

entretien

Damien Airault

par Fabienne Bideaud

QUAND LE COMMISSARIAT
D'EXPOSITION S'INVITE AU CINÉMA



Vue d'exposition, 2018.
Salle 1, œuvres d'Yvaral, Francisco
Sobrinho et Joël Stein, © Musée
Bernard d'Agesci, Niort et Com-
munauté d'Agglomération du
Niortais.

Retour sur l'exposition « Henri-Georges Clouzot, un réalisateur en œuvres » qui fut présentée au Musée Bernard d'Agesci à Niort du 11 octobre 2017 au 25 février 2018. Le commissaire de l'exposition, Damien Airault, nous évoque son projet entre art et cinéma, précise ses choix curatoriaux et nous transmet ses réflexions sur la pratique du commissariat. Moteur, action !

Comment as-tu eu l'idée de faire cette exposition autour d'Henri-Georges Clouzot ?

C'est un faisceau de circonstances. J'ai rencontré par hasard la responsable de la succession Clouzot qui m'a parlée de cette « année Clouzot », 2017 étant l'année anniversaire de sa naissance et de sa mort. Elle m'a expliqué qu'elle était entrée en contact avec le musée Bernard d'Agesci à Niort qui est la ville natale de Clouzot et aussi, heureux hasard, ma ville natale. Sortant de l'exposition sur le clou¹ au Mucem et au Frac Paca, j'étais dans cette volonté de recherche d'expositions transdisciplinaires. L'idée d'une exposition sur le cinéma m'intéressait depuis longtemps. J'ai rencontré par la suite Laurence Lamy, la directrice du musée depuis 2012.

Connaissais-tu bien l'œuvre de Clouzot avant de te plonger dans ce projet ? Comment en es-tu arrivé aux trois films qui sont présentés dans l'exposition ?

J'avais presque vu tous ses films. Et j'ai choisi les films qui montrent son rapport avec les artistes. *Le Mystère Picasso* (1956) était une évidence, *La Prisonnière* (1968) se passe dans le milieu de l'art contemporain et puis *L'Enfer* (1964) est très important dans la collaboration avec les artistes. Et c'est pour cela que j'ai choisi cet angle de lecture, allier ma spécialité qui est l'histoire de l'art et la connaissance des œuvres d'art, au milieu de l'art que fréquentait Henri-Georges Clouzot.

Quelle autre piste as-tu envisagée ?

Une des autres options aurait été de retracer la construction du star system qui est apparu dans les années 50 et auquel Clouzot a participé. On voit apparaître des magazines comme Paris Match, on regarde la façon dont les starlettes sont mises en scène, le système de teaser, la télévision qui intervient dans le mode de vie des acteurs, le tout accompagné d'un important travail graphique. On est dans le Saint-Tropez, dans les vacances à la neige à Chamonix. Il y a toute une construction médiatique sur la création du mythe cinématographique. On a vraiment la genèse d'un art qui devient à partir de la seconde guerre mondiale strictement industriel : la fameuse industrie culturelle dont parlait Adorno. C'est très intéressant à analyser dans les faits. J'aurais pu parler de ça mais j'ai abandonné cette voie.

Pourquoi ?

Car formellement c'est compliqué, je ne suis pas un historien de cette période. Il y a toujours cette place du commissaire qui n'est pas celle d'un historien, et qui doit donc trouver des interstices dans lesquelles se mettre, et je m'éloignais trop de Clouzot et des œuvres d'art.

Tu nous proposes un parcours précis de l'exposition, en trois environnements. Comment l'as-tu construit ?

