



HAL
open science

Musée et cinéma, une politique de l'attention. Sur National Gallery de Frederick Wiseman

Yves Jeanneret, Joëlle Le marec

► To cite this version:

Yves Jeanneret, Joëlle Le marec. Musée et cinéma, une politique de l'attention. Sur National Gallery de Frederick Wiseman. Culture et Musées, 2016, 28, pp.93-115. 10.4000/culturemusees.827 . hal-03271183

HAL Id: hal-03271183

<https://hal.science/hal-03271183v1>

Submitted on 25 Jun 2021

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.

Culture & Musées

Muséologie et recherches sur la culture

28 | 2016

Le musée et le politique

Musée et cinéma, une politique de l'attention. Sur *National Gallery* de Frederick Wiseman

Museum and Movie: a Politics of Attention. On National Gallery by Frederick Wiseman

Museo y cine, una política de la atención. Sobre National Gallery de Frederick Wiseman

YVES JEANNERET ET JOËLLE LE MAREC

p. 93-115

<https://doi.org/10.4000/culturemusees.827>

Résumés

Français English Español

Le film de Frederick Wiseman *National Gallery* est envisagé, dans une approche ethno-sémiotique, comme un dispositif de représentation analysé à partir de ce que les enquêtes de terrain manifestent des tensions vécues par le musée en contexte d'industries culturelles. À côté des approches centrées sur l'intervention du politique dans la gestion du musée ou sur le sens politique du travail de patrimonialisation, il s'agit ici, par l'étude de l'écriture cinématographique, de décrire les effets d'une économie de la médiatisation qui rend visibles et invisibles des conceptions de la culture, de l'institution, du travail muséal. Après des décennies de critique des conceptions idéalisées de la culture, la collaboration très particulière entre un musée et une œuvre cinématographique réactive à nouveaux frais un espace magique de la culture et de l'art, par le jeu d'un fonctionnement médiatique croisé. L'article montre que la mobilisation des formes et ressources du cinéma réinterprète la division du travail entre médiation et médiatisation. Le film livre une conception de la rencontre entre les publics et les œuvres, de la fragilité du monde muséal et des tensions auxquels ce dernier est confronté.

The movie *National Gallery* by Frederick Wiseman is here considered, in an ethno-semiotic point of view, as a public representation of different tensions the museums have today to bear in the context of cultural industries: realities that field investigations have constantly pointed out. As some approaches focus on political interventions in the management of museums or on the stakes of the process of cultural heritage itself, we study here how cinematographic writing contributes to shape an economy of media making some conceptions of culture, institution, museum work visible or invisible. After decades devoted to the critic of idealized conceptions of culture, a particular

collaboration between a museum and a cinematographic opus gives a new life to a magic space of culture and art, by operating an original cross media structure. The paper shows that the forms and resources of film lead to a renewed interpretation of the division of work between media and mediation. The film develops a conception of the way people meet art, gives a fragile picture of the world of museum, and shows the tensions it has to cope with.

La película de Frederick Wiseman de la National Gallery es tratada bajo un enfoque etno-semiótico, como un dispositivo de representación analizado a partir de lo que los estudios de campo muestran sobre las tensiones vividas en el contexto de las industrias culturales. A lado de los enfoques centrados sobre la intervención de lo político en la gestión del museo o sobre el sentido político del trabajo de patrimonialización, se trata, a través del estudio de la escritura cinematográfica, de describir los efectos de la economía de la mediatización que hacen visibles e invisibles las concepciones de la cultura, de la institución, del trabajo museístico. Tras décadas de crítica de las concepciones idealizadas de la cultura, la colaboración particular entre un museo y una obra cinematográfica reactiva un espacio mágico del arte y de la cultura, al jugar una operación mediática cruzada. El artículo muestra que la movilización de formas y recursos del cine reinterpreta la división del trabajo entre mediación y mediatización. La película ofrece una concepción del encuentro entre los públicos y las obras, de la fragilidad del mundo museístico y de las tensiones a las cuales se enfrenta.

Entrées d'index

Mots-clés : institution, médiation, médiatisation, public, visibilité

Keywords: institution, media, mediation, public, visibility

Palabras clave: institución, mediación, mediatización, publico, visibilidad

Notes de la rédaction

Manuscrit reçu le : 03 juin 2016

Version révisée reçue le : 01 septembre 2016

Article accepté pour publication : 29 septembre 2016

Texte intégral

- 1 Analyser le musée comme espace de représentation du politique revient peut-être à pouvoir le considérer non pas directement à travers ce qu'il dit du politique ou bien ce que les politiques disent de lui ou par lui, mais à travers la manière dont il est mobilisé dans un autre espace médiatique.
- 2 Il apparaît alors comme le foyer d'intensités et d'états d'attention exemplaires, caractéristiques du travail culturel, que le cinéma rend palpables et partageables. Le politique est ici, de manière originale, non pas dans la défense d'une vision de la culture, mais dans la proposition d'adhésion à des modes d'attention et de soin, qui font exister une vision de la culture. C'est ce rapport au politique que nous décrirons dans ce texte, qui porte sur le cas du film *National Gallery*, réalisé par le célèbre documentariste Frederick Wiseman.

Le musée : lieu d'expression du politique ou lieu sensible au/du politique ?

- 3 Le discours muséal peut faire l'objet d'analyses politiques, mais il tire sa légitimité d'une référence forte à des valeurs scientifiques ou artistiques auxquelles le musée est supposé, précisément, conférer un espace d'autonomie propre. Le lien entre le musée et le politique est plus souvent recherché dans le fait que le musée lui-même, son existence ou sa disparition, témoignent d'une volonté politique qui a rendu possible une création ou une

transformation institutionnelle, dans lesquelles le patrimoine et la patrimonialisation interviennent directement¹.

