

JOUR2FÊTE PRÉSENTE



64 Internationale
Filmfestspiele
Berlin

LE GRAND MUSÉE

UN FILM DE JOHANNES HOLZHAUSEN



jour
2fête

Jour2Fête présente



LE GRAND MUSÉE



UN FILM DE JOHANNES HOLZHAUSEN

Durée du film 1h34

AU CINÉMA LE 4 MARS 2015

DISTRIBUTION

Jour2Fête
Sarah Chazelle & Etienne Ollagnier
9, rue Ambroise Thomas 75009 Paris
01 40 22 92 15
contact@jour2fete.com



PRESSE

Ciné-Sud Promotion
Claire Viroulaud
assistée de Mathilde Cellier
5, rue de Charonne 75011 Paris
01 44 54 54 77
claire@cinesudpromotion.com

Matériel de presse disponible sur www.jour2fete.com



SYNOPSIS

LE GRAND MUSÉE pose un regard curieux et plein d'humour sur les coulisses de l'un des plus grands musées au monde, le Musée de l'Histoire de l'Art à Vienne.

À l'occasion de la rénovation d'une aile du musée, le film nous plonge au cœur de cette institution colossale, et nous fait partager l'intimité de ses employés.

Directeur général, conservateurs, équipes de nettoyage, maintenance ou historiens d'art, tous passionnés et passionnants, nous entraînent dans leur quotidien, au service des œuvres.

ENTRETIEN AVEC JOHANNES HOLZHAUSEN

D'où vous est venue l'envie de faire un film sur le Musée de l'Histoire de l'Art de Vienne ?

Il y a plusieurs raisons, certaines très personnelles. J'ai étudié l'Histoire de l'Art avant de me lancer dans le cinéma. J'y ai consacré six ans, et n'ai réalisé que vers la fin du parcours que mon avenir était ailleurs... Mais j'ai gardé des contacts dont un très bon ami, restaurateur d'art. Lors de l'une de mes visites, il s'occupait d'un grand tableau du Titien. J'ai trouvé qu'il y avait quelque chose de fascinant dans son rapport physique à l'œuvre. Il se tenait tout proche d'elle mais n'en voyait que de très petites parties à la fois : le microcosme dans le macrocosme. Cela faisait deux ans qu'il travaillait dessus. Quel luxe ! Il n'y a qu'un musée qui puisse offrir une telle opportunité à quelqu'un. Je me suis dit "Ça, c'est un beau métier !" Et je me suis senti un peu jaloux...

Un autre moment important dans l'histoire de ce film s'est déroulé à Amsterdam. A ce moment-là, le Rijksmuseum était presque fermé. Seule une petite partie était accessible, où l'on exposait une cinquantaine de chefs-d'œuvre, notamment des Rembrandt. Tout à la fin de l'exposition, on nous faisait rentrer un par un dans une salle, dans l'obscurité complète... et soudain, la pièce s'illuminait, et on voyait apparaître le crâne en diamants de Damien Hirst (For the Love of God, une œuvre de 2007). J'étais fasciné : on avait utilisé les vieux maîtres, diminué leur importance, pour arriver à cette œuvre contemporaine ! Comme les premières parties de concert avant le groupe principal... Je me suis dit qu'il y avait dû y avoir bien des discussions animées avant de valider ce choix, et que j'aurais été curieux d'y assister.

Vous filmez en effet beaucoup de discussions, dans un contexte très particulier...

Le tournage, qui a duré un an, s'est fait à une période de réaménagement du musée et de restructuration marketing. C'était une vraie chance d'être là précisément au moment où tous ces gens étaient amenés à redéfinir leur travail et à réfléchir sur ce que devait être ce musée... Chaque fois que c'était possible, je suivais ces débats.



Le musée avait aussi une nouvelle directrice, Sabine Haag. Son prédécesseur n'aurait jamais autorisé le tournage. Mais elle m'a accordé sa permission, parce qu'elle avait l'ambition que le public réinvestisse pleinement le musée, le film lui est apparu comme une opportunité de plus pour atteindre son objectif : ses intérêts coïncidaient donc avec les miens.

Le film s'intéresse à tous les corps de métier propres à la vie du musée, du personnel d'entretien aux membres de la direction. Comment avez-vous travaillé avec eux ?