Il y a tout d'abord cet environnement cinématique avec des pièces provenant de la galerie d'art du film *La Prisonnière* qui est construit en deux parties : l'environnement « jour » et l'environnement « nuit » avec quatre pièces que l'on aurait

Vue d'exposition, 2018,
Salle 6, vitrine documentaire de
La Prisonnière et affiche de
Roger Excoffon /
Salle 2, œuvres de Nicolas Schöffer,
© Musée Bernard d'Agesci, Niort
et Communauté d'Agglomération
du Niortais.

pu voir dans un *Labyrinthe* du GRAV² dans les années 60. Ensuite, un espace qui concerne *L'Enfer* qui permet de faire des rappels avec les travaux cinétiques d'Yvaral et de Joël Stein. On poursuit avec *Le Mystère Picasso* qui est vraiment au centre de l'exposition : la rencontre entre deux stars, Picasso et Clouzot, deux génies du milieu du 20^e siècle à l'apogée de leur gloire. Et à la fin, on découvre un univers plus domestique où le spectateur peut vraiment s'asseoir parmi quelques indices de l'appartement du galeriste³. Cette dernière salle est pensée comme une sorte de pause, où le spectateur peut prendre son temps, souffler, réfléchir, moment qui est important dans un parcours scénographique. Autour du *Mystère Picasso*, j'ai placé deux opposés : l'art cinétique, avant-garde des années 60 telle qu'elle était considérée à Paris à l'époque ; et en miroir, la vieille école contre laquelle se positionnait l'art cinétique : le surréalisme, avec son goût pour le cabinet de curiosités, l'art africain, l'érotisme, et pour son aspect onirique. Tous ces éléments que l'Op art voulait évacuer mais qui, par des dispositifs obsessionnels, vont se trouver autant chez Hans Bellmer que chez Soto par exemple.

Est-ce que tu peux nous parler de la collaboration avec le musée et comment tu as fait pour retrouver les pièces qui sont présentes dans l'exposition ?

La galerie Denise René m'a beaucoup aidé dans mes recherches. Ils ont tout de suite repéré et identifié les œuvres provenant du film *La Prisonnière*. Ensuite, il a fallu chercher les artistes, les pièces, les galeries et autres structures par lesquelles ils sont représentés. La partie *Mystère Picasso* était évidente puisque toutes les archives sont à la Cinémathèque et au musée Picasso. Pour *L'Enfer*, j'ai travaillé à partir du documentaire réalisé par Serge Blombert et Ruxanda Medrea (2009). La partie la plus difficile a été celle sur l'appartement du galeriste parce que c'est la moins analysée. Il y a un article fondateur écrit par l'historien de l'art Arnauld Pierre sur cet appartement. Et à partir de cet article, j'ai pu retrouver les Bellmer tels qu'ils étaient dans le film. Pour la partie africaine, je me suis fait aider par des historiens de l'art africain, d'ethnologues. Ensuite, il a fallu emprunter les pièces, c'est-à-dire passer