- 4 Une approche a été particulièrement développée pour dégager des liens entre le musée et le politique ; elle consiste à repérer les transformations qui témoignent d'une pression du personnel politique sur les formes muséales : rénovation et ouverture de nouveaux musées aussitôt scrutés et interprétés comme des gestes forts ; fermeture, déclin, crise de certains établissements dont la situation révèle un abandon par des pouvoirs publics, etc.². C'est parce que le musée est plutôt destiné à l'acte de conserver et de transmettre que la naissance, la fermeture, le déplacement, la fusion, le changement de noms des musées nous semblent être significatifs de quelque chose qui se passe dans la société, par-delà les enjeux scientifiques ou culturels portés explicitement, le cas échéant, par tel ou tel établissement.
- 5 À ces déplacements « verticaux » qui font surgir, disparaître ou se transformer le musée dans un paysage institutionnel structuré par une volonté politique dont dépend la vie de l'établissement, il faut ajouter des déplacements « horizontaux » nombreux, discrets, qui participent quotidiennement de l'expression d'un discours tenu par le musée sur le monde : les objets entrent et sortent, chaque déplacement dans et hors des musées légitimes, inscrit ou écarte quelque chose. Ces mouvements témoignent ou s'accompagnent d'engagements qui ont une dimension politique – comme le prêt d'œuvres majeures, la restitution de restes humains, mais aussi le choix des sites historiques comme la décision de commande publique à des artistes contemporains. De ce point de vue, le musée emprunte aux médias – et leur oppose également – sa propriété de créer des frontières dont le franchissement mobilise et modifie les rapports sociaux et notamment les rapports de légitimité ; il inscrit des formes et des discours qui sont disponibles pour proposer, entretenir ou contester des visions politiques du monde. Ce sont d'ailleurs ces déplacements d'objets, de personnes, d'artefacts, qui structurent entièrement la technologie expographique et le développement remarquable des médiations muséales depuis quelques décennies³. Rappelons ici que c'est à partir de l'analyse du musée et de l'exposition que Jean Davallon a développé une théorie de l'opérativité symbolique des médias (Davallon, 1986 et 1999) qui a permis de se dégager d'une surdétermination des questions relatives aux médias et à la médiatisation des savoirs et des objets par les dispositifs propres aux médias de diffusion de masse – télévision, presse, etc. – et les enjeux de développement industriel qui leur sont liés. Ce décalage dans la construction de l'objet ouvre la possibilité d'une reconfiguration non seulement du fonctionnement médiatique, mais aussi du lien entre le média et le politique.
- 6 De ce point de vue, le musée peut faire bénéficier la compréhension du politique de la même prise d'écart théorique que celle qui a permis de dissocier le fonctionnement des médias de la manière dont les professionnels des entreprises médiatiques de masse la considèrent. Le politique est ailleurs que dans les seuls phénomènes revendiqués comme tels par le corps professionnel de la politique, ou par un corps professionnel de la communication médiatique, qui s'imposent pourtant trop souvent comme porte d'entrée dans la réflexion sur le politique et sur la communication médiatique, par exemple pour le cas du musée de l'Homme ou du musée du quai Branly. Le musée oblige – jusqu'à quand ? – à une prise en compte de ce qui ne s'énonce que dans le temps long et l'anonymat relatif de la vie institutionnelle.
- 7 Une propriété remarquable du musée réside peut-être dans une faiblesse, une contrainte : il lui est impossible de tirer sa légitimité d'un discours politique sur son propre fonctionnement, ou d'un recours à des procédés de persuasion élaborés par les professionnels de la communication politique ou médiatique, s'il veut continuer à s'inscrire dans le temps des institutions. Avoir recours à des techniques ou des labels le mettrait en situation de révéler sa dépendance vis-à-vis d'intérêts ou de pouvoirs particuliers dont la légitimité fait l'objet de critiques importantes, dans le monde culturel mais plus largement dans la société⁴.

- 8 Or, c'est précisément ce qui se passe depuis que le musée est devenu objet d'une analyse critique de son fonctionnement, au même titre que l'ensemble des médias industriellement développés. Si le musée se défend, alors il rend manifeste le fait qu'il n'est plus un espace autonome, magique⁵, mais une organisation, capable d'énonciation et rendue à la compétition et à la concurrence entre producteurs de discours, sans position d'autorité autre que celle qu'il perd à l'instant où il la met en avant comme un argument pour convaincre et attirer.

Le musée magnifié par le cinéma : une remédiation

- 9 Nous voudrions ici présenter le cas d'une collaboration très particulière entre un musée et une œuvre cinématographique, qui réactivent ensemble, à nouveaux frais, un espace magique de la culture et de l'art, par le jeu de leur propre fonctionnement médiatique croisé. Il s'agit du documentaire *National Gallery*, réalisé par Frederick Wiseman. Ce documentaire particulièrement long – trois heures – est sorti en salles de cinéma en octobre 2014, après une sélection, la même année, à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes et au Festival du film américain de Deauville. Comme dans les autres longs métrages de ce réalisateur, également consacrés aux institutions culturelles et savantes (*La Danse, le ballet de l'opéra de Paris*, 2009 ; *Crazy Horse*, 2011 ; *At Berkeley*, 2013), *National Gallery* réaffirme les principes de base de l'œuvre de F. Wiseman : esthétique épurée, plans fixes, absence totale d'interviews, de commentaires *off* et de musiques additionnelles afin de privilégier une lente habitude des personnes filmées à la caméra – ses tournages sont souvent très longs, quatre à six semaines -, jusqu'à ce qu'elles ne la remarquent plus. Un souci de l'objectivité et du détail, mais aussi de la « belle image », nourrit son œuvre, qui n'est pas sans évoquer le travail que réalise, par exemple, Raymond Depardon en France.
- 10 Indéniablement, le processus de création qu'adopte F. Wiseman depuis ses premiers opus, dans les années 1960, fait de ses films, non de simples documentaires à visée informative, mais de véritables films d'auteur, soigneusement esthétisés, et diffusés comme tels, malgré leur longueur et leur format inhabituel, dans les réseaux des salles labélisées art et essai, puis sur des chaînes comme Arte, et ensuite diffusés en DVD grâce à un important soutien de partenaires publics éducatifs et culturels.
- 11 Reprenant un parti-pris esthétique déjà largement déployé dans *La Danse, le ballet de l'opéra de Paris*, *National Gallery* montre à la fois les œuvres exposées dans un musée – souvent les chefs-d'œuvre – et le tournoiement des très nombreuses personnes qui y prêtent attention tout au long de la journée, filmé comme un ballet : les visiteurs qui les regardent dans les salles ouvertes au public, ou bien les professionnels qui les examinent, les déplacent, les restaurent, les accrochent, les éclairent, les filment, les commentent, etc. Tourné en cadrage serré, afin de rendre compte de l'expressivité des visages, le film nous donne également à écouter de très nombreuses explications, argumentations, commentaires savants, discussions professionnelles à propos des œuvres, mais aussi, dans quelques rares scènes, les enjeux administratifs et politiques du fonctionnement du musée qui se jouent en coulisses.
- 12 Les deux discours médiatiques – musée et cinéma – fonctionnent tous deux par déplacements et franchissements de seuils – d'objets, de personnes. Le documentaire fait jouer ces déplacements de telle sorte qu'ils semblent s'annuler au profit de la représentation d'un espace culturel souverain, commun au musée et au cinéma, espace artistique qui non seulement n'est pas affaibli, mais qui est tout au contraire amplifié et dont le caractère magique est confirmé par une vision « moderne » renouvelée. *National Gallery*, en magnifiant l'organisation sociale des individus induite par la présence des œuvres au

musée, rétablit les frontières et la stabilité d'un « royaume » culturel, du monde magique de l'art.