Un important travail préliminaire a consisté à gagner la confiance de ces gens. Certains ne voulaient pas être filmés. Beaucoup d'entre eux, qui viennent de milieux très académiques, ont un grand contrôle d'eux-mêmes, et il n'était pas facile de vaincre leur réticence. Mais l'avantage de s'intéresser à une aussi grande institution, qui fonc-



tionne grâce à 400 personnes, c'est que l'on peut sans cesse naviguer autour des points de résistance, changer d'interlocuteur jusqu'à trouver quelqu'un qui nous fasse confiance. Je ne voulais de toutes façons pas aller trop avant dans l'individualité de chacun, pour préserver la connexion avec l'institution. L'un des défis, au montage entre autres, a été de garder cet équilibre.

Ce cadre institutionnel permet de faire émerger un certain nombre de tensions dans la vie du musée.

L'une des particularités du contexte était que la nécessité d'informer tous les employés sur la restructuration offrait à beaucoup leur seule chance, en des années de travail, de s'exprimer devant tout le monde. C'est le cas de cette dame, surveillante dans les salles d'exposition, qui perd patience parce qu'elle trouve qu'on n'accorde pas assez d'attention aux employés comme elle. Dans des cas

comme celui-là, la présence de la caméra tend toujours à intensifier les conflits. Inconsciemment, cette femme sait qu'elle s'adresse à un public plus large, au-delà du moment lui-même : son intervention allait être conservée et montrée. Et cela lui a donné une énergie unique pour parler, qui a surpris tout le monde, même le cadreur ! On le voit au mouvement de la caméra pour la suivre. Il y a quelque chose de magique dans cet effet de la caméra sur les gens : n'importe qui peut devenir un héros !

Vous n'avez pas fait d'interviews, ni rajouté de voix off ou de musique.

En effet, j'ai vraiment voulu faire un film sur le présent : capter les opinions et les réactions dans l'instant me semblait plus percutant que dans le cadre d'une interview qui commenterait quelque chose qui s'est déjà produit. De même, il m'a paru évident que nous n'avons pas besoin de voix off pour avoir le sentiment d'être avec ces gens du musée, bien au contraire.

Je n'ai mis de la musique qu'à la fin, lorsque le générique démarre, comme si la musique venait en réponse aux œuvres d'art. C'est une musique de Brian Eno reprenant des thèmes baroques, elle me semblait bien convenir : il réarrange le vieux pour en faire du neuf...

Vous filmez les œuvres d'art dans des cadres très inhabituels pour le public des musées : dans les espaces de stockage, sur les tables de restauration...

J'ai toujours eu un point de vue démocratique sur le musée en général, et celui-ci en particulier. Quand j'y passais du temps pendant mes études, j'étais très impressionné par l'architecture impériale si imposante, chargée de symboles qui suggéraient un sens métaphysique. Je trouvais qu'il était difficile de regarder les objets dans un tel cadre. Avec ce film, j'ai eu envie d'enlever la métaphysique, pour revenir à l'objet. Pour cela, je fais semblant de considérer les œuvres comme des objets ordinaires : je m'impose des règles telles que toujours montrer les œuvres avec les gens qui les manipulent, ou mélanger chefs-d'œuvre et œuvres de moindre valeur, que l'on pourrait presque trouver sur le marché. Puis, à la fin du film, je brise

mes propres règles, en montrant à nouveau les objets seuls, pour leur rendre leur présence propre. Je détruis pour reconstruire.

Même si je sais que la question métaphysique reste présente... Tous les musées du monde tentent de préserver des objets pour l'éternité en luttant contre la nature, l'apparition des mousses, des insectes... À la fin du film, ce ne sont plus seulement les objets que l'on voit, c'est également une projection de nous-mêmes. On appréhende l'éternité comme un processus, une construction sociale dans laquelle nous vivons.

Comment filme-t-on dans un musée ?

