

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

41 | 2003
Archives

Musées du cinéma et expositions temporaires, valorisation des collections d'appareils : une histoire déjà ancienne

Laurent Mannoni



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/254>

DOI : 10.4000/1895.254

ISBN : 978-2-8218-1020-4

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2003

Pagination : 13-32

ISBN : 2-913758-41-X

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Laurent Mannoni, « Musées du cinéma et expositions temporaires, valorisation des collections d'appareils : une histoire déjà ancienne », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 41 | 2003, mis en ligne le 12 février 2007, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/254> ; DOI : 10.4000/1895.254

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

Musées du cinéma et expositions temporaires, valorisation des collections d'appareils : une histoire déjà ancienne

Laurent Mannoni

- 1 La Cinémathèque française possède l'une des plus belles collections d'appareils au monde : plus de 3 000 pièces (caméras, projecteurs, matériel de studio, de laboratoire, d'éclairage, etc.), un fonds de quelque 7 000 plaques de verre pour lanterne magique, un ensemble de 6 000 plaques de verre photographiques (photos de plateau des années 1910 à 1950), des archives (brevets d'invention, dossiers sur les inventeurs et fabricants, etc.). La constitution de cet ensemble a commencé en 1936, lorsque Langlois, Harlé, Mitry et Franju ont créé la Cinémathèque française. L'un des premiers appareils collectés a sans doute été le précieux projecteur « Kinétographe Robert-Houdin » de Georges Méliès, donné en 1939 par sa veuve, la célèbre comédienne Jehanne d'Alcy. En 1959, grâce à André Malraux, l'*Historical Collection of Cinematograph and Moving Picture Equipment* de l'Anglais Will Day est acquise par la Cinémathèque¹. C'est probablement la collection la plus ancienne au monde, puisqu'elle a été formée par Will Day au début du xx^e siècle, à une époque où personne ne s'intéressait au « non-film » ou à la « haute époque » des projections mouvementées. Par sa qualité, par l'exceptionnelle rareté de certaines de ses pièces (le kinetoscope Edison, les plaques de verre de la Royal Polytechnic, etc.), le fonds Will Day forme l'ossature de la collection d'appareils de la Cinémathèque française.
- 2 1 465 appareils de cette collection ont été décrits et illustrés dans un catalogue raisonné publié en 1996². Aujourd'hui, la collection de la Cinémathèque française continue de s'enrichir grâce au mécénat (Fondation Électricité de France) et aux nombreux donateurs et déposants qui veulent bien confier leurs machines ou leurs archives.
- 3 Depuis 1997, la Cinémathèque française gère également l'importante collection d'appareils du Centre national de la cinématographie, dont les premières pièces ont été

rassemblées après 1968 (par Jean Vivié puis Franz Schmitt). Ce fonds contient plus d'un millier de machines, dont certaines sont rarissimes. Il s'enrichit régulièrement grâce à des acquisitions dont les choix doivent être approuvés (ou non) par un comité scientifique.

- 4 Depuis 1997 également, grâce au Centre national de la cinématographie, la Cinémathèque française a pu commencer une campagne de restauration de ses collections d'appareils : à ce jour, une cinquantaine de pièces souvent uniques ont pu être sauvées.
- 5 En 1997 encore, les deux collections de la Cinémathèque française et du Centre national de la cinématographie ont trouvé place dans des réserves climatisées à la Bibliothèque nationale de France, quai François-Mauriac. Le département « collection des appareils » de la Cinémathèque française accueille sur rendez-vous les chercheurs, documentalistes ou commissaires d'exposition qui désirent accéder à une ou plusieurs pièces de ce fonds.

Rappel historique

- 6 Henri Langlois n'a pas été le premier à collecter les appareils cinématographiques : il a été largement devancé, nous l'avons dit, par Will Day. Lorsque la Cinémathèque française put acquérir le fonds Day en 1959, elle se retrouva au premier rang des archives cinématographiques en matière de collections de machines, aux côtés du Museo nazionale del cinema ouvert en septembre 1958 par Maria Adriana Prolo au Palazzo Chiabrese de Turin. Langlois ne montra pas tout de suite les trésors ramenés de l'autre côté de la Manche. En fait, on ne vit véritablement les plus belles pièces de la collection Day qu'en 1972, lorsque s'ouvrit le Musée du cinéma au Palais de Chaillot.
- 7 De même que l'idée de « cinémathèque » n'est pas née en 1936 avec Henri Langlois³, la notion de « musée du cinéma » apparaît assez tôt en Europe, et en France particulièrement, où il existait une véritable tradition en ce domaine. C'est de cette tradition que Langlois s'est inspiré, dès l'après-guerre, pour réaliser de nombreuses expositions, puis un petit musée situé 7 avenue de Messine, et enfin le grand « voyage initiatique »⁴ inauguré le 14 juin 1972 au Palais de Chaillot.
- 8 Les notions de « cinémathèque » et de « musée du cinéma » émergent confusément *en même temps*, dès les origines du septième art. Cela indique combien les deux notions sont semblables, voire identiques, comme le soulignait Langlois lui-même. D'ailleurs, lors de la commercialisation du phonoscope de Demeny ou du kinetoscope d'Edison, les chroniqueurs perçoivent immédiatement le pouvoir mémorial du film, tout en ignorant que le nitrate allait se décomposer au fil du temps. La pellicule, pensait-on, garderait *ad vitam aeternam* les portraits familiaux, les visages animés des grands acteurs, que l'on se projetterait encore un siècle plus tard. Mais encore fallait-il rassembler et conserver ces images mémorables. On sait que le photographe Boleslas Matuszewski réclame, le 25 mars 1898, un « Musée » ou « Dépôt de cinématographie historique » :

Il suffira d'assigner aux épreuves cinématographiques qui auront un caractère historique, une section de musée, un rayon de bibliothèque, une armoire d'archives. Le dépôt officiel en sera installé soit à la Bibliothèque nationale, ou celle de l'Institut, sous la garde d'une des Académies qui s'occupent d'Histoire, ou aux Archives, ou encore au Musée de Versailles. [...] Paris aura son *Dépôt de Cinématographie historique*. C'est une création qui s'impose et sera faite dans quelque grande ville d'Europe un jour ou l'autre⁵.

