

Au service du cinéma

De quelques usages de la photographie dans les expositions de culture cinématographique (années 1940-1960)

At the Service of Cinema: Some Uses of Photography in Film Culture Exhibitions (1940s-1960s)

Stéphanie-Emmanuelle Louis



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/photographica/1469>

DOI : [10.4000/photographica.1469](https://doi.org/10.4000/photographica.1469)

ISSN : 2740-5826

Éditeur

Éditions de la Sorbonne

Édition imprimée

Date de publication : 9 novembre 2023

Pagination : 96-115

ISBN : 979-10-351-0904-2

ISSN : 2780-8572

Référence électronique

Stéphanie-Emmanuelle Louis, « Au service du cinéma », *Photographica* [En ligne], 7 | 2023, mis en ligne le 09 novembre 2023, consulté le 14 décembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/photographica/1469> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/photographica.1469>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

AU SERVICE DU CINÉMA

*De quelques usages
de la photographie
dans les expositions
de culture
cinématographique
(années 1940-1960)*

Stéphanie-Emmanuelle Louis

Les expositions sur le cinéma apparaissent presque simultanément à l'invention de celui-ci dans le cadre des grandes manifestations publiques que sont les expositions universelles et internationales. Initialement conçues comme des démonstrations de la technique¹, puis comme des éclairages sur les étapes de concrétisation des films, elles offrent sur le cinéma une vision plus large que la seule expérience de la séance. Afin de redonner une profondeur au produit fini qui apparaît sur l'écran, elles proposent au sein d'un circuit prévu pour la déambulation des visiteurs un vaste ensemble d'objets jalonnant la vie des films, des appareils de prise de vues à ceux de projection, du scénario à l'affiche, du costume à l'élément de décor. Parmi ces objets, les expôts de type photographique sont habituels et apparaissent sous diverses formes : souvenir personnel, extraction du film (photogrammes), photographie de plateau ou de tournage, matériel promotionnel, élément documentaire ou encore support scénographique. À ce jour, leur nature et leur emploi multiples manquent d'une analyse spécifique. Cet article esquisse donc quelques hypothèses sur divers usages de la photographie dans des expositions de culture cinématographique tenues en Europe et aux États-Unis dans les années 1940-1960, période durant laquelle cette pratique se systématise au niveau mondial, en lien avec une massification et une institutionnalisation de la cinéphilie *via* les ciné-clubs et les cinémathèques notamment.

Nos observations se fondent sur une sélection d'une vingtaine d'accrochages qui, sans présenter une vue exhaustive de la production de l'époque, constituent toutefois un échantillon bigarré des pratiques de part et d'autre de l'Atlantique, principalement en France et aux États-Unis du fait de l'importante activité de la Cinémathèque française et du Museum of Modern Art (MoMA). La diversité des organisateurs et des lieux d'accueil de ces accrochages reste néanmoins notable. Musée des techniques, musée d'art, musée d'arts appliqués, musée du cinéma, associations de culture cinématographique sont forces de proposition et parfois espaces d'exposition. Ce sondage dans la production expographique de cette période repose sur une recherche des catalogues d'expositions sur le cinéma présents dans les collections de la Bibliothèque nationale de France (BnF) pour les années 1930 à 1960. Les institutions organisatrices d'expositions ainsi repérées ont fait l'objet d'un complément d'enquête dans leurs propres archives afin d'identifier des manifestations sans catalogue ou dont ceux-ci n'auraient pas été conservés à la BnF. Pour la démonstration, les accrochages pour lesquels une documentation photographique consultable existait ont été privilégiés.

Notre tentative de caractériser les emplois de la photographie s'appuie sur des catalogues et guides, des communiqués et revues de presse, mais surtout de la documentation visuelle, essentiellement photographique et parfois étendue aux vues filmées d'expositions. Rares sont les documents dans lesquels apparaissent de longues réflexions sur la présentation des éléments photographiques, pourtant omniprésents dans les accrochages et dont la multiplicité d'usages devient évidente grâce aux sources visuelles. Celles-ci nous invitent aussi à emprunter la voie inaugurée par Mary Anne Staniszewski dans son ouvrage de référence, *The Power of Display* (1998), où la photographie revêt une importance essentielle pour étudier les dispositifs d'exposition du MoMA et comprendre la matérialité de leur mise en place.

