

L'ESPRIT MUSEAL DES IMAGES CONTEMPORAINES

Barbara Le Maître, Université de Paris III

En guise de préambule, je voudrais rappeler ce constat effectué, il y a plus de cinquante ans, par Georges Canguilhem – quand bien même celui-ci n'évoque pas l'histoire de l'art mais l'histoire de la science, et en particulier celle de ses inventions conceptuelles:

Rien n'est plus périlleux et décevant que de vouloir, à toute force de logique, que des contemporains selon l'Etat civil soient aussi des contemporains par la communication intellectuelle [...] Ainsi va le progrès scientifique, qui comporte autant de décalages dans une génération de chercheurs que d'affinités d'une génération à l'autre.¹

Il me semble que l'on trouve ici, sous la plume d'un philosophe essentiellement attaché à la biologie, une remarque décisive pour toute entreprise de réflexion sur le contemporain – le contemporain ou plutôt les régimes de contemporanéité, puisque Canguilhem souligne d'emblée qu'il y a plusieurs façons d'être contemporain.

Régimes de contemporanéité

En ce qui concerne plus spécifiquement le domaine de l'art, il y aurait au moins trois manières d'envisager la contemporanéité.² Une première possibilité consiste à qualifier de contemporaines des œuvres qui adviennent dans notre temps, donc des œuvres qui sont avant tout contemporaines *de nous*, et cela rejoint la contemporanéité "selon l'état civil" exposée par Canguilhem. Seconde possibilité: en parlant d'art contemporain (ou de photographie contemporaine, ou de cinéma contemporain), on peut aussi bien désigner un ensemble d'œuvres plastiquement ou formellement apparentées – davantage contemporaines *entre elles*, cette fois, dans la mesure où la proximité formelle entre ces œuvres importe beaucoup plus que le milieu temporel dans lequel elles adviennent. Enfin, troisième possibilité, le "contemporain" peut encore nommer une rupture par rapport à un découpage antérieur du territoire de l'art: là, les œuvres sont contemporaines d'une coupure qui est fondamentalement théorique et, surtout, qui est conçue par rapport à d'autres coupures, le "contemporain" se distinguant, par exemple, du "moderne". En somme, le terme de contemporain peut viser au moins trois choses: une coïncidence ou une correspondance temporelle, une correspondance formelle, une correspondance théorique.

Ce qui importe dans le propos de Canguilhem, en même temps que la variabilité de l'étalon de la contemporanéité, tient à l'articulation opérée entre la compréhension

spontanée du contemporain – celle dont la mesure est le temps présent – et une autre forme de contemporanéité qui passerait par l'esprit. Selon Canguilhem, ce qui est contemporain dans le temps ne relève pas obligatoirement, voire même pas du tout, d'un esprit ou d'une pensée commune; à l'inverse, des productions séparées par un intervalle de temps assez considérable peuvent être, pour ainsi dire, parfaitement synchrones au plan de la communication intellectuelle. Il s'agit-là de la conclusion de son ouvrage sur le concept de réflexe, mais je précise que l'ensemble de ce travail repose sur cette double hypothèse. En fin de compte, le philosophe permet d'avancer ceci, qu'il y a une contemporanéité selon l'état civil et une autre contemporanéité, selon l'esprit. *Or, si la première a le privilège d'être incontestable, elle ne permet pour autant ni de distinguer, ni de comprendre la seconde.*

De ce constat, découlent les interrogations suivantes: peut-on faire glisser cette idée de contemporanéité selon l'esprit depuis le domaine de l'élaboration scientifique vers celui de l'élaboration artistique? Dans la foulée, sur quels principes, sur quels critères faire reposer la supposée "contemporanéité selon l'esprit" de certaines œuvres ou de certains objets visuels? Être contemporaines selon l'esprit, pour des images, cela signifie-t-il par exemple partager certaines préoccupations formelles, ou bien faut-il entendre "l'esprit de l'image" dans une perspective plus théorique?