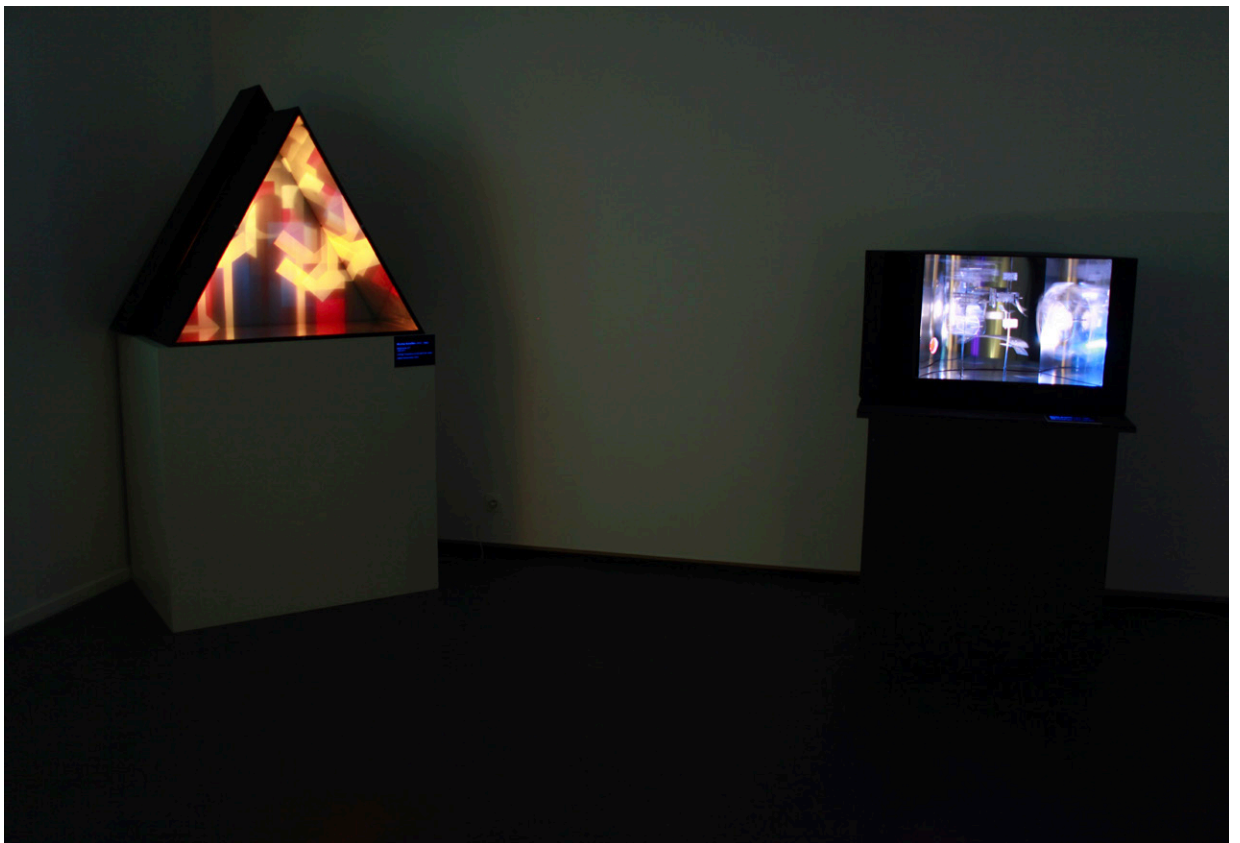
par une quantité de filtres qui vont permettre de les montrer ou non dans l'exposition.

Et la collaboration avec le musée ?

Une collaboration assez idéale mais inégale et étrange. Parce que lorsque l'on a une position d'auteur et de commissaire invité, le musée se retrouve à avoir un rôle qui est un peu consultatif, un rôle de régie. Et c'est cette position qu'il faut essayer d'oublier, d'apaiser et d'orienter vers une collaboration. La directrice du musée et le régisseur ont donné des idées, ont trouvé des choses, des raccourcis, pour construire cette exposition. Comme je ne suis pas le spécialiste de tout, j'ai à mes côtés des interlocuteurs qui sont des historiens de l'art et qui connaissent très bien les périodes dans lesquelles je vais fouiller. Et c'est cette complémentarité qu'il faut mettre en avant. Je suis le commissaire de l'exposition, la directrice et les conservateurs en sont co-commissaires, car ils tiennent une place très importante dans la production et dans l'élaboration du projet.

D'un point de vue curatoriale, y a-t-il une différence entre ton exposition idéale et l'exposition réalisée ?

Cela change du tout au tout car quand on fait une exposition idéale, quand on construit ses premiers pdf, on ne se rend pas compte des lumières et autres contingences avec lesquelles on est obligé de composer plus tard. En réalité on se retrouve très rarement dans le White Cube⁴ parfait d'un centre d'art tout neuf. Mais ce cadre est-il vraiment idéal ? Et au niveau du contenu, il y a plein d'œuvres que, pour des raisons de temps, de logistique, de restauration, pour des questions de recherche on a pas pu emprunter. Ces raisons sont aussi souvent liées au hasard. Il y a donc une différence de fait entre une exposition idéale telle qu'elle est dans notre tête, et l'exposition telle qu'elle est réalisée : la différence est ontologique. Elle existe toujours entre un projet écrit et un projet réalisé. En plus l'exposition existe à plein de niveau : dans la mémoire des spectateurs, dans la communication, telle qu'on la visite. De l'exposition idéale à l'exposition réelle, il peut y avoir un gouffre.