- 13 À travers le film *National Gallery*, le cinéma offre son concours pour reconstruire non seulement l'horizon, mais l'espace de l'art que le musée seul ne peut plus assumer après plusieurs décennies consacrées à dénoncer la prétention à rendre possible la rencontre entre des sujets et des chefs-d'œuvre pensée comme une révélation magique. En contrepartie, le cinéma, média pourtant depuis longtemps déjà habité par la conscience critique aiguë des médiations économiques et techniques qui le font exister sur un mode très désenchanté, retrouve en quelque sorte la dignité artistique et le « mystère » sacré de l'œuvre. Un examen plus attentif des relations construites entre les deux médias – musée et cinéma – dans leurs propriétés matérielles, sociales et politiques peut éclairer ce paradoxe.
- 14 Réaliser aujourd'hui un film sur un musée – plus exactement un film d'auteur sur un musée de référence international –, c'est nécessairement placer en abyme deux institutions de la culture qui sont liées à des histoires distinctes, impliquées chacune dans une construction spécifique de la circulation des savoirs et des œuvres, et de leur valeur sociale d'une part et du rôle des médias et de la médiatisation dans l'espace public d'autre part. En effet, regardés à partir de leur opérativité sociale et politique, le musée et le cinéma ne sont pas seulement deux formes d'expression différentes mais deux instances de définition du fait culturel liées à des régimes médiatiques, sociaux, esthétiques distincts, que les différents commentaires critiques – politiques, journalistiques, sociologiques – ont souvent opposé. On peut voir une preuve de cette présupposition d'incompatibilité dans le fait que les communautés des spécialistes du cinéma et de l'audiovisuel d'un côté, des musées et du patrimoine de l'autre s'ignorent assez largement, tandis que les textes des uns et des autres marquent des distinctions fortement revendiquées. La référence classique à la théorie critique – volontiers nostalgique d'une authenticité du geste artistique en régime d'industrialisation des médias – d'un côté⁶, l'hommage rendu à l'inventivité des publics médiatiques – souvent invoquée pour récuser l'élitisme supposé de l'académisme au bénéfice d'une « médiaculture » – de l'autre (Maigret & Macé, 2005), en sont une illustration.
- 15 À cet égard, le musée et le cinéma font figure de candidats à la représentation emblématique de conceptions politiques de la culture qu'une riche tradition de débats tend à poser comme antinomiques. En tant que dispositifs de représentation de la culture et des pratiques qui lui sont liées, l'exposition et l'accrochage, le film de grande distribution et, parallèlement, la série télévisuelle conjuguent une certaine manière d'écrire les formes avec un monde de valeurs et de points de vue sur la vie sociale.
- 16 La représentation du musée comme objet cinématographique impose à ces dispositifs et à leurs opérativités de se rencontrer. De ce point de vue, le film de F. Wiseman engage un projet particulier dans la mesure où il exprime un rapport de forces entre ces conceptions du média – c'est bien le cinéma qui montre le musée et non l'inverse – tout en imposant un tissage particulier entre deux dispositifs, deux formations de discours, deux logiques sociales qu'il nous livre comme deux réalités inséparables, là où elles sont souvent référées à des ordres distincts de la culture. Il s'agit d'une entreprise esthétique et politique qu'on pourrait définir comme une médiatisation de la médiation – en entendant le terme « médiatisation » au sens spécifique d'un média de masse industrialisé⁷.
- 17 De ce point de vue, traduire une vision emblématique du musée dans le langage à la fois technique, esthétique et idéologique de l'industrie cinématographique – entendons par là, non seulement ce que peut montrer un film mais ce qui est censé lui assurer aujourd'hui un certain succès commercial – produit des effets de mise en évidence mais aussi d'effacement dans le tissu des objets, des gestes, des métiers tel que pourrait par exemple l'observer un enquêteur qui, délivré de la nécessité de faire spectacle, ne focaliserait pas son regard sur les mêmes scènes. Ou un muséologue qui décrirait ces pratiques avec un souci de comprendre des processus pensés en termes de médiation culturelle. En un mot, *National Gallery* propose une conception de ce qui est « cinégénique » dans un grand

musée. Conception qui renvoie à la fois à des desseins – ce que F. Wiseman a souhaité montrer à travers la fluidité adoptée par son point de vue – mais aussi à des contraintes – ce que la caméra peut et ne peut pas faire. On peut à cet égard se souvenir des analyses de David Bolter et Richard Grusin sur la « remédiation » (Bolter et Grusin, 1999), c'est-à-dire la manière dont un média peut en capter et en traduire un autre. Si dans l'histoire des formes le travail intermédiatique est constant – picturalisation du texte des évangiles, adaptation théâtrale de romans, transposition de poèmes en chansons, etc. –, l'idéologie actuelle de la remédiation, telle que la décrivent ces auteurs, au sein d'un régime industriel de l'innovation médiatique, ajoute une dimension normative à ce processus banal qui constitue une forme parmi d'autres de l'intertextualité de toute pratique culturelle. Remédier ainsi entendu, c'est aussi vouloir porter remède, rendre la représentation plus performante, plus réelle, plus expressive, rafraîchir une forme tout en la rendant actuelle.

18 En l'occurrence, il s'agit de dépasser la traditionnelle alternative entre les deux conceptions de la culture, des mondes de l'art et des médiacultures, pour amener le musée à la dignité d'un objet médiatique moderne, digne du cinéma et par là de l'industrialisation de la communication, tout en élevant le cinéma à la dignité d'un espace culturel atemporel. Le cinéma modernise le musée et se ré-ancore dans la temporalité muséale.

19 L'on peut regarder cette réécriture cinématographique qui magnifie le musée comme une organisation sociale faite d'une adjonction de points de vue et de discours sur les objets exposés comme génératrice d'un mythe ou d'une mythification du musée dans la mesure où, comme dans toutes les productions analysées par Roland Barthes, l'écriture médiatique n'est pas seulement un réceptacle d'opinions et de savoirs sur le monde, mais une façon de lui donner forme, une poétique concrète du regard porté sur les pratiques sociales (Barthes, 1957).

20 C'est dans ce cadre qu'une certaine idéologie de la culture et une certaine technique de l'écriture médiatique se rencontrent et se renforcent, ce qui se manifeste d'une manière particulièrement spectaculaire dans ce film. Nous l'étudierons ici dans la juxtaposition entre deux grands scénarios de représentation dont la coexistence – neutralisant largement les contradictions qui les traversent – est en elle-même génératrice d'une gestion de la visibilité du musée, de ses œuvres, de ses savoirs de ses métiers, et surtout de ce que signifie sa publicité et sa relation avec des publics. D'un côté, une concrétisation filmique de la magie et de la force de la rencontre artistique, de l'autre, une enquête documentaire sur la fragilité de cet univers.

Les figures de la rencontre entre le musée et le cinéma

21 La construction du film recourt à plusieurs structures formelles appartenant à la panoplie la plus traditionnelle des techniques cinématographiques et plus largement audiovisuelles. Elle le fait avec une insistance qu'on peut assimiler, par hypothèse, à une volonté de vulgariser ce que sont des partis pris esthétiques d'auteur. *National Gallery* met en œuvre des fondamentaux du tournage et du montage, ainsi que des procédés formels de mise en scène que l'on trouve dans une gamme très étendue de documentaires et de fictions, et qui font donc partie des savoirs largement partagés par le public des salles et de la télévision. Mais il en use en leur conférant un rôle spécifique et un sens particulier en l'occurrence, à titre de discours visuel sur la relation entre le musée, ses acteurs et ses publics et par là sur la place de la culture dans la cité. C'est dans cet interstice entre des choix formels, tous liés aux possibilités spécifiques de l'audiovisuel, et l'installation d'une scène communicationnelle propre à honorer le monde muséal, que le mythe s'installe. On se bornera ici à quatre structures formelles fondamentales.

22 Le découpage et le montage du temps filmique en courtes séquences continues séparées par des ellipses permettent le retour de nombreuses petites scènes analogues qui

présentent toutes la même structure. On retrouve ainsi une scène sans cesse répétée de confrontation des visiteurs singuliers à une œuvre particulière – souvent un portrait. Ce leitmotiv visuel réactive en permanence le caractère central de la scène fondamentale de la rencontre.

23 Le recours aux techniques du champ et du contrechamp, que notre culture audiovisuelle nous a habitués à décrypter comme le signe d'un face-à-face à valeur dramatique, permet de mettre sur le même plan les personnages montrés dans les œuvres et les personnes mises en scène dans le documentaire, et ainsi d'entretenir une incertitude féconde entre la confrontation à une œuvre et la rencontre humaine.