La photographie contemporaine, au-delà de l'état civil...

Pour répondre à de telles questions, il me paraît utile de revenir sur quelques propositions avancées au sujet de la "photographie contemporaine" – non sans indiquer, au passage, que si je privilégie ainsi la photographie, c'est tout simplement parce qu'il n'existe pas, du moins à ma connaissance, de définitions théoriques aussi élaborées de l'objet "cinéma contemporain".

Une première proposition aura été formulée par Philippe Dubois au début des années 90, lorsqu'il écrivait:

S'il est un trait caractéristique du développement de la création photographique en Europe depuis une vingtaine d'années, c'est incontestablement le métissage des images; on ne peut plus guère aujourd'hui parler de la photographie comme d'une pratique spécifique et exclusive, superbement isolée dans un cloisonnement de pseudo-purisme, sans se risquer à un dangereux ostracisme esthétique. Depuis un certain temps, la photographie "comme telle" se sent visiblement à l'étroit dans son cadre figé, et lorgne de plus en plus ouvertement, par envie ou par contrainte, pour voir ou pour survivre, vers des débordements divers, qui lui donneraient quelque dimension supplémentaire.³

La suite de l'article est consacrée plus particulièrement aux métissages entre photographie et cinéma, mais il faut insister sur ceci que la proposition de Philippe Dubois, telle qu'elle est énoncée au tout début de ce texte, ne se limite pas à ce cas d'espèce: son horizon est ouvert, sa portée plus générale.

Une seconde proposition de compréhension de ladite "photographie contemporaine" a été énoncée plus récemment par Michel Poivert, qui déclare pour sa part:

Depuis vingt ans, on a beaucoup parlé de métissage des pratiques, et nombreux sont les critiques et théoriciens à s'être légitimement penchés sur les rapports photo-peinture, photo-cinéma, photo-vidéo, photo-installation, etc. [...] Véritable syndrome de la non "spécificité", cette approche transversale reflète aujourd'hui la réalité d'une part importante des pratiques artistiques en photographie. Mais ce phénomène avéré d'une mixité des médiums n'est pas ce qui rend véritablement compte de ce que nous appelons "photographie contemporaine" [...] [Celle-ci désigne pour nous] ce moment, non achevé, où les questions esthétiques soulevées par la photographie se révèlent centrales pour l'art.⁴

Sans entrer dans de longs développements (il se trouve que l'hypothèse de Michel Poivert est complexe et difficile à résumer en quelques lignes), j'indique d'ores et déjà que ce qui va me retenir est moins cette hypothèse en elle-même, que la façon dont elle reprend et déplace celle de Philippe Dubois.

En effet, quelque chose bouge ou se décale entre ces deux citations – au demeurant, les textes sont rédigés à dix années d'intervalle –, quelque chose qui tient justement au critère de définition du contemporain en photographie. Même s'il n'est pas ici question de "contemporanéité selon l'esprit", il est clair qu'il s'agit pour chacun des deux auteurs de dépasser la "contemporanéité selon l'état civil", autrement dit, de dépasser cette correspondance temporelle dont je parlais au tout début de ce texte. Cela étant, ce dépassement prend visiblement deux formes différentes. En substance, je dirais qu'il y a dépassement de la correspondance temporelle par la correspondance formelle dans la proposition de Philippe Dubois – la photographie contemporaine comme phénomène de métissage –, et dépassement de la correspondance temporelle par la correspondance théorique dans celle de Michel Poivert – la photographie contemporaine comme instrument de questionnement et, au-delà, de redéfinition de l'art.

Je reviens sur la question posée juste avant de resserrer le propos sur la photographie: *pour ce qui concerne les images, être contemporaines selon l'esprit, cela signifie-t-il partager certaines préoccupations formelles, ou bien faut-il situer le problème dans une perspective plus frontalement théorique?* Les exemples pris à l'instant dans le champ de la théorie de la photographie montrent qu'il n'y a pas de "devoir" ou de "falloir" en la matière: tout est possible, il ne s'agit en fin de compte que d'effectuer un choix méthodologique.