- 9 Il n'est pas encore question, dans le dépôt imaginé par Matuszewski, d'accorder une place quelconque aux premiers appareils, aux décors, costumes, documents qui accompagnent la réalisation d'un film, même en 1898. Matuszewski n'envisage d'ailleurs que la sauvegarde des bandes d'actualités, en leur accordant (non sans naïveté) un statut de preuve, d'authenticité incontestable.
- 10 La même année, s'ouvre à Londres l'une des premières manifestations consacrées à l'industrie cinématographique et photographique : *The National Photographic and Allied Trades' Exhibition*, du 22 au 30 avril 1898⁶. Il s'agit d'une réunion corporative, sans caractère historique. Le lanterniste Thomas Hepworth donne une conférence illustrée par des *dissolving-views* sur les dernières nouveautés photographiques ; son fils, le réalisateur Cecil Hepworth, organise des projections avec le Bioscope de Maguire et Baucus, les représentants d'Edison en Angleterre. Robert William Paul projette ses dernières productions cinématographiques, les frères Fuerst présentent avec un Cinématographe les dernières bandes Lumière, le « Matagraph » de Levi et Jones est également expérimenté. On compte quarante-neuf exposants : les cinématographes, bioscopes et autres animatographes figurent sur de nombreuses tables.
- 11 Qu'aurions-nous pu sauver si un Anglois était apparu dès les débuts de l'industrie du film ? C'est ici qu'intervient la figure quasi-miraculeuse, déjà évoquée, de Wilfred E. Day (1873-1936), qui peut être considéré en Europe comme le premier collectionneur de films, d'appareils, de livres, de photographies, de documents relatifs au cinéma. Grâce à Day, la Cinémathèque française conserve d'ailleurs quelques appareils présentés à la National Photographic Exhibition de 1898.
- 12 Will Day découvre le Cinématographe Lumière en 1896, lors des projections publiques de Félicien Trewey, à Londres, puis devient tour à tour projectionniste itinérant, exploitant, distributeur de films et d'appareils, fabricant et même producteur. Il commence sa collection dans les années 1900, puisqu'il a le réflexe de garder les machines utilisées à ses tout débuts ; mais la quête intensive de tout ce qui touche au cinéma depuis ses plus lointaines origines (lanternes magiques, plaques de verre, chambres noires, boîtes et jouets d'optique, disques stroboscopiques, etc.), commence véritablement durant les années 1910, lorsque la situation financière de Day atteint un certain équilibre. Le rôle de Day est quasiment unique ; il occupe une place phare dans l'histoire des collections et des musées cinématographiques. Ce n'est que tout récemment que l'on a pu comprendre l'ampleur de son œuvre, de son immense travail historique et patrimonial. Nous y reviendrons plus loin, lorsqu'en 1922 sa collection sera exposée au Science Museum de Londres.
- 13 Retournons en France. La première exposition sur le cinéma, à notre connaissance, date de 1900, et elle est due au meilleur expert en la matière, Étienne-Jules Marey en personne. L'Exposition universelle de 1900 ouvre en effet un « Musée centennal de la classe 12 (photographie) » où Marey retrace, appareils et documents à l'appui, l'histoire de la naissance et de l'essor de la chronophotographie⁷. Cette « Exposition d'instruments et d'images relatifs à l'histoire de la chronophotographie, par le docteur Marey, membre de l'Institut », est contenue dans une très grande armoire vitrée, de style art nouveau, portant en fronton le mot « chronophotographie ». Il y a également quatre grands cadres qui présentent des dessins, clichés et extraits de films.
- 14 Cette armoire fabuleuse, qui reprend l'idée des anciens cabinets de curiosités – on pense notamment au placard plein d'objets de science physique et de science naturelle

peint par Andrea Remps au XVII^e siècle, mais aussi au futur « musée portatif » de Marcel Duchamp (boîte en valise) – contient des appareils, des statuettes et de nombreux documents (principalement des photographies de Marey, Muybridge, Anschütz, Edison). Voici la liste des principales pièces exposées, éparpillées aujourd'hui entre le Musée national des techniques, la Cinémathèque française, le Musée Marey de Beaune : le revolver astronomique de Janssen (1873) ; une maquette représentant la Station physiologique ; deux bronzes représentant un homme courant et les différentes phases du vol du goéland ; le fusil photographique de Marey (1882) ; l'appareil à objectifs multiples d'Albert Londe (1883) ; quatre exemplaires différents des caméras à pellicule de Marey (1888-1893) ; le projecteur chronophotographique de Marey (1893) ; le Cinématographe Lumière de 1895 (caché derrière des documents divers) ; la caméra du capitaine Gossart à objectif oscillant (1897) ; le projecteur Alethorama de Chéri-Rousseau et Mortier (1897) ; le projecteur à film 35 mm non perforé de Marey (1898) ; la caméra pour prise de vue microscopique de Marey (1899) ; et enfin le fusil chronophotographique électrique à film 35 mm non perforé de Marey (1899).

