, rétrospective</p>	<p>18 Juin -21 Juillet et 10 Sept – 22 Sept 2002</p>	<p>Danièle Hibon avec la collaboration de Marie-Jo Malvoisin.</p>	<p>dépliant</p>	<p>Texte de Danièle Hibon, <i>Kaléidoscope</i>, + Note bibliographique</p>	<p>Rencontre avec Naomi Kawase le 29 Juin.</p>		<p>Naomi Kawase, Yuko Naito, Maison de la Culture du Japon à Paris, Hisanori Isomura, président de la fondation du Japon : Yasuaki Kaneda, Rie Takauchi, Arte, La Lucarne : Luciano Rigolini, Infinity Festival : Luciano Barisone, Carlo Chatrian, Noella Castaman, Maria Roberta Novielli, Visions du réel, Nyon (Suisse) : Jean Perret, Yamagata Films Festival : Hiraku Miyazawa, Films du Paradoxe : Christelle hermet, Jean-Jacques Varret.</p>	
	<p>Mémoires vives, documentaires</p>	<p>29 Oct – 17 Nov 2002</p>	<p>Programme proposé par Danièle hibon, Jean-Pierre Rehm, directeur artistique du Festival international du documentaire de Marseille, et Laurent Ghnassia, directeur avec la collaboration de Marie-Jo Malvoisin.</p>	<p>dépliant</p>	<p>Citation de Jean-Pierre Rehm</p>	<p>Rencontre avec Jean-Pierre Rehm et Joana Hadjithomas et Khalil Joreige.</p>		<p>Michel Tregan président du Fid, Barbara Panero, Erik Bäflving, Olivier Derousseau, Walid Raad, Ono Satoshi, Allan Sekula, Olivier Zabat, Zhang-ke Jia, Zhong Hua, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Institut d'Art contemporain de Villeurbanne, idéale Audience, Suzanna Scott, Government Film Unit, CBA, Karine de Villers, Sidus Corporation.</p>	

	Afghanistan, la terre et le pain	19 Nov – 5 Janv 2003	Danièle Hibon avec la collaboration de Marie-Jo Malvoisin.	dépliant		Rencontre avec Atiq Rahimi le 19 Novembre, rencontre avec Atiq Rahimi et Christophe de Ponfilly le 26 Novembre.	Programme Musée National des Arts Asiatiques-Guimet Paris, Programme INA, Programme CNC/Archives du film.	Arte, Ina, Emmanuel Hoog, Musée Guimet, Jean-François Jarrige, Pierre Cambon, Musée du Louvre, Philippe-Alain Michaud, CNC/Archives du film, Michèle Aubert, Interscoop, bruna de beauregard, Peter Brook, Emmanuel et Isabelle Delloye, Agnès Devictor, Frédéric Gérardin, Florent Marcie, Christophe de Pontiffy, Sylvie Richard, Nina Soufy.	
De l'Allemagne à travers des documentaires	Avec la revue <i>Cinéma</i>	25 Fév - 30 Mars 2003	Danièle Hibon avec la collaboration du Geothe Institut et Marie-Jo Malvoisin.	dépliant	Texte de Bernard Eisenschitz, rédacteur en chef de la revue <i>Cinéma</i>	Rencontre avec Léo Scheer, éditeur de <i>Cinéma</i> , et les rédacteurs de la revue le 4 Novembre, présentation de Jacques Aumont le 7 Novembre, présentation de Bernard Benoit le 8 Novembre, présentation de Jean Narboni le 9 Novembre, présentation de Bernard Eisenschitz le 11 Novembre, présentation de Jean-Charles Fitroussi le 15 Novembre, présentation par Jean-André Fieschi le 18 Novembre, présentation par Erik Bullot le 19 Novembre, présentation par Jean-François Ruager le 20 Novembre, présentation par Jean Narboni le 23 Décembre, présentation par Dominique Paini le 25 Novembre, présentation par Rochelle Fack le 3 Décembre.	Avec la collaboration des Éditions Léo Scheer	Archives françaises du film, Cinémathèque française, Centre Georges Pompidou, Filmotheca de Catalunya, Goethe Institut, Institut Polonais, SACD, Janet Bergstrom, J.-P. Civeyrac, S.Dwoskin, J.C. Fitoussi, Pierre et Vladimir Léon, Isild Le Besco, Leighton Pierce, Schawn Belston, Denis Freyd, Ebrahim Golestan, Cortienne le Borgne, Peter Stockhaus, Wener Sudendorf, Catherine Belkhdja, Shawn Belston, Damien Bertrand, Françoise Bonnefoy, Gabrielle Claes, Jean-Max Causse, Rochelle Fack, Tag Gallagher, Sylvie Pillater, Emilia Pomez, Maya Salem-Merino, Maurice Tinchant, Thomas Tode.	