Pour concevoir la "contemporanéité selon l'esprit" des images en général, c'est-à-dire pour commencer à réfléchir sur ce qui affilie des objets visuels à la fois divers et séparés par un intervalle temporel qui peut couvrir plusieurs dizaines d'années, j'ai fait le choix de formuler une proposition théorique. En d'autres termes, j'ai imaginé que la "contemporanéité selon l'esprit" ne se conçoit pas d'abord en terme d'avènement, de partage ou de redistribution de problèmes formels, mais selon une perspective différente et, en l'occurrence, plus directement liée à l'économie des images – au sens de leur circulation et de leur gestion institutionnelle.

"L'esprit muséal" des images

Depuis au moins une quinzaine d'années, la question de l'entrée du cinéma au musée n'a cessé de se poser, selon des modalités théoriques autant que pratiques,⁵ qu'il

s'agisse de penser l'exposition des images en mouvement, l'utilisation de morceaux de films dans le cadre de l'installation, ou encore la façon dont le dispositif cinématographique travaille des œuvres d'art qui ne sont pas, du moins au sens strict, d'ordre filmique; j'ajoute que cette entrée du cinéma dans l'ordre du muséal constitue sans doute la principale voie empruntée pour débattre des rapports entre le cinéma et l'art dit contemporain. Ma proposition consiste à retourner cette question: en clair, j'ai le sentiment qu'il existe un régime contemporain des images qui procède d'un phénomène à la fois inverse et apparenté, *soit l'entrée du muséal dans l'image*. Il s'agit ainsi de suggérer que le "projet muséal" trouve désormais à s'accomplir ailleurs qu'au musée, dans des films ou dans des photographies, par exemple. Dans cette optique, l'événement de la contemporanéité réalise quelque chose comme une délocalisation en même temps qu'une transformation des fonctions muséales, toutes fonctions dont le musée reste le garant mais non plus l'unique instigateur; j'insiste sur l'idée de transformation, car si une œuvre peut devenir une instance muséale pour d'autres œuvres ou d'autres images, c'est à coup sûr en renouvelant les procédures constitutives de la tradition muséale.

Avant de concrétiser cette proposition théorique au moyen de l'examen d'un petit nombre d'œuvres, quelques remarques à propos de ce qui vient d'être qualifié, de façon certes trop rapide, de "projet" ou de "tradition" muséal(e). En commençant à forger l'hypothèse d'un "esprit muséal des images", j'imaginai qu'il existait un projet global, susceptible de rendre compte de l'activité de *toutes* les institutions muséales, quand bien même ce projet se serait métamorphosé dans l'histoire. Et ce projet-là pouvait être, sinon réduit, du moins rapporté à deux opérations fondamentales: conserver et transmettre. Il se trouve que, dans le champ de la muséologie, il est parfois fait mention d'un tel projet; à titre d'exemple, un ouvrage récemment consacré à la question muséologique⁶ est entièrement construit autour des quatre (et non pas deux) grandes fonctions que tout musée est supposé remplir, soit une fonction de présentation (exposer), une fonction patrimoniale (conserver), une fonction scientifique (étudier), enfin, une fonction d'animation culturelle.

A cette première vision de la réalité muséale, il faut cependant ajouter d'autres observations qui marquent les limites du tableau brossé à l'instant, en insistant sur l'hétérogénéité des institutions muséales et, par conséquent, sur l'hétérogénéité des gestes de la muséalité. En témoignent ces phrases de François Mairesse:

Le monde des musées n'est pas formé uniquement par des British Museum ou des Louvre – comme on l'imagine trop souvent dès qu'on pense au terme "musée" – mais par une multitude de petites institutions disséminées sur l'ensemble du territoire. Quels sont les constituants de la réalité muséale? S'agit-il des "Louvre" ou des musées de la Fraise et du Cotticule? Ni l'un ni l'autre mais l'ensemble [...] L'histoire du projet muséal permet, à partir des descriptions des différents projets liés aux musées, de recontextualiser les systèmes de pensée actuels. Quelques traits généraux émergent de cet ensemble. Premièrement, il n'existe pas, à proprement parler, de centre au projet muséal. L'idée que la collection, que le projet de rassemblement, de gestion et de conservation d'objets constitue le pivot des activités du musée est infirmée par l'histoire [...] En corollaire, il n'y a pas non plus de missions historiquement définissables comme conditions nécessaires et suffisantes d'un projet muséal.⁷

D'un côté, le "projet muséal" est rapporté à une série de gestes récurrents: rassembler, conserver, restaurer, exposer, transmettre, étudier des objets. De l'autre, ledit projet est jugé irréductible à ces opérations; pour étayer son propos, François Mairesse explique par exemple que "le principe de l'écomusée ne repose pas sur l'objet mais sur la collectivité ou le territoire."⁸ Mais comment parler d'un "esprit muséal de l'image", si l'on ne peut miser sur aucune définition, même minimale, du "projet muséal"? D'une certaine façon, ce que pointent les réflexions évoquées à l'instant est moins l'impossibilité de définir le projet muséal, que la nécessité de le redéfinir au cas par cas, autrement dit, de le repenser en fonction d'objets spécifiques et/ou d'entreprises singulières. C'est dans cet esprit que j'ai abordé chacun des objets visuels qui vont suivre: d'une part, en étant sensible aux stratégies de conservation et de transmission d'une œuvre par une autre œuvre; d'autre part, en imaginant que certaines de ces stratégies peuvent échapper, entre autres choses, au principe de la collection, à la préséance de l'original sur la copie, ou encore à l'idée de restauration comme restitution de la matière originelle d'une œuvre...

Esprit muséal 1 - Ken Jacobs: invention du musée reproductible

L'exemple le plus clair et, sans doute, le moins problématique en matière "d'esprit muséal de l'image", cela pourrait être ce film réalisé par Ken Jacobs aux alentours de 1969, à partir d'un film produit par la *Biograph* et réalisé, lui, en 1905 – les deux œuvres étant intitulées *Tom Tom the Piper's Son*. Le film de Ken Jacobs a été souvent analysé ces dernières années, en particulier dans un numéro spécial de la revue *Exploding*, dans lequel on trouve justement la phrase suivante: "Il n'est pas incongru de songer que Jacobs ait envisagé son entreprise comme la reprise de celle du conservateur."⁹

Concrètement, le cinéaste, après avoir récupéré une copie en version *paper print* du *Tom Tom* de 1905, prend la décision singulière de réaliser son propre film, à partir d'un refilage du joyau primitif de la *Biograph*. Ce qui m'intéresse, pour lors, n'est pas exactement le travail d'explorateur engagé par Jacobs au regard du premier *Tom Tom* – je renvoie sur ce point à l'ensemble des analyses proposées dans *Exploding* –, mais plutôt son travail de conservateur. Au niveau le plus élémentaire, en effet, le geste de Ken Jacobs permet à la fois de transférer un film primitif passablement détérioré sur un support un peu plus pérenne, et d'en relancer la diffusion.

J'insiste sur ceci que, d'une certaine façon, le film primitif est accroché ou exposé à l'intérieur de celui de Jacobs – montré deux fois dans son entier, au début et à la fin –, transformant ce que nous avons coutume d'appeler, à juste titre, un film, en un "musée pour le cinéma (primitif)". Ce musée ne contient qu'une seule œuvre, en conséquence de quoi nous sommes confrontés à un musée sans collection... Par ailleurs, il constitue sans doute le premier musée dont il existe autant d'occurrences originales que de copies du film de Ken Jacobs. La reproductibilité inhérente à l'œuvre filmique devient alors reproductibilité de l'espace muséal lui-même: sur ce point, il me semble que l'on peut bel et bien parler d'un renouvellement de l'institution muséale.