Lors du travail de préparation, on s'est aperçu qu'il y avait deux types de situations, correspondant à deux types de caméra. Le premier cas de figure, c'est lorsqu'on suit un mouvement, par exemple la directrice qui accompagne le directeur du British Museum : il faut alors une petite caméra, très mobile. Le second cas de figure, au contraire, est très statique, comme lorsqu'on observe des restaurations. C'est ce type de travail de l'image que je préfère. On utilise une caméra plus grosse, avec plusieurs objectifs, les focales sont plus délicates. La caméra peut alors à son tour faire des choses merveilleuses : changer la lumière, travailler la profondeur ou inventer un cadre. On entre dans une sorte de concurrence avec l'œuvre d'art...

On sent comme une tristesse à filmer à la fois ces œuvres exceptionnelles et les débats très pragmatiques sur les stratégies marketing.

Peut-être pas de la tristesse mais une certaine nostalgie, oui. Je pense à ce moment où le vieux directeur de l'armurerie part à la retraite... C'est un homme formidable, un historien de l'art de la vieille école. Durant toute sa carrière, il a eu la liberté de gérer sa collection comme il l'entendait. Mais une nouvelle génération prend le relais, comme cet homme qui présente le budget par exemple. De nouvelles formations, de nouvelles contraintes, les obligent à se soucier beaucoup plus du marketing et du nombre d'entrées, alors que les anciens ne s'y intéressaient pas du tout. Seule la science comptait.



Pour beaucoup de ces gens que montre le film, leur métier est bien plus qu'un métier : ils sont pleins de dévouement pour l'art, et même d'amour, comme le directeur du British Museum émerveillé comme un enfant devant le bateau restauré. Nous avons bien de la chance qu'ils prennent cette charge, mais il est temps de nous poser la question : la société fait-elle encore une place à leur dévouement ? Le nombre de visiteurs, l'argent, le marketing ne sont pas les seuls critères à prendre en compte. Je crois sincèrement que certaines choses doivent être préservées à n'importe quel prix : c'est la douce responsabilité qui est la nôtre.

BIOGRAPHIE JOHANNES HOLZHAUSEN



Johannes Holzhausen est né en 1960 à Salzbourg. Il suit des études d'Histoire de l'Art à l'Université de Vienne. Pendant son cursus, il organise une série de conférences intitulées « Art et Conceptions de l'Art », mettant en avant de célèbres théoriciens et historiens d'art ; il participe également au projet « WOPA Bank ».

De 1987 à 1995, il étudie à la Vienna Film Academy où il réalise son premier documentaire, *Aimés des dieux*, chaleureusement accueilli dans de nombreux festivals. Après l'obtention de son diplôme universitaire, il passe 5 ans sur son documentaire *Auf allen Meeren (On the Seven Seas)* sur un transporteur aérien soviétique. Le documentaire est projeté en avant-première dans la section Forum de la Berlinale en 2002.

En 2000, en réponse au gouvernement autrichien, il réalise le film *Zero Crossing* sur la situation politique de son pays. Il réalise ensuite le documentaire *Frauentag*.

Depuis 1996, il est également co-fondateur et associé de la société de production Navigator Film, basée à Vienne.

FILMOGRAPHIE

- 2014 **LE GRAND MUSÉE** (94 min)
Berlinale Panorama 2014
- 2008 **FRAUENTAG** (35 min)
- 2005 **DER GANG DER DINGE** (45 min)
- 2001 **ON THE SEVEN SEAS** (95 min)
Berlinale Forum 2002
- 2000 **ZERO CROSSING** (40 min)
- 1995 **THE FINAL SHORE** (58 min)
- 1992 **AIMÉS DES DIEUX** (35 min)
Prix du Court Métrage (Festival Cinéma du Réel, Paris 1993)
Award for Best Documentary (42. Melbourne Short Film Festival, 1993)
Gold Prize (North Caroline Film-Festival, 1993)
Best Documentary (New York Expo of Short film, 1993)
Förderungspreis für Filmkunst 1993 des
Bundesministeriums für Unterricht und Kunst



LISTE TECHNIQUE

RÉALISATION

Johannes Holzhausen

SCÉNARIO

Johannes Holzhausen, Constantin Wulff

PHOTOGRAPHIE

Joerg Burger, Attila Boa

SON

Andreas Pils, Andreas Hamza

MONTAGE

Dieter Pichler

ASSISTANT RÉALISATION

Ursula Henzl

DIRECTION DE PRODUCTION

Hanne Lassl

PRODUCTION

Johannes Rosenberger