24 Les techniques de cadrage, en particulier l'alternance entre plans moyens et gros plans, permettent de conférer une dimension physique et corporelle à ce travail d'accommodations entre les objets-œuvres et les sujets-personnes.

25 En outre, la sémiotisation du corps des visiteurs – nous entendons ici le double statut donné à l'image corporelle par l'audiovisuel comme corps réel et comme signe – permet à la fois de rencontrer chaque personne et de s'identifier à son regard. On sait que c'est là une structure fondamentale permettant d'associer une vision du monde et une posture devant lui (Veron, 1983). Elle suggère un transfert du rôle de public des visiteurs montrés aux spectateurs du film et par là une universalisation de la posture mise en scène. Celle-ci est requise, mobilisée, pour faire du spectateur – de l'œuvre et du film – l'opérateur d'un nouvel espace de la culture, celui qui naît du recouvrement parfait entre le regard sur l'œuvre et le regard sur le film.

26 Une telle mise en abyme des scènes muséales au sein de la rhétorique cinématographique est constante tout au long du documentaire de F. Wiseman. Par sa récurrence plutôt insistante, elle fournit au film une véritable cohésion, sur le plan des relations entretenues entre les actants – objets et sujets -, par-delà l'apparente improvisation thématique de ses parcours. Son importance en tant que travail de métamorphose des réalités muséales peut passer inaperçue, tant la rhétorique visuelle sollicitée fait partie des conventions les plus banalisées du cinéma. Elle apparaît clairement, par exemple, lorsqu'on prête attention à la manière dont le travail du cadreur – acteur de la qualité industrielle de l'image – souligne ou efface la présence du cadre – indicateur de statut d'œuvre d'art – autour des tableaux, et requalifie ainsi, au fil de ses propres gestes, les objets visuels comme des œuvres dans un musée, des scènes dans un tableau, des personnes dans une rencontre, des fuites vers le passé. Dans la plupart de ces scènes, la symétrie entre les visages et les attitudes, systématiquement soulignée comme gage du fait que le réalisateur a découvert des affinités troublantes entre œuvres et visiteurs, fait disparaître la coupure sémiotique entre le monde vécu de l'expérience sociale contemporaine et le monde représenté des différentes esthétiques picturales. Une autre manière de se rendre sensible aux effets conjoints d'une rhétorique médiatique et d'un mythe muséal, c'est de confronter le film à une autre remédiation, la représentation de la visite du Louvre dans *L'Assommoir* de Zola, dans lequel les différents éléments formels liés à une tout autre esthétique, d'essence épique – inscription de l'expérience dans une trame narrative romanesque, présentation de la visite comme une pratique collective et indisciplinée, focalisation sur le groupe de visiteurs, et sa temporalité propre⁸ – aboutissent à une vision très contrastée, et de la place de l'institution dans la vie sociale, et de la nature de l'expérience de visite.

27 L'ensemble permet d'ajuster les effets de présentification et, plus souvent, d'effacement des contextes sociaux. Il isole de petites saynètes qui présentent toutes un fort potentiel narratif, en tant qu'évocations d'une série d'histoires intimes mais précieuses qui conservent, par-delà leur grande lisibilité – liée à leur extraordinaire redondance formelle tout au long du film -, la part énigmatique que suggère leur forte singularité. Cette subtile transmutation d'une pratique sociale en scène visuelle narrative a plusieurs effets importants en termes de conception et même d'idéologie de la culture et de l'art. Isolant les pratiques sous la forme d'une série de scènes individuelles marquées par un engagement personnel extrême des personnes très concentrées sur ce qu'elles regardent,

sur ce qu'elles font, sur ce qu'elles montrent, elle accrédite l'idée d'une entrée dans un monde à part, personnel, précieux et intense ; présentant l'expérience muséale comme un équivalent de la rencontre directe en face-à-face, forme canonique des imaginaires de la communication pure, elle donne un corps matériel au mythe de la rencontre sublime et immédiate avec les chefs-d'œuvre qui depuis la troisième critique d'Emmanuel Kant jusqu'au prestige du *white cube* en passant par sa formulation officielle chez André Malraux, reste la principale croyance des mondes de l'art ; rendant contemporains dans une même expérience *hic et nunc* le sujet des grandes époques classiques et le visiteur contemporain, elle glorifie les œuvres comme un moyen de franchir la distance entre les temps, les lieux, les sociétés, les civilisations, en une expression évidente, au sens étymologique du terme, de l'éternel humain.

Sous les rencontres, les médiations

28 Par ces scènes récurrentes, le cinéma montre le renouvellement presque magique de la scène de rencontre, en une rhétorique de l'évidence que l'efficacité même de son travail de montage manifeste. Comme l'écrit Walter Benjamin, « pour l'homme d'aujourd'hui l'image du réel que fournit le cinéma est incomparablement plus significative car, si elle atteint à cet aspect des choses qui échappe à tout appareil et que l'homme est en droit d'attendre de l'œuvre d'art, elle n'y réussit justement que parce qu'elle use d'appareils pour pénétrer, de la façon la plus intensive, au cœur même de ce réel » (Benjamin, 2000 : 300). Il faut donc chercher dans l'opérativité particulière des techniques cinématographiques, qui permettent tout particulièrement au film de construire un dispositif de représentation entièrement artificialisé, ce qui naturalise la rencontre magique du public, de l'art et de l'institution muséale.

29 Malgré tout, si le film se contentait de se complaire et de nous inviter à nous complaire dans cette efficace évidente, il se limiterait à la réactivation d'un monde ancien. Il fait plus, en montrant que ce monde dont il manifeste la force s'avère en réalité fragile et périssable, donnant au mythe – à la manière des utopies de l'ère philosophique – un potentiel dynamique et politique. En effet, en contrepoint permanent de ce que peut le musée en tant que lieu de rencontre, il le montre en tant que lieu de tensions. Le film prend ainsi en charge d'une manière très particulière l'exigence moderne de désenchantement qui caractérise désormais la posture du spectateur ou du visiteur averti. Il ne se contente pas de redonner à voir l'image d'un musée comme cadre stable et indéfiniment disponible de la rencontre, image à laquelle nous ne croirions que provisoirement, le temps du film. Il se donne un programme de réactualisation des connaissances à propos du musée en proposant une vision, modernisée, du musée comme ensemble de médiations hétérogènes qui le font exister. Le propre du montage cinématographique consistant à donner une même présence à ces deux réalités, visions portées sur le musée de deux points de vue différents, qui ne se confrontent pas comme des conceptions opposées, mais se rencontrent en une certaine économie de la visibilité.

30 *National Gallery* fait état des caractéristiques empiriques, des faiblesses multiples, qui font du musée un espace laborieusement entretenu, oscillant dangereusement, sans cesse, sur l'échafaudage fragile des interventions et des engagements d'un grand nombre d'agents et d'objets, professionnels, techniques, économiques, médiatiques, etc. Les premières images du musée sont celles d'un lieu qu'il faut entretenir quotidiennement – la séquence de cirage des parquets avant l'arrivée des visiteurs devient désormais un rituel d'ouverture, inévitable, des documentaires consacrés aux grands musées -, un lieu menacé dans son autonomie par le manque d'argent et donc par la convoitise des annonceurs publicitaires et des professionnels de l'événement médiatique, un lieu où les professionnels doutent, s'affairent sans cesse à restaurer les œuvres, à discuter de choix difficiles, à accueillir le public.