C'est dans cette même perspective du film comme "possible geste muséal" au regard d'autres films, que j'aborderai un exemple plus problématique, soit le film *Psycho* de Gus Van Sant (1998).

Esprit muséal 2 - Gus Van Sant: invention de la "forme restaurante"

En quoi peut-on parler, de nouveau, d'un "esprit muséal de l'image"? Contrairement à l'entreprise de Ken Jacobs, celle de Van Sant substitue d'emblée, à l'œuvre originale d'Hitchcock, quelque chose comme une imitation – mais il faut aussitôt ajouter que, dans ce cas particulier, l'imitation ne tente pas de se faire passer pour l'original, autrement dit, elle ne constitue pas un faux. Il n'entre pas dans mon propos de soutenir que Van Sant conserve le film d'Hitchcock, bien qu'il en reconduise le référent diégétique – c'est le même scénario et quasiment le même assemblage séquentiel –, ainsi que le référent réel – on retrouve la ville de Phoenix, millésime 1998 et non 1960. A la rigueur, on pourrait dire que Van Sant conserve *quelque chose* du film d'Hitchcock ou de sa mise en scène mais, à coup sûr, cela ne servirait pas l'hypothèse de l'esprit muséal. En fait, si cette hypothèse peut acquérir quelque pertinence, cette fois, ce n'est pas dans la perspective de la conservation, plutôt dans celle de la restauration.¹⁰

Il peut sembler provocant de parler de restauration, alors que Van Sant ajoute ostensiblement des couleurs, des plans, des motifs et des points de vue, à une œuvre absente, ou mieux, à une œuvre à la fois *concrètement absente et imaginativement souveraine*. Au tout début du film, on entend les ébats des couples dans l'hôtel de passe, on peut apprécier le tatouage au creux des reins, ainsi que les fesses nues de Viggo Mortensen; un peu plus tard, le sang de l'héroïne coulera dans la douche couleur de sang, on aura d'autres fesses nues, et d'autres ébats, plus ou moins solitaires mais toujours pris en charge par le son... Restaurer un tableau, en principe, c'est lui rendre sa vivacité chromatique et, de manière plus générale, tenter de faire resurgir tout ce que le temps a affadi, édulcoré ou détruit. La restauration engagée par Gus Van Sant n'est pas exactement un problème chromatique, plutôt une opération étalonnée sur l'état moral de la société. En prenant acte du déplacement des seuils de tolérance, et par le biais d'une trivialité que l'on peut juger nécessaire ou inutile – ajout de sexe, de sang et de nudité –, Van Sant tente de redonner au film d'Hitchcock la dimension scandaleuse qu'il avait au moment de sa sortie, cette puissance d'effraction passée à la trappe du temps.

En fin de compte, Van Sant accomplit un geste hautement paradoxal: présenter l'imitation de *Psycho*, mais l'imitation en tant qu'elle entreprend de restaurer l'original, à tout le moins son impact. Là encore, de mon point de vue, on voit apparaître un geste intéressant (sinon inédit) en matière de muséologie, qui consiste d'abord à repenser le concept de restauration par l'intermédiaire de l'imitation. Si l'on accepte cette hypothèse, alors restaurer équivaut, d'une part, à produire un objet séparé de l'œuvre supposée altérée – *créer quelque chose comme une "forme restaurante"*. D'autre part, la restauration selon Van Sant n'aspire plus à rejoindre la matérialité originelle de l'œuvre d'Hitchcock, mais à combattre le passage du temps en tant qu'il est responsable d'un outrage à la fois plus violent et plus invisible dès lors que, fluant, coulant sans interruption, il ne cesse jamais de désolidariser les œuvres de leurs milieux originels, autant dire *des milieux dans lesquels elles furent intelligibles*. Pour reprendre, hors contexte, une formulation magistrale de Jean-Louis Schefer: "[...] Passé le temps de la mémoire de leurs liens historiques, les œuvres figuratives se dégrèvent ou s'innocentent de leurs contenus."¹¹

Dernière remarque: si la restauration, telle que je l'envisage ici, se fait lutte contre "l'anachronie", elle ne doit surtout pas être assimilée à une simple procédure de réactualisation, en raison de la primauté accordée au référent hitchcockien.