- 15 L'armoire est pleine à craquer, les objets sont difficiles à voir, les photographies sont trop nombreuses, les concurrents gênants sont écartés (Demenÿ par exemple), mais cette première exposition a tout de même le mérite d'illustrer avec assez de fidélité et d'exactitude l'émergence d'une « méthode », selon l'expression de Marey qui désigne ainsi la chronophotographie dont il est l'auteur. La vitrine de Marey reprend le schéma historique déjà traditionnel – proposé dès 1896 – du processus de la découverte (Janssen / Muybridge / Marey / Edison / Lumière), tout en insistant, et non sans raison, sur l'importance et la prédominance de son concepteur. La « scénographie » des objets proposés par le physiologiste – appareils, bronzes, photos, films et documents mélangés, presque pêle-mêle, avec tous les problèmes de compréhension, lisibilité, conservation que cela entraîne – sera reprise plus tard, comme si la cinématographie s'exposant ne pouvait être qu'une sorte de bazar, ou de cabinet de physique pour amateur éclairé.
- 16 Tandis que durant les années 1905-1910, l'industrie cinématographique prend une ampleur extraordinaire, on relance de nouveau la question d'un « dépôt » de films, quelques années après Matuszewski (celui-ci a disparu dans la nature, après la faillite de sa petite entreprise de photographie). On songe même déjà à créer un centre de documentation sur le cinéma, accompagné d'un petit musée et d'une salle de projection : en avril 1907, le « Ciné-Club » d'Edmond Benoit-Lévy, au 5 boulevard Montmartre, met gratuitement à la disposition de ses membres un local de réunion, une salle de projection, « une Bibliothèque comprenant tous les ouvrages cinématographiques, une collection de tous les journaux cinématographiques, une collection de tous les brevets, une collection de tous les catalogues » et cet embryon de musée à vocation commerciale : « Une exposition permanente de tout objet ou produit se rattachant ou pouvant intéresser le cinématographe et ses industries annexes⁸. » Cette initiative, une fois de plus, ne rencontre pas le succès. Mais il nous semble qu'il s'agit là des prémisses d'une idée cruciale : rassembler dans un même lieu les films, les archives, les appareils, le public et même la corporation.
- 17 En 1909, *Phono-Ciné-Gazette*, du même Edmond Benoit-Lévy, réclame « une cinématographothèque » :

Il nous manque un conservatoire des films du cinématographe. [...] Que dire de la négligence de nos contemporains ? [...] Ils recherchent avec passion tous les témoignages et les preuves des âges révolus pour en tirer leçon. Et ils ne

s'inquiètent pas que disparaisse la trace la plus saisissante de leur existence en ses manifestations les plus inattendues.

18 Que sont devenus les milliers de films réalisés depuis les années 1890 ?

Dispersés, perdus, détruits pour la plupart. [...] Certes, le Département des Estampes, à la Bibliothèque nationale, reçoit de temps à autres quelques pellicules dont les auteurs ou les éditeurs ont bien voulu se soumettre aux prescriptions concernant le dépôt légal. Mais en outre que ceux-là sont rares, aucune installation ne permet, au cabinet des Estampes, l'étude, c'est à dire la projection des photographies animées, voire le déroulement des films pour leur examen image par image. Une cinématographothèque devient plus urgente chaque jour. Qui donc, dans l'intérêt des sciences et des arts, demandera aux chambres le crédit nécessaire ?⁹

19 À la Bibliothèque nationale aurait pu revenir le mérite de créer la première « cinématographothèque ». Elle accueille en tout cas, à partir de 1896, des photographies et des photogrammes de films réalisés par Eugène Pirou, Méliès, Doyen, la Warwick. Léon Gaumont lui offre en 1896 une belle copie positive d'un film 58 mm, dont l'amorce porte l'étiquette du Comptoir général de photographie et la signature du directeur (ce film, retrouvé par Emmanuelle Toulet, est conservé désormais aux Archives françaises du film). On connaît la méthode pratiquée ensuite : le dépôt de scénarios accompagnés par des fragments de films tirés en contact sur du papier au format 35 mm. On se rappelle aussi les déboires d'Apollinaire, en 1910, tout étonné de la déficience de la Bibliothèque nationale en matière de films. Bref, la Bibliothèque nationale, principalement en raison du caractère « explosif » de ce nouveau support, le film en nitrate de cellulose, ne parvint pas à jouer le rôle préconisé en 1898 par Matuszewski. Le dépôt légal des films, quant à lui, ne fonctionne réellement, en France, que depuis peu.

20 Après Edmond Benoit-Lévy, Georges Dureau, directeur de l'hebdomadaire corporatiste *Ciné-Journal*, souhaite en 1913 la création d'un « Musée national dans lequel seraient conservées, sous forme d'archives spéciales, toutes les bandes cinématographiques ayant un caractère historique¹⁰. » On note encore cette sorte d'ostracisme envers les films de fiction, considérés comme des bandes commerciales, sans intérêt pour l'avenir. Dureau, comme Langlois plus tard, rassemble dans une même entité le musée et le dépôt d'archives. Dureau raconte également l'anecdote suivante : le Khédivé du Caire a acheté un film représentant le mariage de sa fille, pour l'archiver dans une « bibliothèque cinématographique » (sic). La même année, en Grande-Bretagne, le Science Museum accepte pour la première fois de conserver un film, un documentaire mesurant 350 mètres, réalisé par M. F. Burlingham, et représentant le cratère du Vésuve¹¹.

21 Toujours en 1913, le 20 juin précisément, Émile Massard, vice-président du Conseil général de la Seine, dépose au conseil municipal de Paris une « très intéressante proposition ayant pour objet la création d'un Musée de la Parole et du Geste, destiné à recueillir les archives cinématographiques et phonographiques susceptibles d'intéresser l'histoire ». Ferdinand Brunot avait déjà mené à bien le projet des « Archives de la Parole » qui ne concernera que l'enregistrement phonographique¹².

22 En 1921, une « Maison du cinéma » créée par Édouard Louchet est ouverte boulevard Saint-Martin. Il s'agit essentiellement d'une entreprise corporatiste, sous l'égide de la *Cinématographie française*, de Coissac et du *Cinéopse* : on peut y voir tout ce qui concerne

la production des appareils les plus récents, la publication des livres et revues sur le cinéma, etc. :

J'ai vu [...] [un] immense hall dans lequel le soleil répandait [...] des flots de lumière sur les batteries dressées de ces appareils Pathé, Gaumont, Guilbert, Demaria, etc. [...] J'ai vu des groupes électrogènes, des transformateurs, des producteurs de lumière oxy-acétylénique, des moteurs, des écrans, des lampes de studios, des maquettes de décors de théâtre, des fauteuils et des strapontins, des extincteurs d'incendie [...]¹³.