- 31 Dans ce type de séquence, le film nous montre à intervalles réguliers, non seulement la répétition de la rencontre avec les œuvres, mais la répétition des moments où les spectateurs voient avec le cinéaste ce que les visiteurs ne voient pas : les professionnels au travail. On assiste ainsi à des débats en comité de direction avec les responsables de différents services, aux réunions des conservateurs avec les restaurateurs, aux séances d'accrochage des œuvres qui mobilisent conservateurs, éclairagistes et techniciens. On s'attarde sur les gestes des restaurateurs qui interviennent sur la couche picturale, sur ceux des artisans doreurs qui restaurent les cadres.
- 32 D'autres scènes apparaissent, qui mettent en scène avec la même précision et pour des enjeux très proches, le déploiement de savoirs, et des figures de l'attention compétente donnée aux œuvres, mais elles impliquent cette fois des stagiaires, des étudiants. C'est la transmission non plus des conditions de la rencontre entre les sujets et les œuvres, mais des savoirs aux futurs professionnels chargés de maintenir ces conditions, qui entre ainsi dans le monde du musée filmé.

La formation des regards, l'entretien des conditions de possibilité de la rencontre

- 33 D'autres scènes de ce documentaire montrent des situations d'enseignement ou de médiation face à des publics très différents : enfants réunis en salle au pied d'un tableau, adolescents, visiteurs regroupés autour de la conférencière, public réuni en amphithéâtre face à un intervenant qui commente une projection d'œuvres sur grand écran. Toutes ces scènes de formation, d'enseignement, de médiation, de transmission se déploient pour suggérer l'importance des savoirs et de l'attention avec lesquels ils sont portés et écoutés, qu'il s'agisse de professionnels au travail ou de visiteurs attentifs. Le film renouvelle ainsi le mythe de la rencontre entre le sujet et l'œuvre, il prend acte de plusieurs décennies de questionnement critique relatif au mythe de cette rencontre entre le sujet et l'œuvre d'art. Mais il propose une réinterprétation d'un tel mythe, réinterprétation qui mobilise elle aussi plusieurs décennies de travaux sur la construction des conditions sociales de la rencontre. L'ensemble de ces déconstructions et de ces reconstructions aboutit à un consensus à nouveau pacifique et enchanté : c'est le soin, le scrupule qui réunissent dans les mêmes figures de l'attention extrême gens de musées, professionnels et visiteurs, élèves, étudiants, conservateurs, médiateurs, artisans.
- 34 À l'appui de cette réactualisation du mythe, le musée est présenté non seulement comme le cadre de la rencontre, mais aussi comme un dispositif empirique, situé, dans un monde qui l'affecte et dans lequel lui-même rayonne. Ainsi, d'autres scènes se succèdent ou s'intercalent avec les précédentes, qui mettent en scène des liens entre le musée et ce qui lui est extérieur. Un certain nombre d'entre elles font apparaître des spécialistes et médiateurs pareillement engagés dans une activité attentive et scrupuleuse face aux œuvres, dans des situations où ils sont filmés ou enregistrés pour être vus ou entendus ailleurs qu'au musée. Le film montre par exemple le tournage d'un film dans lequel un spécialiste commente un tableau. Il met en valeur l'engagement sérieux et le respect mutuel des professionnels en présence. Le spécialiste se prépare, il se reprend mais n'est pas interrompu par l'équipe de tournage. D'une manière plus générale, les équipes de tournage qui réalisent des interviews dans le musée sont montrées en train d'écouter et constituent un public au travail pour faire quelque chose pour d'autres publics.
- 35 Cette scène nous suggère une situation pratiquement homologue de ce qui a pu se passer pour le tournage du film *National Gallery*. Le musée et l'espace médiatique sont montrés très directement comme étant reliés par les mêmes exigences de savoir et d'attention professionnelle.

36 Le film devient une invitation des professionnels médiatiques à collaborer à ce renforcement vertueux des médiations savantes qui font exister la culture comme monde commun, à travers le partage de savoirs scrupuleusement actualisés et entretenus. Une critique du film publiée dans le site de *Télérama* à l'occasion de la Quinzaine des réalisateurs du Festival de Cannes 2014⁹ annonce ainsi dans en introduction : « Une magnifique visite au musée, dont même la critique de cinéma pourrait tirer quelques leçons... » L'article sur le film commence avec la citation des paroles d'une conférencière. Dans le film, ces mêmes paroles accompagnent une exploration des détails d'un retable, puis les images des regards des visiteurs qui écoutent et contemplent, filmés en gros plan ou collectivement, puis celles de la conférencière qui fait face aux visiteurs du musée : « *« Je voudrais que vous imaginiez que vous êtes à l'intérieur de cette église, celle-là même où ce triptyque était placé. Vous n'êtes plus à la National Gallery, mais dans l'église, vous regardez ce tableau à la lueur des cierges. Vous ne savez ni lire ni écrire. C'est l'an 1377. Vos maisons sont brûlantes en été, glaciales en hiver. La mort fait partie du quotidien... À la lueur vacillante des cierges, vous pourriez croire que ces figures bougent. Et donc, qu'elles sont réelles, qu'elles entendent vos prières et intercèdent pour vous auprès du Christ et de la Vierge. Le tableau serait donc un canal sacramental entre la terre et le Ciel. »* L'auteur de l'article reprend ensuite à son compte cette invitation à saisir la fonction de l'art à travers des expériences sensibles (en l'occurrence celles de spectateurs du XIV^e siècle, qui sont restituées par la conférencière à un public contemporain du musée, puis transmises par le cinéaste, et enfin citées par le critique de *Télérama*) : « L'érudition ne sert pas à valider une position, mais crée ce "canal sacramental" entre l'œuvre et le public – les critiques de cinéma présents à Cannes auraient intérêt à en prendre de la graine. »

37 De ce point de vue, la stabilité du musée ne résulte pas de son caractère indiscutable et autonome *a priori*. Elle est garantie tout au contraire par des efforts permanents, et un souci touchant, elle se maintient à force d'attentions, de tensions et de savoirs activement mobilisés par tous. La stabilité est « moderne », dynamique ; elle possède le charme vibrant d'une forme animée dont on ne percevrait l'intégrité que par l'effort déployé pour collaborer à celle-ci, de notre point de vue de spectateur.

38 Le public joue pleinement sa partie dans l'attention qu'il donne aux tableaux, mais aussi aux conférenciers qui sont constamment présents dans le film en train d'interpréter les œuvres et le musée. Au fil de ces scènes récurrentes, posées en contrepoint des œuvres qui apparaissent à l'écran, le jeu de tensions, de savoirs et d'attentions coordonnés des conservateurs, des restaurateurs, des techniciens, des médiateurs, des visiteurs, des cinéastes et des journalistes forme une configuration vivante idéale pour que le musée soit, de fait, un espace à la fois empirique et symbolique, extraordinaire, fabriqué avec des choses qui semblent faussement ordinaires du fait de leur discrétion, de leur densité et de leur inlassable régularité. Le musée n'est pas d'emblée un monde idéal, mais il est rendu possible par une configuration presque idéale qui est maintenue collectivement geste après geste, regard après regard, jour après jour.