Vue d'exposition, 2018,
Salle 6, œuvres anonymes
africaines, de Meret Oppenheim
(vitrine centrale), au fond Friedrich
Schroeder-Sonnester et Hans
Bellmer, à droite Gaston Chaissac
et Baptiste Baujault, mobilier de
Florence Knoll. © Musée Bernard
d'Agesci, Niort et Communauté
d'Agglomération du Niortais.

Par ailleurs, quand on réalise des expositions, c'est souvent la pratique qui s'impose face à l'idée.

Et il y a beaucoup de bricolage dans le sens fort du terme. On se débrouille avec les matériaux que l'on a. Pour ce projet-ci, dans la dernière salle, on n'a pas pu mettre plus d'objets du quotidien (les cendriers, les télévisions, les lampes, les tapis, les napperons, les buffets) pour faire quelque chose d'un petit peu plus chargé. Un décor des années 60 aurait été difficile à appréhender en considérant le public, sa circulation, et la sécurité des pièces. Nous sommes à une limite pratique du *reenactment*. D'un autre côté, on peut faire tous les efforts que l'on veut pour essayer d'avoir une pièce ou un environnement d'origine, comme par exemple l'exposition *Quand les attitudes deviennent forme*⁵, on ne reconstituera jamais les deux semaines de collaboration qui ont fait que les artistes ont produit les choses sur place. C'est révolu et fini. C'était il y a cinquante ans. C'est de l'histoire. Plutôt que de la reproduire, c'est intéressant de la mettre à distance et de la regarder sous un angle nouveau.

J'aimerais revenir sur une salle, celle sur Clouzot et Picasso. C'est la plus intime de l'exposition. Est-ce que tu peux nous parler des photos que tu as choisies ? C'est surprenant de voir la proximité et l'intimité dans ces images, qui ont été je crois, très peu montrées.

Oui, la plupart sont montrées pour la première fois. Ces photos sont intéressantes parce qu'elles montrent un envers du décor. Il y a déjà un envers du décor dans le film lui-même. On voit le système de chevalet, le décor, les caméras, etc., mais cet envers du décor dans *Le Mystère Picasso* est fictionnel, il est reconstruit. Il y a un mois et demi de tournage retransmis en une heure vingt de film. On voit donc dans les photos de tournage exposées l'envers du décor de l'envers du décor. Il s'agit de montrer qu'il y a toute une équipe qui n'apparaît pas dans le film, des câbles sur le sol qui ont été enlevés, d'autres caméras. Il y a des tableaux qui ont été réalisés puis coupés au montage. Ce sont tous ces détails que je voulais exposer. Cela me permettait de rentrer dans la mécanique fictionnelle du film alors qu'il est dit « documentaire ».

Dans la reconstitution de l'espace domestique et lorsque que l'on regarde le film *La Prisonnière*, il y a une notion que tu mets en avant, c'est celle du goût. Peux-tu nous en parler ?

Le goût est comme une construction sociale qu'on repère dans des ensembles d'objets, un décor, des œuvres, plein de détails. Dans ce film, c'est aussi le fait que le galeriste porte un costard qui est très bien taillé avec des petites lunettes design. Ce sont tous ces petits éléments qui construisent vraiment l'image du goût du personnage en lien avec le goût d'individus réels. Aujourd'hui, par exemple, ce n'est pas uniquement le Macintosh d'Apple qui te détermine, mais le Mac plus plein d'autres choses qui vont te singulariser mais aussi stigmatiser le goût d'une époque. En parlant de goût, peut-être que je me suis fixé un objectif inatteignable dans la restitution du film, à cause de ces *reenactments* impossibles.

Dans le communiqué de presse, tu mentionnes aussi le goût de Clouzot, une forme de miroir.

Tout à fait car ce sont des œuvres et objets qui venaient de son appartement, et d'autres de la collection de Daniel Cordier, historien et marchand d'art, un ami de Clouzot. Ils ont un goût très proche. Mais le décorateur, Jacques Saulnier, dans le film *La Prisonnière*, exagère ce goût, par le décor, pour en faire quelque chose de signifiant, afin que le spectateur, inconsciemment, à partir d'éléments qui sont très symboliques, reconstitue l'espace et l'ambiance. Et comme c'est un film qui est très onirique, il y a une grande présence des éléments symboliques.