- 23 Le concept de « Maison du cinéma » ressortira en 1997 dans un contexte bien différent.
- 24 En 1922, grâce à Will Day, le Science Museum de Londres inaugure une section « cinéma » à l'intérieur de ce bâtiment situé à South Kensington et entièrement consacré aux sciences et techniques. Il s'agit pour Day, qui prête gracieusement au Science Museum l'ensemble de sa collection, de proposer un parcours essentiellement d'ordre technique, tout en présentant des plaques de lanterne magique, des disques stroboscopiques, des vues d'optique, des photographies de films, qui participent tous à l'histoire de l'art (pré)cinématographique.
- 25 La section cinéma du Science Museum est une étape essentielle. D'autres musées des techniques vont consacrer une part importante au cinéma, peu après l'ouverture de l'exposition organisée par Day. Une caricature de l'époque représente d'ailleurs Will Day, saluant le public à l'entrée du Science Museum transformé en musée du cinéma. L'influence de cette exposition est énorme. La scénographie proposée par l'Anglais sera reprise un peu partout. Elle rappelle celle de Marey en 1900, et préfigure parfois celle de Langlois bien plus tard : présentation de pièces qui – apparemment – n'ont rien à voir ensemble ; osmose provoquée par un désordre savamment ordonné ; accumulation de richesses, pour donner au visiteur le sentiment qu'il visite la plus belle et la plus vaste collection du monde. Ici encore, l'influence plus ou moins consciente des cabinets de curiosités est évidente. On songe à Bonnier de la Mosson et son formidable musée de la rue Saint-Dominique, au XVIII^e siècle : un « amas immense de diverses curiosités », selon l'expression de Gersaint qui en a fait le catalogue. Day est d'ailleurs essentiellement un « curieux » du cinéma, qui a collectionné les appareils les plus rares, les plaques de verre les plus luxueuses, les films les plus bizarres (en formats réduits ou très larges, comme par exemple l'un des premiers films trichromes anglais de Benjamin Jumeaux et Lascelles Davidson, c. 1903, qui mesure 82 mm de large).
- 26 Les vitrines organisées par Day ne suivent pas l'exemple d'une logique historique exemplaire. Que font ensemble, dans la même cage de verre, la lanterne de Rudge, le disque de Muybridge, le Theatrograph de Paul et le projecteur allemand 35 mm Maltheser de 1912 ? Les théories historiques de Day, parfois assez fantaisistes, se reflètent sur la composition des vitrines : dates erronées, célébration hagiographique de William Friese-Greene et des Anglais en général. Comme la collection Day ne couvre pas toutes les techniques internationales – les appareils français par exemple –, la place accordée à Marey ou Janssen est extrêmement réduite, ce qui nuit à la portée scientifique du parcours. C'est l'éternel problème du collectionneur qui ne peut tout posséder, et qui modifie l'histoire selon les objets qu'il a pu acquérir.
- 27 Day aura-t-il conscience de cette contradiction ? En tout cas, il réussira à trouver des appareils allemands, américains, italiens ; en achetant un exemplaire du Cinématographe Lumière à Félicien Trewey, en dénichant le kinetoscope d'Edison ou les zootropes d'Anschütz, il comblera avec magnificence les lacunes de sa collection. Et

lorsque celle-ci sera acquise par Langlois en 1959, nous l'avons dit, la Cinémathèque française disposera d'un ensemble unique, permettant d'illustrer d'une façon presque complète la lente naissance du cinéma à travers le monde. En outre, la collection Day viendra s'ajouter à celle rassemblée par Langlois et Lotte Eisner depuis les années 1930, et qui comprenait déjà des appareils remarquables de Marey, Méliès, Nadar, Gaumont ou Lumière.

- 28 Si, par certains aspects, les images qui subsistent de l'exposition Day au Science Museum peuvent nous sembler, aujourd'hui, d'une scénographie quelque peu étouffante, elles permettent tout de même d'y déceler un aspect ludique important et très prisé de nos jours. Par exemple, dans une immense vitrine en bois, une dizaine de disques stroboscopiques se mettent à tourner, dès que l'on presse un bouton électrique. Le système de rotation – un arbre métallique très long qui entraîne des poulies et des axes reliés aux appareils – n'est ni discret, ni silencieux (on imagine que toute la vitrine devait vibrer sous l'action de ces mécanismes), mais le visiteur pouvait apprécier pleinement les effets artistiques des roues de Faraday, du danseur de Plateau, des motifs géométriques de Stampfer, ou des chevaux d'Anschütz. Day trouvait ainsi une solution pratique au problème posé par tous les musées d'appareils : comment montrer les effets produits par les machines ? Comment éviter la morne accumulation de pièces immobiles ? L'idée de Day sera reprise ensuite, de façon plus discrète, dans l'exposition *L'Art trompeur* organisée à l'Espace Electra par la Cinémathèque française en 1995.
- 29 Le fonds Day restera longtemps au Science Museum, jusqu'à ce que Langlois et Lotte Eisner opèrent une sorte de rafle sur la totalité, au grand dam de nos amis anglais d'aujourd'hui. Le démantèlement du fonds Day au Science Museum s'opère vers les années 1950. Ceux qui fréquentaient assidûment le département cinéma de ce Musée, les frères Barnes par exemple sur qui la collection Day exerça une grande influence, ne surent pas tout de suite que les trésors accumulés par le premier collectionneur anglais avaient été expédiés à la Cinémathèque française, dans une succession de caisses qui rappelle l'un des fameux plans de *Citizen Kane*.
- 30 Day et le Science Museum ont montré l'exemple à suivre pour les autres musées des sciences (ceux de Paris et Prague, notamment), mais il y eut également en France des expositions remarquables au cours des années vingt. Parfois, certaines de ces expositions constituent des essais très modernes et probablement réussis pour montrer l'impossible : le cinéma vu à travers tous ses aspects techniques et artistiques.
- 31 En 1922, pour le dixième congrès national de la Société française de l'art à l'école (fondée en 1907), le Conservatoire national des arts et métiers organise une « Exposition du Cinématographe¹⁴ ». Cette manifestation se déroulant au sein d'un musée des techniques, tous les grands fabricants d'appareils y figurent : Bourdureau, CTM, Mendel, Mollier, Gaumont, Pathé-Consortium, etc. Ce n'est toutefois encore qu'une exposition corporative d'appareils modernes. La même année, Jules Demaria, fabricant d'appareils et président de la chambre syndicale de la cinématographie, charge la Société française de photographie d'ouvrir un « Musée de la cinématographie » essentiellement consacré à l'histoire technique :
- Depuis 1854, la collection photographique [de la Société française de photographie] est la plus intéressante de toute celles créées dans les différents pays. Je souhaite [...] qu'il en soit de même pour la genèse du Cinématographe. Mais, déjà, n'est-il pas un peu tard ? Combien manquera-t-il d'appareils des précurseurs¹⁵ ?