Une configuration complexe et vivante des visibilitées

39 Ces quelques analyses illustrent le jeu qui s'institue entre, d'un côté, les capacités techniques et visuelles de l'audiovisuel en tant que mode industriel de production de l'image et manifestation principale de l'évidence du réel dans notre société et, de l'autre, l'efficacité d'un discours sur le musée qui en fait le lieu de manifestation des pouvoirs transcendants de l'art et par là d'une conception idéalisée mais socialement marquée du public, présentée à la fois comme un mythe et comme une construction fragile et menacée. Tout un discours sur ce qu'est un musée, ce qu'est une pratique culturelle, ce qu'est une

œuvre, et surtout sur ce qu'est l'interaction entre une institution et son public, est indissociable du pouvoir qu'a un média d'en représenter un autre, dans la mesure où le travail technique des acteurs du média est aussi un travail idéologique sur la culture.

40 Cela nous permet de revenir sur la question initialement posée de la portée politique du travail de médiation et de médiatisation. En effet, le jeu qui s'institue entre le musée et le cinéma, comme langages, comme institutions et comme dispositifs dotés d'une opérativité sociale développe un espace de visibilité et d'invisibilité, de présence et d'absence, qui dépasse les frontières spécifiques de chacun des métiers pour toucher à une économie politique de la visibilité soigneusement réarticulée à des efforts d'attention.

41 Le premier effet qui mérite d'être souligné est un certain partage, dans les imaginaires de la communication, entre le rôle du musée tel qu'il est représenté, et le rôle du cinéma tel qu'il est mobilisé dans le travail de représentation. Dans la mesure où le film se propose, on l'a vu, de médiatiser la médiation, la définition du travail médiatique se trouve tout entière portée du côté du cinéma. Le cinéma, en tant que langage médiatique – outil de représentation, de diffusion, de mise en visibilité d'un espace pensé comme circonscrit dans un lieu institutionnel – rend visible le musée comme lieu de la rencontre avec les œuvres et la profondeur temporelle de la culture. Ce partage éclaire selon nous la manière très particulière dont le travail de médiation réalisé par le musée, ou plus exactement par ses différents acteurs, est représenté, dans un double jeu qui présente à l'extrême certaines personnes, certains actes, certains objets, certaines situations, et en « absentifie » d'autres. Ce qui est présentifié, c'est le rôle des acteurs du musée en tant que ferments de la rencontre et ce qui est absentifié, c'est son travail de conception de médias, son caractère de producteur d'objets médiatiques.

42 Il y a donc une hiérarchie de ces figures du travail muséal ; celles qui sont omniprésentes, comme l'exposé fascinant du conservateur-esthète ; celles qui sont entièrement absentes, comme les interactions entre les acteurs d'un projet muséographique ou la très délicate rédaction des textes d'exposition ; la plus récurrente, la scène moyenne qui fait le lien du récit, le travail en situation des médiateurs de la visite guidée, en corps à corps avec le public et l'œuvre. Mais le travail en bureau sur un geste de médiation, les débats sur le discours muséal, la conception visuelle et graphique des médias d'exposition, l'interaction entre experts, médiateurs et représentants de l'institution, les enquêteurs qui rencontrent le public n'apparaissent pas. On voit dans le film les techniciens de l'installation poser des cloisons pour accueillir un accrochage, un commissaire d'exposition répondre à un journaliste, des visiteurs déambuler le long du parcours, mais on ne voit jamais, dans ce documentaire fort long, un collectif débattre de la conception de l'exposition, des personnes rassembler des documents ou rédiger un texte, une équipe concevoir un document audiovisuel ou un parcours sur Internet, une équipe de chercheurs rédiger ou présenter un rapport d'enquête. Toutes activités qui reposent sur des lieux différents et des temps différés – sur de la différence. L'idéal de la médiation se concentre dans une unité de temps et de lieu, le moment magique de la délectation suscitée et accompagnée.

43 Ainsi ce monde professionnel sans auteur collectif, sans dispositifs de représentation, sans travail médiatique, sans écriture, vient-il renforcer la double continuité, de la culture avec l'esthétique et de l'esthétique avec l'esthésie, la saisie sensible du beau. Le reste, qui se déploie dans la temporalité longue des coulisses du musée, restera hors champ de la caméra.

44 Mais ce qui définit le plus fondamentalement la dimension politique du film, c'est que ce partage des rôles soutient une forme de provocation quant aux conceptions actuelles de la communication, de la médiatisation, de la publicité des formes artistiques, qui dépasse largement le cadre technique et professionnel spécifique du musée et du cinéma ou, pour le dire autrement, de la médiation culturelle et de l'industrie médiatique. Représenter un musée au cinéma porte une interrogation sur le geste même de mise en publicité de la culture, à titre de contribution à une économie de la circulation des savoirs, de la trivialité,

à partir d'une catégorie capable de circuler entre l'industrie médiatique et l'institution culturelle, celle de la visibilité¹⁰.

45 En effet, c'est le cinéma qui s'offre pour témoigner de la configuration vivante de pratiques évoquée plus haut, et pour y participer pleinement, car le cinéaste s'y implique, il la connaît, la comprend, l'interprète, s'y engage. Du même coup, le cinéma s'expose lui-même comme étant réfléchi par le musée filmé. Le film est l'incarnation du regard idéalement attentif d'un cinéaste aussi discret et compétent que le sont les conservateurs, et qui appelle à lui un public aussi concentré et disponible que les visiteurs filmés face aux œuvres du musée ou face aux projections commentées des œuvres montrées à l'écran par des conférenciers. Le film lui-même devient alors à son tour un prolongement organique, une amplification, une composition de ces moments pédagogiques où des œuvres sont montrées, commentées. On l'a dit plus haut, la fabrique d'un film s'inclut dans un monde professionnel, culturel, médiatique, que l'on voit porté à un degré de perfection au musée mais qui, de ce fait, le déborde. Le cinéma s'offre ainsi comme prolongement externe, médiatique : le réalisateur s'emploie ainsi à montrer – de manière extrêmement contrôlée – l'ouverture, qui relie de manière fluide et organique le musée à un extérieur par rapport auquel il est pleinement pertinent.

46 F. Wiseman suggère, par contraste, l'existence de frontières qui rendent d'autant plus remarquable le travail d'entretien soigneux et quotidien du monde de la culture. Ces frontières, simplement suggérées on l'a dit, se manifestent par des pressions, menaçantes ou spectaculaires, qui semblent opérer sur le musée vu non plus de l'intérieur, mais « de l'extérieur » en tant que lieu de valeur convoité pour son image, et pour sa localisation urbaine, et non pour le travail par lequel il existe en tant qu'espace culturel dense et habité. Cette frontière menaçante passe par l'organigramme du musée : l'échange du directeur du musée avec une personne qui défend la nécessité d'une approche marketing fait apparaître, de la part de cette dernière, une critique du musée jugé insuffisamment proche des préoccupations de la population.

