

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

63 | 2011  
Varia

---

# Colloque Exposer (le cinéma) dans l'entre-deux-guerres

Stéphanie-Emmanuelle Louis

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4333>

DOI : 10.4000/1895.4333

ISSN : 1960-6176

### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

### Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2011

Pagination : 125-128

ISBN : 978-2-2913758-65-0

ISSN : 0769-0959

### Référence électronique

Stéphanie-Emmanuelle Louis, « Colloque Exposer (le cinéma) dans l'entre-deux-guerres », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 63 | 2011, mis en ligne le 01 mars 2014, consulté le 14 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4333>

---

© AFRHC

## Colloque Exposer (le cinéma) dans l'entre-deux-guerres

ORGANISÉES PAR LE CENTRE D'HISTOIRE CULTURELLE DES SOCIÉTÉS CONTEMPORAINES (CHCSC) avec le soutien du Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'Allemagne (CIERA), les journées d'études « Exposer dans l'entre-deux-guerres : enjeux politiques, économiques et artistiques » se sont déroulées à Paris les 19 et 20 novembre 2010, sous la direction de Caroline Moine, Alexandre Kostka et Martin Schieder, second volet du projet « Montrer, exposer, représenter en Allemagne et en France (XIX-XX<sup>e</sup> siècles) ». Le troisième, prévu pour 2011 à Leipzig, portera sur les expositions après 1945.

Cette approche comparative et interdisciplinaire, teintée de culturalisme, s'inscrit dans la lignée de travaux amorcés depuis la fin des années 1970, tant dans le champ de l'histoire culturelle (on pense à Pascal Ory sur les Expositions universelles de Paris, à Charles-Robert Ageron sur l'Exposition coloniale de 1931) que dans celui de la muséologie (Brian O'Doherty, ou l'ouvrage collectif, *L'Art de l'exposition*).

L'introduction de Caroline Moine a rappelé que le terme « exposition » n'a pas une acception exclusivement artistique dans les années trente. Cette conception historique, qui renvoyait au lien entre arts et techniques mais aussi à une fonction de vulgarisation, s'est vue étayée par les quatre axes d'étude qui articulaient les journées (1. Relations internationales et muséographie ; 2. Art et modernités ; 3. La mise en scène des empires coloniaux ; 4. Quand le cinéma s'expose). Leur déroulement a mis en évidence la dualité du cinéma, à la fois outil et objet d'exposition ; le film apparaissant

ponctuellement au fil des interventions devint finalement le sujet central des trois dernières communications.

Si l'on peut regretter que le cas des expositions *non-film* n'ait pas été traité (Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes à Paris en 1925 ou Section cinématographique du Conservatoire National des Arts et Métiers en 1927, par exemple), on se réjouit de la visibilité donnée à des recherches en cours comme des éléments plus généraux de comparaison et de contextualisation fournis par ces journées. Sont ressorties des perspectives, qu'elles soient proches ou plus lointaines, d'enrichissement pour l'histoire des expositions cinématographiques.

Ce champ complexe par les objets qu'il rassemble (expositions film et *non-film*, permanentes ou temporaires, patrimoniales ou non) jouit pour l'heure d'une historiographie parcellaire, parce que récente. Longtemps concentrée sur la sphère patrimoniale, elle s'est avérée d'autant plus délicate qu'elle s'écrivait sous l'œil de ses témoins, si ce n'est par ses acteurs eux-mêmes (Raymond Borde). La fin des années quatre-vingt-dix a fait place à des travaux plus distanciés et à un élargissement du champ (Christophe Gauthier, Christel Taillibert). Dans cette continuité, la diversité des communications proposées ici a témoigné de l'épanouissement de cette problématique. D'un événement international (Exposition de 1937) aux politiques de deux institutions (Museum of Modern Art / Cinémathèque française), en passant par les fondements d'une manifestation pérenne (Mostra de Venise), on a perçu les enjeux de la monstration du cinéma dans ce contexte d'entre-deux-guerres. Une stratification est apparue entre les tendances longues qui s'amorçaient, tels l'usage pédagogique et la légitimation artistique des films, et les fluctuations d'un contexte politique autrement déterminant.