32 La Société française de photographie rassemblera effectivement une superbe collection d'appareils cinématographiques qui formera le noyau dur du secteur « cinéma » du Musée des arts et métiers, le 11 mars 1927. À cette occasion, c'est en grande partie Raoul Grimoin-Sanson qui sera chargé de rassembler les pièces historiques concernant le cinéma. En s'auto-célébrant, en prétendant avoir utilisé le premier une croix de Malte dans un projecteur de film, Grimoin-Sanson déclenchera une polémique alimentée notamment par Victor Continsouza. Le courageux historien Maurice Noverre défendra (à tort, sans nul doute) Grimoin-Sanson et participera d'une façon active aux querelles anti-lumiéristes de cette époque. Signalons aussi l'ouverture durant les années 1920 d'une section cinéma extrêmement riche dans le musée des techniques de Prague (Narodni technické museum) ; Jindrich Brichta, également historien du cinéma, est à l'origine de cette belle collection. À Washington, la Smithsonian Institution présente au public, dès les années 1930, un ensemble remarquable d'appareils d'Edison, Marvin et Casler, Dickson, etc.

33 Attardons-nous un instant sur l'exposition du Musée Galliéra, inaugurée avec succès le 22 mai 1924 : elle nous paraît l'un des éléments fondateurs de la muséographie du cinéma dans notre pays. Le titre est explicite : il s'agit d'une *Exposition de l'art dans le cinéma français* ; le seul cadre de l'histoire technique est désormais dépassé. L'organisateur est Henri Clouzot, conservateur du Musée Galliéra et oncle du futur réalisateur :

Ce sera là, tout rassemblé, ce Musée du cinéma que la France a un besoin urgent de posséder, qu'elle doit établir le plus riche, le plus instructif, le plus beau qui soit au monde¹⁶.

34 C'est probablement la première fois que l'on présente, côte à côte, la technique et l'art cinématographiques. Il nous semble voir là, en vérité, tout le contenu du futur musée Henri Langlois. Il y a en effet de nombreux appareils anciens et modernes (un fantascopie de Robertson, le phénakistiscope de Plateau, le kinetoscope Pathé acheté par Grimoin-Sanson, les appareils de Marey, des caméras de Demeny prêtées par sa veuve, les praxinoscopes de Reynaud, etc.), mais aussi des dessins originaux d'Émile Cohl, des maquettes de Claude Autant-Lara, Alberto Cavalcanti, Robert Mallet-Stevens (plans de *l'Inhumaine*), des objets, des affiches, des livres, des manuscrits originaux de Louis Delluc, Abel Gance, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, des costumes (la robe de Huguette Duflos dans *Kœnigsmarck*, le magnifique costume d'Antinée de *l'Atlantide* par Manuel Orazi aujourd'hui conservé à la Cinémathèque, les bijoux de Marie-Louise Iribé, des esquisses de Henri-Gabriel Ibels), etc. Des conférences de Léon Moussinac, Marcel L'Herbier, Jaque-Catelain, Robert Mallet-Stevens, Jean Epstein, ont accompagné cette manifestation. Un catalogue, malheureusement non illustré, a même été édité¹⁷. Langlois le dira plus tard (c. 1954) dans un rapport dactylographié conservé dans les archives de la Cinémathèque française :

La première exposition de l'art cinématographique qui fut le prototype des musées de cinéma eut lieu il y a trente ans au Musée Galliéra. On aurait pu penser que cette exposition aurait donné naissance à une Cinémathèque-musée, mais il suffit de se rappeler à quel point l'art cinématographique en gestation attirait à lui toutes les forces vives de l'époque, pour s'expliquer pourquoi il ne trouva personne qui acceptât de sacrifier ses ambitions de metteur en scène au rôle ingrat de fondateur de Cinémathèque.

35 L'exposition « artistique » du Musée Galliéra a peut-être décidé certains directeurs de galerie à se consacrer au cinéma : en 1927, par exemple, la galerie Simonson (17 rue

Caumartin) propose une exposition des dessins réalisés par Boris Bilinsky pour le film *Casanova*¹⁸.