Et justement, il y a un objet à la fois drôle et kitsch, c'est ce fameux bac à glaçon, objet entremetteur entre le galeriste et le protagoniste.

C'est un bac à glaçon qui est en fait un coco fesse. C'est un élément décoratif des années 1960-70 assez répandu à l'époque. La petite anecdote sur l'histoire c'est que je ne savais pas ce qu'était un coco fesse. J'ai donc cherché pendant de longues heures dans des collections de design de ces années-là. Je n'avais pas du tout identifié le fruit et puis six mois plus tard c'est un historien de l'art qui m'a

Vue d'exposition, 2018,
Salle d'exposition L'Enfer, musée
Bernard d'Agesci, CAN (Salle 3),
extraits du tournage de L'Enfer,
photogrammes du film, ©
Musée Bernard d'Agesci, Niort et
Communauté d'Agglomération
du Niortais.



informé sur la nature de l'objet. Et cet objet de design, manipulé par l'héroïne, a un caractère érotique avec des formes sexuelles assez visibles. C'est aussi l'élément dans lequel se met l'alcool. Et la première chose que fait le galeriste avec cette fille qu'il va séduire, c'est d'évidemment de lui proposer un verre, ce qui permet son premier acte de manipulation...

Et pour poursuivre sur les repères visuels d'une époque, il y a un point qui est aussi important dans cette exposition, c'est la question du contemporain. C'est à dire qu'il est important d'aller chercher dans les endroits reculés de l'histoire de l'art et de voir la façon dont le goût d'aujourd'hui a été généré par les générations antérieures et un environnement. Faire émerger ceci, c'est parler de ce qui nous entoure aujourd'hui encore, d'un héritage collectif. Même si ce sont des formes artistiques qui peuvent avec le temps être catégorisées comme ringardes, passer aux oubliettes ou ne pas être exploitées de nouveau, cet oubli même est intéressant pour parler d'une façon d'être actuelle, et de la façon dont on sélectionne l'art et le montre. On découvre par ailleurs des typologies entières, des artistes, et il est aussi important d'analyser la façon dont certains objets étaient compris à une époque, avec un regard du présent. Et c'est ce regard là que porte l'exposition.

Dans tes projets d'exposition, il y a souvent des obsessions qui reviennent, comme par exemple le clou que tu as montré récemment au Mucem et au FRAC Paca, ici Clouzot. Quel serait ton prochain projet ?

Je ne sais pas encore. Et j'ai trop d'obsessions. Cette exposition Clouzot m'a permis de comprendre qu'il était possible de faire des expositions avec des environnements totalement antagonistes, des univers et des principes de scénographies complètement bizarres, des espèces de *cross-overs* historiques complètement dingues. Que j'avais déjà fait un petit peu avec le clou. Mais l'intérêt de se focaliser sur une œuvre cinématographique c'est que l'on peut aller vers une hétérogénéité radicale et je pense que je vais pousser ce principe.



1. *Le Clou*, 2016, une exposition en deux volets coproduite par Rond-Point Projects, le Mucem et le Fonds Régional d'Art Contemporain Provence-Alpes-Côte d'Azur.
2. Groupe de Recherche d'Art Visuel (1960-1968), avec les artistes Horacio Garcia, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein, Yvaral.
3. Joué par Laurent Terzieff dans le film *La Prisonnière*.
4. Notion établie par Brian O'Doherty dans un essai intitulé « Inside the White Cube », paru dans *Art Forum* entre 1976 et 1981.
5. « Quand les attitudes deviennent forme » - « Live in your head - When attitudes becomes form » exposition par Harald Szeemann, Kunsthalle de Berne, 1969 en référence au projet réalisé à la Fondation Prada, Venise, en 2013, qui jouait l'exposition de 1969 dans un palais vénitien.



Vue d'exposition, 2018,
Salle 5, photographies de
tournage du *Mystère Picasso*
et calques originaux provenant
du film, © Musée Bernard
d'Agesci, Niort et Communauté
d'Agglomération du Niortais.