Je voudrais maintenant sortir du seul univers cinématographique, pour aborder une œuvre qui se situe à mi-chemin entre la photographie, la peinture, la sculpture et l'installation, soit celle de Georges Rousse.

Esprit muséal 3 - Georges Rousse: délocalisation de qualités plastiques et invention du musée désaffecté

Depuis le début des années 80, Georges Rousse investit des lieux désaffectés dans lesquels il peint ou sculpte des formes emblématiques, autant d'œuvres éphémères dont l'achèvement passe par les photographies qu'il réalise juste avant de quitter les lieux. Au cours d'un entretien avec Philippe Piguet, l'artiste indique la perspective selon laquelle son œuvre se déploie, en déclarant: "Je placerais volontiers mon travail au regard d'une pensée de l'espace façon Renaissance."¹²

Une pensée de l'espace façon Renaissance? Cette déclaration paraît juste, dans la mesure où le travail de Rousse est violemment épris de profondeur, perpétuellement en prise avec la troisième dimension. Juste mais insuffisante – en fait, trop modeste – parce que l'ensemble de son œuvre renouvelle le travail sur la profondeur engagé, en peinture, au moment de la Renaissance. Pour aller vite, je dirais que, là où les peintres de la Renaissance s'efforçaient de suggérer un espace en trois dimensions en travaillant sur un support en deux dimensions, Georges Rousse, lui, peint directement dans un espace à trois dimensions, directement dans la profondeur du lieu qu'il investit, pour ramener ensuite (et seulement ensuite) ce travail en profondeur réelle à la bi-dimensionalité du support photographique.

Maintenant, pourquoi invoquer "l'esprit muséal de l'image" à propos de cette œuvre? Comme cela vient d'être souligné, les formes peintes puis photographiées par Georges Rousse sont tout sauf anodines, puisqu'elles procèdent d'un patrimoine pictural bien identifiable, lequel fait toutefois l'objet d'un traitement singulier. Que fait Georges Rousse, au juste? Il extrait, d'un grand nombre de tableaux célèbres, certaines qualités plastiques, autant d'inventions formelles attachées au nom de leur peintre, autant de traits de génie sur lesquels se fonde une bonne part de la valeur des œuvres (et pas seulement au sens esthétique). Ainsi, du *Philosophe en méditation* de Rembrandt (1632), il extrait le fameux "clair-obscur", reconduit dans l'œuvre *Paris* (1988); ailleurs, de figures de danseurs découpées par Matisse entre 1938 et 1945, Rousse extrait le principe de la "forme creusée", qui est au fondement de l'œuvre intitulée *La Roche-sur-Yon* (1983); ailleurs encore, dans *Ivry* (1994), c'est l'espèce de "bleu réfléchissant", réitéré par David Hockney tout au long de la série *A Bigger Splash*, qui aura retenu son attention...

Par ce geste de prélèvement, des qualités plastiques sont donc délocalisées, désolidarisées des œuvres au sein desquelles elles étaient apparues, pour être ré-injectées dans la profondeur des lieux investis. En fin de compte, Georges Rousse invente une sorte d'"Anti Musée", ouvert au public seulement par l'intermédiaire des albums photographiques, et peuplé d'inventions formelles affranchies, tout à la fois, de leurs tableaux, de leurs premiers artisans, de leurs propriétaires... "L'esprit muséal" prend alors la forme d'une question adressée à la notion de patrimoine, d'abord par l'occupation du lieu abandonné, ensuite par la délocalisation des valeurs picturales. Et, si l'enjeu de cette œuvre est bien, malgré tout, de l'ordre de la transmission d'un bien commun, il faut remarquer que celle-ci ne passe plus par l'œuvre originale, mais par la reformula-

tion visuelle d'un original qui est, un peu comme dans le cas du *Psycho* de Gus Van Sant, à la fois matériellement absent et imaginairement souverain.