- 36 Mais après la fermeture de l'exposition de Galliera, on ne parla plus guère d'un musée de cinéma. En 1930, « tout permet d'espérer » qu'un « Musée des souvenirs du Cinématographe¹⁹ » ouvrira ses portes à Orly, dans la maison de retraite qu'occupera Méliès en 1932. Ferdinand Zecca met à disposition sa collection, Gaumont, Debrie et Mesguich promettent de prêter des pièces, mais rien n'y fait : le musée d'Orly, dont on a fait miroiter à Méliès le poste de directeur, n'ouvrira jamais ses portes. Dix ans plus tard, en 1942, Lo Duca proclame dans *Paris-Soir*²⁰ que, enfin, le « septième art aura son musée » : il portera le nom de Canudo, sera installé au Palais de Chaillot (déjà) et contiendra les pièces collectées par cet historien...
- 37 Sautons des étapes et parvenons à la grande période langloisienne, lorsque la Cinémathèque française inaugure tour à tour des expositions temporaires (*Images du cinéma français* en 1945, *Émile Reynaud* en 1946, *60 ans de cinéma international*²¹ en 1955, etc.), et un musée (encore modeste mais très onirique) située avenue de Messine. Au Musée des arts décoratifs, Langlois organise en 1961 une grande exposition sur Méliès. Deux ans plus tard, il en consacre une autre – cette fois au Palais de Chaillot – à Marey. Ces deux expositions furent fondamentales : d'abord, Langlois faisait entrer le cinéma et Méliès à l'intérieur d'un musée dédié à l'art – fût-il seulement « décoratif » ; on sait cependant que l'entreprise n'eut pas le succès attendu, comme en témoigne une lettre du conservateur des Arts décoratifs retrouvée dans les archives de la Cinémathèque. D'autre part, en étant le premier à comparer concrètement Marey à l'art moderne, en accrochant sur les cimaises une chronophotographie côte à côte avec un tableau de Duchamp, Langlois allait non seulement célébrer la personne du physiologiste alors oubliée, mais aussi souligner sa grande influence sur le XX^e siècle. *Credo* qui sera repris, par la suite, maintes fois.
- 38 Enfin, en 1972, Langlois ouvre le musée du cinéma au Palais de Chaillot. Visiblement, tout le monde est impressionné par les richesses déployées tout au long du parcours labyrinthique. Des pièces qui, apparemment, n'ont rien à voir ensemble, sont mises côte à côte et provoquent un choc esthétique saisissant – Langlois reprend là l'une des grandes idées de Malraux et de son *Musée imaginaire*. Il s'agit de provoquer, dit Langlois, une « éducation par osmose²² ». Malheureusement, les seize projecteurs 16 mm Hortson, qui devaient projeter en boucle les grands films du répertoire, ne fonctionneront pratiquement jamais. Le grand rêve de Langlois s'est certes réalisé, mais sans doute pas tout à fait comme il le désirait. Néanmoins, ce musée a marqué les esprits ; et s'il a fini par devenir obsolète, c'est parce que son créateur, mort en 1977, n'était plus là pour l'animer et le renouveler.
- 39 Notons aussi l'ouverture, le 15 septembre 1988, du Museum of Moving Image (MOMI) de Londres. Sur 3 000 m², des objets rares, des appareils, des costumes, une scénographie à la « Cités-Cinés » avec train bolchevique et actrices déguisées en stars hollywoodiennes, le parcours défini par Leslie Hardcastle et David Francis avait de quoi séduire ou, au contraire, agacer. En tout cas, il a attiré des centaines de milliers de visiteurs, et sa fermeture prématurée pour des raisons financières a paru extrêmement choquante, voire même stupide. Aujourd'hui, le Museo nazionale del cinema de Turin a pris la relève du MOMI, jouant sur le même principe de distraction et de relative historicité. De même, certains aspects scénographiques de l'actuel musée de Turin peuvent agacer par leur grossièreté outrancière, malgré la qualité des pièces exposées.

- 40 Ce rappel historique (trop rapide) était nécessaire pour souligner que le cinéma a donc déjà été « exposé » de nombreuses fois, de plusieurs manières différentes et cela depuis fort longtemps. Il existe pourtant encore bien des professeurs ou historiens de cinéma qui prétendent qu'il est antinomique de placer le mot « cinéma » à côté de celui de « musée ». Certains vouent même une nette détestation à l'idée que le cinéma soit muséifié. On peut comprendre cette réaction.
- 41 En effet, pourquoi exposer un film sur des cimaises, à l'intérieur d'un musée ? Si un film peut se regarder comme un tableau, pourquoi en accrocher un extrait sur le mur d'un musée, par l'intermédiaire (ô combien critiquable) d'un projecteur vidéo ? Le véritable musée du cinéma, disait Langlois, c'est la salle de la Cinémathèque française. Il avait parfaitement raison sur ce point. C'est pour cela que les mots « Musée du cinéma » suivent les lettres « Cinémathèque française » qui sont accrochées (pour combien de temps encore ?) au fronton de la salle du Palais de Chaillot.
- 42 Toutefois, Will Day, Langlois et Prolo – pour ne citer que ces trois figures mythiques – avaient compris très tôt qu'autour d'une œuvre filmique, existent des trésors et non pas des « détritiques » (selon l'expression méprisante d'Ernest Lindgren pour désigner, durant les années 1950, la collection Will Day). Ces trésors sont, nous l'avons vu, les maquettes, décors, appareils, costumes, scénarii, photos, projets, lettres, factures, story-boards, affiches, matériels publicitaires, etc. Or, la plupart de ces trésors ex-détritiques – ce que l'on nomme presque tout aussi dédaigneusement le « non-film » – sont devenus, à leur tour, des œuvres d'art. Parfois, il arrive même qu'une maquette ou qu'une affiche ait plus d'intérêt esthétique que le film lui-même. En outre, sur le plan financier, une affiche d'un film a souvent plus de valeur, en salle des ventes, qu'une copie – même originale – du film en question. C'est que la pellicule, loin de là, n'a pas forcément le caractère précieux d'un dessin, d'un costume, d'une caméra : elle est reproductible à l'infini (cf. Walter Benjamin au sujet de la photographie et de l'histoire de l'art). Rares sont ceux qui se livrent à un commerce actif et rentable de pellicules originales. Sur les dix dernières années de ventes aux enchères à Christie's et Sotheby's, nous avons vu passer des centaines de catalogues d'affiches, d'objets, d'appareils, de costumes, mais combien de catalogues proposant des films originaux ? Une vente récente, certes exceptionnelle, est toutefois à signaler : celle de la production anglaise de la firme Mitchell & Canyon.
- 43 Qui, en outre, peut se permettre d'acquérir des négatifs ou des positifs en nitrate de cellulose qui se détruisent au fil du temps ? Des cinémathèques, quelques rares collectionneurs qui, à l'image de Lobster, les restaurent avec talent. Mais, la plupart du temps, les films nitrates finissent leur décomposition dans le garage des collectionneurs qui les ont achetés. Nous connaissons, hélas, plus d'un exemple de ce genre.
- 44 Il y a donc un marché actif du « détritiques » cinématographique – le fameux « non-film ». Ces dernières années, les prix ont considérablement monté, que ce soit pour les affiches, les appareils, les dessins, les costumes : tout ceux qui collectionnent ou qui s'occupent d'un musée de cinéma ou d'un centre d'archives peuvent en témoigner. Une maquette de Otto Hunte pour *Metropolis* (Lotte Eisner en a collecté plusieurs, remarquables, pour la Cinémathèque) est devenue, au fil du temps, une inestimable œuvre d'art ; on peut en dire autant des esquisses expressionnistes de *Caligari*, des dessins de Marey, de Méliès, de Trauner. Les objets et costumes liés au cinéma, ardemment recherchés par les musées et les collectionneurs fétichistes, deviennent eux

aussi des icônes de l'histoire du septième art et sont cotés à ce prix : par exemple, l'Oscar du film *Citizen Kane* de Welles vient d'être estimé à 400 000 dollars dans une vente que veut organiser la fille du réalisateur. Quant aux appareils (les caméras notamment), les dernières ventes ont montré que les prix ont atteint une hausse exponentielle.