47 Le débat revient dans la scène d'une réunion administrative, au moment de la discussion relative à la demande de faire du musée le lieu d'arrivée d'un marathon humanitaire. Au cours du débat, des personnes argumentent en faveur d'un accord en faisant valoir le nombre considérable de téléspectateurs qui verraient à l'écran le bâtiment du musée. Le directeur défend alors les visiteurs du musée contre un dérangement, un envahissement de l'espace par la tenue d'un événement ou d'une manifestation sans lien aucun avec le musée. Ce débat oppose donc deux conceptions du public qui elles-mêmes dépendent de deux visions de l'espace social, par rapport auxquelles le film prend parti. La femme spécialiste du marketing pense à l'impact d'une image sur une audience télévisuelle qui regarde l'écran : le bâtiment est alors l'image littérale du musée comme marque. Le directeur du musée pense aux visiteurs présents dans les salles face aux œuvres. L'enjeu de ces débats qui prennent dans le film un tour très vif, portant la provocation auprès du public du cinéma interpellé en tant que sujet de délibération (Soulez, 2011) sur la dimension publique de la culture, ce sont deux conceptions de la visibilité, de la place du public, du rôle de la médiatisation.

En guise de conclusion : l'enjeu d'un public élargi ?

48 En effet, le film prend parti pour le musée comme espace vécu commun aux œuvres, aux « hommes de l'art » et aux visiteurs. Il prend donc parti pour le cinéma comme lieu structuré lui aussi, exactement comme le musée, de façon certes plus indirecte, mais non métaphorique, par des manières d'être et de faire. Le film tout entier se désolidarise d'une conception des publics comme audience « impactée » par une image qui apparaît à l'écran (idée portée par la spécialiste du marketing et qui pourrait sembler rattacher le cinéma au

monde de l'audience médiatique) au profit d'une conception du public engagé par une forme d'attention cohérente avec celle qui anime les hommes de l'institution elle-même autour d'objets et de créations artistiques et culturels. Différents types de scènes font apparaître des figures de continuité inédites entre le public et l'art. Le monde du public déborde ainsi le groupe des visiteurs en salle. Il ne se prolonge absolument pas dans les audiences des événements médiatiques, mais dans d'autres formes d'attention prêtée aux œuvres. Ce sont deux conceptions incompatibles du travail des médias industriels qui sont ainsi confrontées. Face à un discours qui vise à faire du musée une variante de l'industrie médiatique de masse et à constituer son public en cible, le film tente une écriture destinée à représenter et prolonger, grâce au travail documentaire du cinéma, dans un espace social et politique plus large, le caractère singulier de l'expérience muséale en tant que telle et l'actualité d'une conception de l'art comme « canal transcendantal ».

49 Les scènes insolites de l'atelier de dessin d'après modèle vivant nu sont peut-être une manière de désigner la continuité entre les formes de l'attention portées aux œuvres artistiques et les formes d'attention artistiques portées aux objets du monde, ici le corps nu des modèles. Le cinéaste prend un risque, il fait un pari quant à ses capacités de protéger, avec son film, l'espace qui va être partagé avec le public qui le visionnera : le spectateur du film entre dans l'espace fermé de l'atelier, il est autorisé à regarder lui aussi les corps nus des modèles, et il est presque manifeste qu'il ne s'autorisera pas à les regarder et à les juger comme des corps offerts aux regards médiatiques, mais qu'il « entrera » dans l'atelier. La relation très particulière des dessinateurs à leur modèle est commentée par le professeur de dessin. À cet instant, le cinéaste semble croire, totalement, à la continuité possible entre l'espace fermé de l'atelier de dessin, l'espace du musée où cet atelier se déroule, et l'espace médiatique du cinéma. Cette continuité est rendue possible par une même qualité d'attention et de scrupule qui est soigneusement non pas tant représentée que prise en charge, d'un espace à l'autre.

50 Les dernières images du film montrent des danseurs à l'œuvre devant des tableaux. Il n'y a pas de public directement visible dans la salle. La situation est énigmatique ; peut-être s'agit-il d'une répétition avant présentation en public. Pour l'heure, le public de cette scène est peut-être uniquement celui du film. Le tournage, on l'a dit, pénètre dans les temps professionnels du travail sur les œuvres – restauration, accrochage. Avec la séquence de la danse, nous entrons par le cinéma dans les moments du travail d'artistes qui travaillent à partir de la rencontre et la réception des tableaux, et cela non plus pour transmettre ou interpréter, mais pour créer. Il y a une forme de bouclage et d'ouverture, simultanés, avec cette séquence où le public du film assiste au travail des artistes qui reçoivent les œuvres et créent de la culture à leur tour pour des publics de la danse et du musée, à partir d'un travail que le cinéma rend accessible.

51 L'approche ethno-sémiotique que nous avons proposée en considérant le texte filmique comme un dispositif de représentation de la médiation confronté à ce que les enquêtes de terrain manifestent des tensions vécues par le musée en contexte d'industries culturelles met en évidence un travail d'écriture cinématographique de la culture marqué par une économie de la médiatisation. Le documentaire de F. Wiseman tente une expérimentation politique : l'espace muséal est à la fois traversé et creusé pour en éprouver les frontières et en proposer l'extension vers un espace médiatique dont le cinéma fait partie. Celui-ci est pourtant structuré par un régime de visibilité industriellement organisé, qui suppose l'achat ou la capture de l'attention des publics. Dans ce contexte, l'image du musée est en quelque sorte anamorphosée, redistribuant en fonction d'une sorte de physionomie « cinégénique » le visible et l'invisible des métiers du musée, ce qui ne va pas sans effacer une part majeure du travail politique de l'institution, la création de formes médiatiques ayant leur visée propre.

52 Mais, par-delà ces effets d'une certaine économie du regard cinématographique propre à notre époque, le travail de l'auteur sur le film¹¹ se met au service d'une attention aux formes d'attention elles-mêmes, également intenses et scrupuleuses chez les professionnels et chez les publics, parfois présentés dans une indistinction qui fait ressortir plus

fortement encore la commune discipline du soin. La dimension politique du musée ne réside donc pas tant dans la réaffirmation de la valeur d'une production d'œuvres et de savoirs que dans la manière dont le regard porté sur les œuvres et les savoirs rend effectives et partageables des pratiques collectives et consensuelles d'attention et de soin.