Esprit muséal 4 - Bernd et Hilla Becher: classification systématique des espèces industrielles

Mon dernier exemple est tout sauf surprenant: il s'agit, en effet, d'un projet photographique explicitement voué à l'archivage d'un patrimoine spécifique, en l'occurrence les architectures de l'industrie minière et métallurgique, minutieusement recensées par Bernd et Hilla Becher depuis le milieu des années 60.

Dans le catalogue de l'exposition présentée au Centre Pompidou en 2004, le projet des Becher est résumé de la façon suivante:

La priorité des Becher est celle de la conservation des objets dans l'image photographique. En effet, lorsque s'éteint la rentabilité de ces dispositifs monumentaux, on les élimine systématiquement et on les remplace par de nouveaux appareils plus efficaces. Cet état de fait est l'un des points déterminants où s'origine le travail des Becher. Les artistes étaient conscients de l'importance de ces installations, et les voyaient promis à une démolition qui s'accélérait. Ils n'ignoraient pas davantage que les chevalements désaffectés, les hauts fourneaux réduits à un tas de ferraille ne seraient pas reconstruits. La grande crise de l'industrie minière en Europe centrale survint en effet à la fin des années 1950, entraînant avec le déclin économique de vastes régions un désastre social. Les Becher comprirent que la photographie leur permettait de manière fiable d'enregistrer l'apparence visible des installations industrielles, de garder sous forme de document ce qui était voué irréversiblement à la destruction.¹³

Si j'aperçois ici, de nouveau, la trace d'un "esprit muséal", ce n'est pas seulement en raison de la reproduction photographique d'un patrimoine industriel, mais surtout en raison de la stratégie adoptée par les Becher pour structurer leur gigantesque corpus. Car cette stratégie semble reconduire un grand projet scientifique qui a accompagné le développement du musée au XVIII^e siècle, projet qui fut notamment celui du naturaliste suédois Carl Von Linné et que l'on peut résumer sous l'intitulé de *Classification des espèces*.

La principale caractéristique de la classification de Linné tient à sa dimension systématique, par opposition aux classifications dites méthodiques. Pour le dire vite, dans le domaine des sciences naturelles, une classification est systématique lorsque la comparaison entre les différents éléments considérés se fonde sur un critère unique, jugé prépondérant; elle devient méthodique à partir du moment où l'on tient compte d'à peu près toutes les parties constitutives de ces éléments, autrement dit, lorsque la classification est effectuée en fonction de ressemblances et de dissemblances multiples. La classification des plantes de Linné repose, pour sa part, sur l'examen de leur système reproducteur, le système "pistil-étamines", critère unique qui permet de déterminer la classe, l'ordre, le genre, et enfin l'espèce à laquelle appartient le spécimen observé.

De la même façon, un critère unique règle la répartition des structures industrielles considérées par les Becher sur telle ou telle planche photographique, soit leur fonction.

Les Becher établissent ainsi une catégorie comparable à l'ordre de Linné: nous avons l'ordre des Tours d'Extraction, celui des Tours de Réfrigération, des Hauts fourneaux, des Gazomètres, des Châteaux d'eau, etc., chacun d'entre eux appartenant à la classe des "Architectures industrielles". A l'intérieur de chaque ordre, les Becher distinguent ensuite différentes variétés, qui correspondent plus ou moins à ce que Linné qualifie de genre: dans les planches consacrées aux Châteaux d'eau, il y a par exemple une variété de Châteaux d'eau à une tour, une autre à deux tours; autre exemple, dans la famille des Gazomètres, on trouve une variété cylindrique et une autre sphérique. Enfin, à l'intérieur des variétés, différentes espèces peuvent être repérées, agencées en séries de 9, 12 ou 15 vignettes et identifiées au moyen de légendes: "Douai, France, 1967", "Dortmund, Allemagne, 1965", "Le Havre, France, 1972", sont autant d'espèces spécifiques de la série des Châteaux d'eau à deux tours.