	L'autre côté du miroir	2 Sept – 28 Nov 2003	Danièle Hibon avec la collaboration de Marie-Jo Malvoisin.	dépliant				<p>Festival international du Documentaire de Marseille, Den Danske Filmskole, Karoline Leth, Les films d'Ici, Documentaire sur grand écran, Carmen Opirari et Sylvie Timbert, Pierre d'Amerval.</p>
	Peter Mettler, rétrospective et carte blanche	6 Mai – 8 Juin 2003	Danièle Hibon avec la collaboration de Marie-Jo Malvoisin.	dépliant	<p>Texte de Danièle Hibon, Peter Mettler, Un cinéaste musicien de la lumière</p>	<p>Rencontre avec Peter Mettler le 6 Mai</p>	<p>Avec la collaboration de Telefilm Canada et le Centre Culturel Canadien</p>	<p>Centre culturel Canadien, Paris : Simone Suchet, Téléfilm Canada : Sheila de la Vrende, Claire Laure, Brigitte Hubmann, Arte : La Lucame, Ambassade de Suisse : Mme. Chollet, Centre culturel Suisse : Anne Pellaton, Maximage : Comelia Seitler, Parallel Films, Atom Egoyan, Thomas Imbach, Victor Kossakovsky.</p>
*	<p>Un inventaire contemporain II : de A comme Alferi à Z comme Zhong Hua (dont Pierre Alferi, Danielle Arbid, Christophe Atebekian, Isild Le Besco, Patrick Bokanowski, Hélène Delprat, Vincent Dieutre, Mounir Fatmi, Keja Kramer, Juilen Lousteau, Lech Majewski, Leighton Pierce, Rafi Pitts, Karim Zetiahen...)</p>	?						

	<p>Les rendez-vous du Jeu de Paume, Aperçus du cinéma chinois contemporain (dont Wang Bong, Zhong Hua, Meng Jinghui, Yu Lik-wai, Zhang Ming, Emily Tang, Gan Xiao'er, Wang Xiao-shuai...)</p>	<p>25 Avril – 15 Juin 2004</p>	<p>“Les rendez-vous du Jeu de Paume, Cinéma, conférences, correspondances” : programmation proposées par Danièle Hibon, Christophe Jouanlanna et Marie Muracciole. “Aperçu du cinéma chinois contemporain” en collaboration avec les Cahiers du Cinéma : programmation proposée par Jean-Michel Frodon et Danièle Hibon.</p>	<p>dépliant</p>	<p>Texte du directeur Régis Durand, à l'occasion du changement de statut de la Galerie Nationale du Jeu de Paume en lieu dédié à l'image et à la photographie.</p>	<p>Rencontre avec Jean-Michel Frodon, Isabelle Glachant et Xu Feng le 25 Mai. Rencontre avec Wang Bing le 5 Juin.</p>	<p>La programmation « Aperçus du cinéma chinois contemporain » a été conçue en collaboration avec Jean-Michel Frodon et les Cahiers du Cinéma. Avec le soutien des <i>Années France-Chine</i> et la Maison de la Chine.</p>	<p>L'Année de la Chine en France, Alain Lombard, AFAA, Olivier Poivre d'Arvor, Pierre Triapkiné, La Maison de la Chine, Colette Vacquier, Ad Vitam, Alexandra Henochsberg, Films Le Sagittaire. Diao Yi-nan, Gan Xiao'er, Meng Jinghui, Emily Tang, Wang Bing, Wang Xiao-shuai, Yu Lik-wai, Zhang Ming, Zhong Hua, Isabelle Glachant, Xu Feng, Ouardia Teraha, Zhu Jiong, Ray-yu Lin, Pierre d'Amerval, Françoise Bonnefoy, Marie-Jo Malvoisin, Maya Salem.</p>	<p>Les « rendez-vous du Jeu de Paume », proposent un cycle de conférence en vue de l'exposition à venir : « Éblouissement ».</p>
<p>*</p>	<p>« L'ombre du temps » et le cinéma : 30 documentaires et films de fiction (dont Léos Carax, Jim Jarmusch, Jean-Daniel Pollet, Jacques Rivette, Ghassam, Salhab, Andreï Tarkovski, Angès Varda...)</p>			<p>dépliant</p>					