Dans le cadre d'un projet d'histoire des festivals internationaux en Europe, Moine a traité de la présence du cinéma à l'Exposition de Paris en 1937. Cette dernière est ressortie d'abord comme la rencontre de deux types de pratiques : le cinéma éducateur et la cinéphilie, qui se sont développées parallèlement tout au long des années vingt. L'exposition a semblé ensuite symptomatique d'un renversement de regard sur le cinéma à l'œuvre dans l'entre-deux-guerres, dont témoigne la mise en place de structures y dédiées. Du premier Congrès international de cinématographie à Paris en 1926 à la Chambre internationale du cinéma créée en Allemagne en 1935, des interrogations éducatives au projet d'une Europe cinématographique : les institutions étatiques, nationales, supranationales se sont formées sur fond de tensions politiques, alors que les acteurs individuels jouaient le rôle de passeurs, d'intermédiaires entre les nations. À cet égard, l'Expo 1937 a concentré des enjeux intellectuels et politiques de la période, revus par le prisme du cinéma.

Edmond Labbé, le Commissaire général, était un inspecteur de l'enseignement technique qui soutint la mouvance du cinéma éducateur et agit en faveur de la Cinémathèque de l'enseignement professionnel. Selon lui, l'Exposition tendait à démontrer que le progrès technique peut être mis au service de l'art et que l'art est le moyen de développer de la personnalité. Sous cet angle, le cinéma est apparu dans deux « classes » distinctes. Sa place significative dans la classe « Expression de la pensée », présidée par Paul Valéry, se justifiait tant par le développement mondial de l'activité cinématographique que par l'importance qu'elle prenait dans la société. Elle actualisait le passage d'une invention technique à un outil de communication de masse, qu'on ne souhaitait pourtant pas voir se transformer en un art mécanisé. Comme le suggère le « Ciné 37 », salle créée dans le pavillon

Photo-Phono-Ciné. Projeter des films de fiction était une nouveauté dans un tel contexte d'Exposition universelle. Pour ce faire, chaque pays eut à envoyer un film particulièrement représentatif de sa production ; il serait médaillé, ce qui permettait de le distinguer d'un point de qualitatif. Les films de sélection étaient par ailleurs diffusés dans des salles parisiennes, ce qui laissait s'interroger plus largement sur l'avenir des films primés dans les festivals. Sis au cœur de l'Expo, visité par des Officiels, le Pavillon Phono-Ciné était un espace politique s'il en fut. Côté français, il participait d'un projet pacifiste, démonstration que le cinéma est un moyen de surpasser les tensions. Espaces de mise en scène, les projections s'avèrent en fait prétexte à exalter les supériorités nationales, à travers des galas notamment (cinq sont, par exemple, organisés à l'initiative de l'Allemagne).

En contrepoint, Laetitia Pelé a présenté les prémices théoriques de sa thèse sur la Mostra de Venise. La création d'un département cinéma à la Biennale de Venise date de 1932, et deviendra annuel en 1935. Il convenait cependant de nuancer les rapports du régime fasciste avec la manifestation et de la resituer dans un contexte culturel plus large. L'ambition étant de saisir comment la Mostra a contribué à la légitimation artistique du film, la problématique s'est donc nouée autour de l'exposition du cinéma parmi les arts plastiques. Des parallèles pourraient être établis avec le développement de la première cinéphilie en France. Les recherches à venir devraient permettre d'explorer ces hypothèses.