- 45 Langlois avait parfaitement conscience de cet enjeu. Il explique en 1962 :
- Nous avons une avance sur les autres parce que si mes collègues se sont préoccupés de réunir des films, ils ont peu songé à collectionner dans le but de créer un musée du cinéma. Un manuscrit de Murnau est une chose unique. On pourra peut-être reproduire les dessins et les décors de *Caligari* que nous possédons, mais quelle différence de la copie à l'original ! Ainsi, pendant dix ans, j'ai été considéré comme un fou par des tas de gens. J'étais le monsieur qui achetait des bouts de papier qui sont tout de même des dessins de Méliès. Il faudra venir à Paris pour les voir.
- 46 Grâce à Day, à Langlois et à Lotte Eisner, grâce aux nombreux déposants et donateurs, la Cinémathèque française possède effectivement aujourd'hui une quantité énorme de dessins, affiches, appareils, costumes, photos, etc. Ce qui était considéré il y a quarante ans comme des débris est devenu un trésor de guerre qui ne finira pas, nous l'espérons, comme celui des Nibelungen. Grâce à l'État, la Cinémathèque restaure ce trésor, l'enrichit même. Tout le monde est d'accord pour dire qu'il contient bon nombre de pièces séminales pour l'histoire du cinéma et l'histoire de l'art, et qu'il convient d'en montrer la richesse au plus grand nombre.
- 47 Comment ? La réponse semble évidente puisqu'elle a déjà été fournie par Langlois : grâce à des ouvrages, des expositions temporaires et un musée permanent. Nous avons vu que Langlois, à la tête de la Cinémathèque française, a largement rempli, à son époque, le rôle de muséographe et de scénographe de l'histoire du cinéma, même avec des moyens financiers souvent dérisoires. On peut lui reprocher d'avoir consacré trop de temps à ses expositions ou son musée – François Truffaut a dit qu'il aurait mieux fait de restaurer les films plutôt que d'ouvrir le dédale de Chaillot – mais le fait est là : Langlois a montré que le cinéma pouvait s'exposer, non pas dans un musée des techniques ou de l'art, mais *dans un lieu qui lui serait consacré à part entière*. C'était donner ses lettres de noblesse au septième art, c'était créer le Louvre du cinéma. Geste audacieux et fondateur, qui ne sera malheureusement pas compris tout de suite et dont on connaît la fin tragique et accidentelle : l'incendie du Palais de Chaillot en juillet 1997.
- 48 Puisque le musée du cinéma n'existe plus, il faut en imaginer un nouveau ; puisque la Cinémathèque, les Archives françaises du film et la Bibliothèque du film possèdent autant de merveilles, il faut les montrer dans des expositions temporaires. C'est ce qui s'est passé en France d'une façon spasmodique ces dix dernières années : les brillantes expositions *Image et magie du cinéma français* au Conservatoire nationale des arts et métiers, *Pathé* au Centre Pompidou, *Albatros* à Montreuil, *Le cinéma au rendez-vous des arts* à la Bibliothèque nationale de France, *L'Art et le septième art* à la Monnaie, *Hitchcock* au Centre Pompidou, *Les plus belles robes du cinéma* au Pavillon des arts, etc. Ces expositions, très réussies, ont largement prouvé qu'elles suscitaient l'intérêt du grand public.
- 49 Le département « collection des appareils » de la Cinémathèque française prête régulièrement des appareils et documents aux institutions du monde entier qui le désirent. Il collabore également à l'élaboration scientifique de certaines expositions (*Joseph Plateau* à Gand par exemple). En outre, ce département a assuré le commissariat

complet, depuis 1995, de quatre expositions : 1) *L'Art trompeur, de la lanterne magique au cinématographe, trois siècles de cinéma*, à l'Espace Electra (13 décembre 1995 – 3 mars 1996) ; 2) *Georges Dmenÿ et l'invention du cinéma*, au Musée de la Chartreuse de Douai (20 avril – 30 septembre 1995) ; 3) *Étienne-Jules Marey, le mouvement en lumière, œuvres inédites*, à l'Espace Electra (13 janvier – 19 mars 2000) ; 4) *Méliès, Magie et cinéma*, à l'Espace Electra (26 avril – 1er septembre 2002, réalisée avec le grand spécialiste qu'est Jacques Malthête). Si ces expositions ont pu voir le jour, c'est grâce à l'exceptionnelle générosité de nos mécènes, la Fondation Électricité de France, qui possède l'Espace Electra (6 rue Récamier, Paris 7^e). Chacune de ces manifestations a été accompagnée d'un catalogue.