Bibliographie

- Babou (Igor). 2011 « Le déplacement : Une dimension d'analyse et une méthode pour comprendre les relations entre nature, science et société ». *Questions de communication* (19), p. 215-234.
- Babou (Igor) & Le Marec (Joëlle). 2003. « Science, musée et télévision : Discours sur le cerveau ». *Communication et Langages* (138), p. 69-88.
- Barthes (Roland). 2002 [1957]. *Mythologies*, in *Œuvres complètes*, vol. I, p. 671-870. Paris : Seuil.
- Benjamin (Walter). 2000 [1939] « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », p. 269-316, in *Œuvres*, vol. III. Paris: Gallimard.
- Bolter (Jay David) & Grusin (Richard). 1999. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge : MIT Press.
- Caune (Jean). 1999. *La Culture en action. De Vilar à Lang : Le sens perdu*. Grenoble : PUG.
- Davallon (Jean) (sous la dir. de). 1986. *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers : La mise en exposition*. Paris : Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou.
- Davallon (Jean). 1999. *L'Exposition à l'œuvre : Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan.
- Dubet (François). 2002. *Le Déclin de l'institution*. Paris : Seuil.
- Ethis (Emmanuel). 2006. *Les Spectateurs du temps*. Paris : L'Harmattan.
- Horkheimer (Max) & Adorno (Theodor W.). 1974 [1947]. *La Dialectique de la raison*. Paris : Gallimard.
- Jeanneret (Yves). 2008. *Penser la trivialité : La vie triviale des êtres culturels*. Paris : Hermès.
- Jeanneret (Yves). 2015. *Critique de la trivialité : Les médiations de la communication, enjeu de pouvoir*. Le Havre : Éditions non standard.
- L'Estoile (Benôit de). 2007. *Le Goût des autres, de l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris : Flammarion.
- Maigret (Éric) & Macé (Éric) (sous la dir. de). 2005. *Penser les médiacultures : Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Paris : Armand Colin.
- Metz (Christian). 1971. *Langage et cinéma*. Paris : Larousse.
- Patrin-Leclère (Valérie), Marti (Caroline) & Berthelot-Guiet (Karine). 2014. *La Fin de la publicité ? Tours et contours de la dépublicitarisation*. Lormont : Le Bord de l'Eau.
- Patrin-Leclère (Valérie) & Surrat (Aude) (sous la dir. de). 2015. « Analyses et perspectives de la trivialité ». *Communication et Langages* (185).
- Poulot (Dominique). 2013. « Le patrimoine en France : Une génération d'histoire. 1980-2010 ». *Culture & Musées*, numéro hors-série, « La muséologie, 20 ans de recherches » p. 25-42.
- Soulez (Guillaume). 2011. *Quand le film nous parle : Rhétorique, cinéma et télévision*. Paris : PUF.
- Verón (Eliséo). 1983. « Il est là, je le vois, il me parle ». *Communications* (38), p. 98-120.
DOI : 10.3406/reso.1986.1017
- Zola (Émile). 1961 [1877]. *L'Assommoir* in *Les Rougon-Macquart*, vol. II. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

Notes

1 Cf les travaux de Dominique Poulot, notamment la synthèse récente *Le patrimoine en France : Une génération d'histoire. 1980-2010* (Poulot, 2013).

2 Cf par exemple, pour le cas du musée de l'Homme et du quai Branly, De l'Estoile, 2007.

3 Cf sur le lien entre déplacements et discours pour les médias et les musées Babou & Le Marec, 2003 ; Babou, 2011.

4 Sur la confrontation entre modèles professionnels des médias, des marques et de la médiation culturelle, dans le double mouvement d'invasion des sphères politiques et culturelles par la marque et de critique des modèles publicitaires et marchands, cf. Patrin-Leclère, Marti & Berthelot-Guiet, 2014.

5 Nous renvoyons ici à la magie institutionnelle évoquée par François Dubet dans *Le Déclin de l'institution* (Dubet, 2002). Cf aussi, sur la conception magique de la relation entre l'œuvre et le public chez A. Malraux, telle qu'elle a été critiquée par les analystes de la médiation (Caune, 1999).

6 Cf par exemple Horkheimer & Adorno, 1974.

7 Sur le plan théorique, l'exposition muséale est une forme de médiatisation et même un dispositif qui permet particulièrement bien de comprendre comment fonctionne un média (Jean Davallon, 1999 ; Jeanneret, 2008 : 158-163). Mais ce n'est pas le type d'objet que le discours courant associe à l'idée de média et surtout de culture médiatique.

8 Zola, 1961 [1877] : 441-450.

9 Critique d'Aurélien Ferenczi, publiée le 18/05/2014. Publication en ligne : <<http://www.telerama.fr/festival-de-cannes/2014/national-gallery-l-art-de-faire-aimer-l-art,112509.php>>. Consulté le 12/10/2016.

10 Sur ce point, cf. Jeanneret, 2014 ; Patrin-Leclère & Seurrat, 2015.

11 Sur la distinction entre le langage cinématographique et l'écriture filmique, cf. Metz, 1971, et sa reprise dans la perspective interprétative des publics dans Ethis, 2006.

Pour citer cet article

Référence papier

Yves Jeanneret et Joëlle Le Marec, « Musée et cinéma, une politique de l'attention. Sur *National Gallery* de Frederick Wiseman », *Culture & Musées*, 28 | 2016, 93-115.

Référence électronique

Yves Jeanneret et Joëlle Le Marec, « Musée et cinéma, une politique de l'attention. Sur *National Gallery* de Frederick Wiseman », *Culture & Musées* [En ligne], 28 | 2016, mis en ligne le 19 juin 2018, consulté le 25 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/culturemusees/827> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/culturemusees.827>

Auteurs

Yves Jeanneret

Yves Jeanneret est professeur émérite au CELSA, université Paris Sorbonne, membre du GRIPIC (EA 1498). Précédemment, il a notamment développé ses recherches dans le cadre du Centre d'étude de l'écriture, à l'UFR IDIST de Lille III et dans le cadre du laboratoire Culture et communication de l'Université d'Avignon. Ses recherches et celles qu'il dirige portent sur la relation entre les processus d'information et de la communication et la circulation sociale des savoirs, objets et valeurs de la culture, les transformations des écritures médiatiques et l'économie politique de la trivialité. Il a participé activement à la structuration institutionnelle des sciences de l'information et de la communication et codirigé pendant 13 ans la revue *Communication & Langages*. Il a notamment publié *Écrire la science : Formes et enjeux de la vulgarisation* (PUF, 1994) ; *L'affaire Sokal ou la querelle des impostures* (PUF, 1998) ; *Penser la trivialité* (Hermès, 2008) ; *Where is Monna Lisa et autres lieux de la culture* (Le Cavalier bleu, 2011) ; *Critique de la trivialité* (Éditions non standard, 2014).

Courriel : yves.jeanneret@celsa.paris-sorbonne.fr

Articles du même auteur

Du panneau à la signalétique : lecture et médiations réciproques dans les musées [Texte intégral]

From Panel to Signage : Reading and Reciprocal Mediation in Museums
El panel a la señalética : lecturas y mediaciones reciprocas en los museos
Paru dans *Culture & Musées*, Hors-série | 2013

Joëlle Le Marec

Joëlle Le Marec est professeure de sciences de l'information et de la communication au CELSA, université Paris-Sorbonne. Elle anime l'axe Cultures, Savoirs et Communication du GRIPIC. Elle a précédemment créé une équipe d'évaluation et d'études muséologiques à la cité des Sciences (1989-1994). Entrée dans l'enseignement supérieur et la recherche à l'université Lille 3 (1997-2000), elle a enseigné à l'ENS de Lyon de 1999 à 2011, période au cours de laquelle elle a piloté

l'équipe de recherche « Communication Culture et Société » et le *cluster* de recherche « ERSTU Enjeux et Représentations des Sciences des Technologies et de leurs Usages », puis à Paris Diderot (CERILAC) de 2011 à 2015. Elle mène des travaux sur les pratiques et discours dans les institutions du savoir et de la culture, et notamment la condition de public et les usages (musées et bibliothèques). Elle a également développé et publié des recherches sur les discours médiatiques à propos de sciences, sur la vulgarisation, l'exposition, la médiation, ainsi que sur la dimension culturelle et politique des pratiques d'enquêtes.

Site : <http://joellelemarec.fr/>

Courriel : jlemarec@neuf.fr

Articles du même auteur

Visiter les musées : Expérience, appropriation, participation [Texte intégral]

Visiting Museums : Experience, Appropriation, Participation

Visitar los museos : Experiencia, apropiación, participación

Paru dans *Culture & Musées*, Hors-série | 2013

Droits d'auteur

Culture & Musées