Comme je l'ai fait remarquer, au XVIIIème siècle, le musée épouse la taxinomie:

De "collections de curiosités", on passe à des ensembles systématiques d'objets, de documents, de tableaux, de spécimens... et la présentation se veut aussi plus raisonnée (classement par école ou chronologique). C'est aussi l'apparition des classifications systématiques dans les sciences naturelles: Daubenton (Conservateur du cabinet d'histoire naturelle du Jardin du Roi, à Paris, En 1745), Buffon (Intendant du Jardin du Roi, à partir de 1739) mais surtout Linné (botaniste du Roi de Suède) élaborent des classifications qui se retrouvent dans la présentation des collections.¹⁴

Le travail des Becher témoigne de cette rencontre historique entre les sciences naturelles et le musée, à ceci près que la classification, qui dépendait naguère du conservateur ou du commissaire de l'exposition, est désormais intégrée à l'œuvre, et même prescrite par cette œuvre. C'est au niveau de cette appropriation par l'image du geste classificatoire que le travail des Becher est traversé par un "esprit muséal", esprit que le "vrai" musée entreprend bien souvent de démanteler, en exposant une à une les structures industrielles patiemment agencées par les photographes.

1. G. Canguilhem, *La Formation du concept de réflexe aux XVII et XVIIIème siècles* (Paris: Vrin, 1977 [1955]), p. 172.
2. Je m'appuie ici sur certaines idées exposées par différents membres du groupe de recherche CRECI (Paris III), notamment par Luc Vancheri et Jacques Aumont, au cours de la période 2004-2006.
3. Ph. Dubois, "Les Métissages de l'image (photographie, cinéma, vidéo)", *La Recherche photographique*, n° 13 (automne 1992), p. 24.
4. M. Poivert, *La Photographie contemporaine* (Paris: Flammarion, 2002), p. 14 et p. 21.
5. Cf., sans exhaustivité, Collectif, *Projections. Les transports de l'image* (Paris: Hazan, 1997); D. Paini, *Le Temps exposé. Le cinéma de la salle au musée* (Paris: Cahiers du cinéma, 2002); Ph. Dubois, *Défilements. Exposer les images en mouvement* (Genève: Haute école d'arts appliqués HES, 2004); Ph.A. Michaud (sous la dir. de), *Le Mouvement des images* (Paris: Centre Georges Pompidou, 2006).
6. A. Gob, N. Drouguet, *La Muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels* (Paris: Armand Colin, 2003).
7. F. Mairesse, *Le Musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal* (Lyon: P.U.L., 2002), pp.149-150.

- 8 *Ibid.*
- 9 E. de Lastens, "Tom par Tom: la copie énigmatique", *Exploding*, Hors Série (2000), p. 57.
- 10 En quoi le film de Van Sant se distingue du remake, qui engage l'éclipse et non le maintien de son référent... Sur ces questions, cf. J. Nacache, "Comment penser les remakes américains?", *Positif*, n° 460 (juin 1999).
- 11 J.-L. Schefer, *Questions d'art paléolithique* (Paris: P.O.L., 1999), p. 87.
- 12 Cf. Ph. Piguet, *Georges Rousse*, catalogue de l'exposition au Musée de Chateauroux (Nantes: Joca Seria, 2003), p. 38. On trouvera d'autres reproductions de ses œuvres dans les catalogues suivants: *Georges Rousse - Chemin, 1981-1987*, exposition de la Caisse Nationale des Monuments historiques et des Sites (Paris: Paris Audiovisuel, 1988) et *Epreuves d'artistes*, exposition du Centre Photographique d'Ile de France (Pontault-Combault, 1995).
- 13 A. Zweite, "Bernd et Hilla Becher: propositions pour une façon de voir (10 perspectives)", in *Catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou* (Paris: Centre Georges Pompidou, 2005), p. 10.
- 14 A. Gob, N. Drouguet, *op. cit.*, p. 21.