- 50 Sans la participation active de la Fondation Électricité de France, jamais notre département n'aurait pu organiser de telles expositions dont le budget est trop lourd pour être pris en charge par la Cinémathèque (plus de 310 000 euros). De même, et bien évidemment, sans les collections inépuisables de la Cinémathèque, nous n'aurions pu mener à terme de tels projets. Enfin, il convient d'insister sur le fait que la réussite d'une exposition repose certes sur le commissaire, mais aussi sur le scénographe. Nous avons eu la chance, dans ce domaine, de travailler avec deux architectes à l'immense talent : Robert Ostinelli (Marey) et Dominique Brard (Méliès).
- 51 Ces quatre expositions – trois monographiques, une thématique – ont toutes un point commun : il s'agit, à chaque fois, d'explorer l'un des moments capitaux de l'émergence du cinéma. Pour toutes ces expositions – sauf celle sur Dmenÿ, dont le budget était modeste –, l'enjeu était aussi de reconstituer des machines, de faire fonctionner des appareils, de « ressusciter » des techniques endormies depuis parfois plus de deux siècles. C'est ainsi qu'à l'exposition *L'Art trompeur*, on a vu fonctionner des vues d'optique du XVIII^e siècle avec effets jour et nuit, des lanternes magiques et leurs *dissolving views*, des praxinoscopes, des disques stroboscopiques, le Théâtre optique de Reynaud, etc. À l'exposition sur Marey, on a pu voir des reconstitutions d'appareils assez complexes : vol artificiel de l'insecte (1865), caméra chronophotographique (1882), machine à fumée (1899). Ces pièces étaient mises à la disposition du public. À l'exposition sur Méliès, des trucages optiques et catoptriques étaient recréés ; la grande roue du décor du *Voyage à travers l'impossible* tournait en permanence, tandis que des écrans interactifs permettaient de se promener à l'intérieur du studio de Montreuil.
- 52 Pour nous, l'enjeu principal de ces expositions réside en ceci : montrer les richesses de nos collections patrimoniales ; révéler la qualité et la beauté des images extraordinaires qui ont été produites par des techniques souvent totalement oubliées ; ranimer des appareils – archaïques ou sophistiqués – pour en apprécier les effets merveilleux ; explorer la cosmogonie d'un créateur à l'imaginaire puissant comme Marey ou Méliès ; confronter les appareils, les dessins, les objets, les éléments de décor aux films. Ces expositions étaient également scandées de projections de films (six écrans pour Marey, cinq écrans pour Méliès et des projections 35 mm accompagnées au piano).
- 53 Si l'on veut bien nous permettre d'exprimer un point de vue strictement personnel, nous dirions que l'exposition consacrée à Marey a été, pour nous, la plus difficile à concevoir, mais aussi la plus enrichissante intellectuellement, la plus captivante sur le plan esthétique. Nous en gardons le souvenir d'un moment de grâce, d'une plongée dans un univers mouvementé et dans un exceptionnel laboratoire de création de formes. Signalons que nous préparons un hommage à Marey pour le centenaire de sa

mort au Musée d'Orsay, en octobre 2004 : l'exposition *Mouvements de l'air* explorera les expériences aérodynamiques du physiologiste entre 1899 et 1901.

- 54 Aujourd'hui, le projet du nouveau musée du cinéma Henri Langlois est de nouveau d'actualité avec l'installation, confirmée par le ministre de la Culture, de la Cinémathèque française au 51 rue de Bercy. Ce musée devrait ouvrir ses portes en 2006, sur la base d'un nouveau concept défini en 2003. Inutile ici de rappeler la longue et chaotique histoire de ce projet ; espérons simplement qu'il sera cette fois mené à terme, et qu'il tiendra compte de toutes les expériences – et erreurs – passées. Le 51 rue de Bercy contiendra également deux espaces d'expositions temporaires. Ce sera la première fois qu'à Paris, un lieu d'une telle ampleur sera dédié uniquement au cinéma, avec plusieurs salles de projection, un centre d'archives, un musée permanent, deux expositions temporaires. Le rêve de Will Day et de Langlois sera enfin exaucé.

NOTES

1. Sur ce sujet voir « The Will Day Historical Collection of Cinematograph & Moving Picture Equipment », dossier réuni par Michelle Aubert, Laurent Mannoni, David Robinson, 1895, n° hors-série, octobre 1997.
2. Laurent Mannoni, *Le Mouvement continué, catalogue illustré de la collection des appareils de la Cinémathèque française*, Paris-Milan, Cinémathèque française-Mazzotta, 1995.
3. Raymond Borde, *Les Cinémathèques*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.
4. *Le Monde*, 15 juin 1972, p. 13.
5. Boleslas Matuszewski, *Une nouvelle source de l'Histoire (Création d'un Dépôt de Cinématographie historique)*, Paris, mars 1898, p. 10.
6. *The Photographic Dealer*, avril 1898, pp. 107-109.
7. Musée centennal de la classe 12 (Photographie) à l'Exposition universelle internationale de 1900 à Paris, *Métrophotographie & chronophotographie, Exposition d'instruments, de photographies, de cartes et de plans relatifs à l'histoire de la métrophotographie*, par le Colonel Laussedat, Membre de l'Institut, *Exposition d'instruments et d'images relatifs à l'histoire de la chronophotographie*, par le Docteur Marey, membre de l'Institut, Saint-Cloud, imprimerie Belin frères, s.d. [1900].
8. *Phono-Ciné-Gazette*, n° 50, 15 avril 1907.
9. *Phono-Ciné-Gazette*, n° 103, 15 décembre 1909. Article repris dans *Ciné-Journal*, n° 80, 27 février 1910.
10. *Ciné-Journal*, n° 244, 26 avril 1913.
11. *Id.*, n° 284, 31 janvier 1914.
12. Sur les Archives de la parole, voir : *Université de Paris, Inauguration des Archives de la parole*, 3 juin 1911, *Sous la présidence de M. Th. Steeg, Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts*, Paris, Imprimerie Albert Manier, 1911.
13. P. Richet, « Une visite à la Maison du cinéma », *Cinéopse*, n° 20, avril 1921, p. 238.
14. *Exposition du Cinématographe (Sections du Film Documentaire et d'Enseignement)*, sous les auspices de la Société Française de l'Art à l'École, et avec le patronage officiel de la Chambre syndicale française de la Cinématographie et des industries qui s'y rattachent au Conservatoire

national des arts et métiers à Paris, Brochure-catalogue, Paris, Créations & Éditions publicitaires Louis Mestre, 1922.

15.« Le Musée cinématographique », *Cinéopse*, n° 30, 1er février 1922, p. 172.

16.G.-Michel Coissac, « Un musée du cinéma », *Cinéopse*, n° 58, juin 1924, p. 445.

17.Musée Galliéra, *Exposition de l'art dans le cinéma français*, 1924.

18.*Cinématographie française*, n° 441, 16 avril 1927.

19.« Le Musée des Souvenirs du Cinématographe », *Cinéopse*, n° 137, janvier 1931, p. 47.

20.Janine Reigner, « Le septième art aura son musée... », *Paris-Soir*, 2 mars 1942.

21.Musée d'art moderne Ville de Paris, *300 années de cinématographie, 60 ans de cinéma*, Paris, Cinémathèque française – Fédération internationale des archives du Film, 1955.

22.*Le Monde*, 15 juin 1972, p. 13.