Céline Guénot, dont la thèse est en cours, a offert, quant à elle, un autre éclairage sur les avatars cinéphiles en proposant une approche croisée des relations de la Cinémathèque française et de la Film Library du MoMA. La coopération entre les deux structures a pu paraître, de prime abord, sur-

prenante, vu la disparité de leurs moyens et de leurs statuts juridiques. Elle est fondée, en fait, sur de profondes affinités intellectuelles, un regard partagé sur le cinéma envisagé comme un art et exposé en tant que tel. En 1936, les liens se nouèrent à la faveur d'un voyage en France d'Iris Barry, responsable de la Film Library, entérinant les échanges de films avec la Cinémathèque française. Ils se renforcèrent au sein de la FIAF, créée en 1938, où les deux institutions se distinguaient par une politique active de monstration de leurs collections. Différent dans leurs stratégies de collection (sélection vs « tout-sauver »), le MoMA et la Cinémathèque française se rejoignaient sur la question de la programmation. L'objectif était, à terme, d'étudier l'effet de ces échanges institutionnels sur la valorisation des fonds. L'accent portait ici sur un aspect sous-jacent de ces transferts culturels par la présentation du *background* intellectuel de leurs principaux protagonistes : Langlois d'une part, Barry, John Abbott et Alfred Barr de l'autre.

Les trois interventions donnèrent finalement un aperçu assez complet du renforcement des enjeux culturels qui sous-tendaient l'exposition du cinéma dans l'entre-deux-guerres et amorcèrent l'essor de la cinéphilie de l'après Seconde Guerre mondiale. En filigrane se dégagèrent des résonances avec d'autres panels de ces journées, qui mettaient notamment en évidence l'institutionnalisation et l'harmonisation internationales des professions liées à la communication au cours de la période. Grâce aux expositions, les muséographes, affichistes et autres publicitaires conquièrent une légitimité professionnelle, enjeu qui transcenda parfois les tensions politiques entre les États. Cet élément de contexte paraît important pour l'histoire des expositions cinématographiques et des institutions qui leur sont liées, comme la FIAF par exemple.

D'un point de vue plus général, deux

contributions semblèrent particulièrement propices à enrichir l'étude de la muséographie de Langlois. Autour des stratégies d'exposition dans l'entre-deux-guerres, François Poncelet dressa une typologie de la muséographie « contextuelle » qui s'était développée dans l'ombre du courant fonctionnaliste dominant, relayé dans les colloques et revues spécialisées. Tendait à conjurer l'éventuel sentiment d'ennui face à des objets difficiles à appréhender, l'approche contextuelle ou analogique adoptait des formes multiples qui se voulaient suggestives et propres à stimuler les affects des visiteurs. Le rassemblement d'œuvres de même style, la mise en contexte dans un décor évocateur, les allusions stylistiques ou les reconstitutions étaient autant de moyens d'interaction avec le visiteur. La dimension de l'expérience cognitive se déployait ainsi de l'interprétation des œuvres à leur dépassement par la rêverie ou l'éloignement du quotidien. Il est important de noter que l'espace germanique et la côte Est des États-Unis furent les plus dynamiques dans l'élaboration de ces démarches conceptuelles, ce qui est peut-être de nature à expliquer l'effet des expositions de Langlois sur le public français et invite à approfondir, sinon la question de sa formation et de ses héritages intellectuels, du moins les comparaisons avec son environnement muséographique, et à questionner son positionnement au sein de cette tradition. Le cas de Hans Haug, conservateur des musées de Strasbourg à partir de 1919 et concepteur du Musée de l'œuvre Notre-Dame à partir de la collection médiévale de l'ancien musée d'arts décoratifs de la ville, semble, à cet égard, édifiant. Anne-Doris Meyer expliqua comment il s'appliquait à créer, autour des collections, un décor fictif, imaginaire, homogène, tout en transitions. Les cartels étaient peu présents car le bâtiment, l'aménagement et la décoration intérieure étaient autant de facteurs de cohérence. Ces « assemblages

visuels d'objet à objet » étaient censés agir efficacement sur le visiteur. Comment ne pas faire le lien avec la pratique de Langlois dont David Robinson a pu parler, jadis, en ces termes : « Ses expositions ne sont pas des étalages de dates et d'étiquettes ; elles sont fondées sur des juxtapositions inattendues mais significatives... Tous ces

objets constituent des maillons tangibles, établissent une continuité entre l'image et la réalité, jettent des ponts entre celle-ci et le rêve, entre le réalisateur et l'œuvre, témoins de l'acte de création. » (*Sight and Sound*, octobre 1972).

Stéphanie-Emmanuelle Louis