Mary Anne Staniszewski définit la période des années 1940-1960 dans les musées comme celle d'une forte innovation en matière de design d'expositions. Après une phase d'expérimentation intense dans les années 1950, prolongeant les initiatives avant-gardistes de l'entre-deux-guerres, la conception d'expositions reconfigure durablement

¹ Gauthier 1999 ;
Trope 2001 ; Mannoni 2003 ;
Albera 2012.

ses pratiques jusqu'aux années 1970². Le corpus analysé ci-après témoigne de ce renouvellement dans le cas des expositions de cinéma en cette période, et le recours aux éléments photographiques y contribue activement sur un plan scénographique. Mais la transmission d'un propos grâce aux expôts photographiques ne se limite pas à ces enjeux de communication visuelle et expérientielle. L'exposition constitue aussi un espace de publicisation d'un discours sur le cinéma et donc d'élaboration collective d'une culture cinématographique englobant la connaissance des savoir-faire des films, la désignation de figures-clés et la mémorisation d'images iconiques. En conséquence, des *dominantes* dans l'emploi des expôts photographiques semblent se distinguer : scénographique (1), documentaire (2), ou iconique et artistique (3). Tels seront les trois axes autour desquels s'organisera notre étude. Cependant, constater des dominantes ne signifie pas que les usages s'excluent les uns les autres : au contraire, ils coexistent bien souvent dans un même accrochage et s'entremêlent au sein d'un même expôt, comme il apparaîtra au fil du texte.

USAGES SCÉNOGRAPHIQUES : DU DÉCOR AU DIDACTISME ?

Une première série d'usages repérables dans le corpus relève de la scénographie, au sujet de laquelle la réflexion se développe notablement à cette période, comme en témoignent les publications de George Nelson, James Gardner, Caroline Heller, Hans Neuburg ou encore Herbert Bayer³. Artiste du Bauhaus immigré aux États-Unis où il eut l'occasion de mettre en application ses théories au MoMA, Bayer comptait d'ailleurs explicitement la photographie parmi les multiples composantes de la conception d'exposition⁴. Au croisement de l'architecture et du design pour aménager l'espace de déambulation des visiteurs, les recours scénographiques participent à « la création des conditions physiques et esthétiques du dispositif⁵ ». Ils s'étendent de la décoration à la manipulation d'objets spécifiquement conçus pour l'exposition.

D'après le *Dictionnaire de muséologie* dirigé par François Mairesse (2022) la « décoration décorante » se distingue de la « décoration parlante ». Dans cette dernière, « des éléments décoratifs créent un contexte visuel ayant une signification identique ou complémentaire à celle des expôts ou de l'ilot qu'ils environnent⁶ ». Certaines expositions de la Cinémathèque française organisées avenue de Messine à Paris le laissent observer. En 1944, « Images du cinéma français » utilise un photomural pour ancrer l'exposition dans un décor qui facilite la recontextualisation des autres éléments exposés et permet de mieux comprendre de quel type de film il est question dans cette section. Avec deux arbres en carton-pâte devant, le photomural produit une « illusion immersive⁷ » dans l'ambiance des *Vampires* de Louis Feuillade (1915), comme une fenêtre ouverte directement sur le film puisque son très grand format s'apparente à celui de l'image qui serait projetée sur un écran [Fig. 1].

En 1948, dans l'exposition permanente inaugurée à la Cinémathèque française, la section consacrée à l'œuvre de Georges Méliès multiplie les recours scénographiques à la photographie. D'un côté, une maquette représente le studio de Méliès à Montreuil. Une installation complémentaire précise l'emploi du lieu : un châssis de bois simule l'architecture du bâtiment, et au second plan un tirage de très grand format montre les techniciens au travail. De l'autre côté, sur une reproduction photographique encore plus imposante, la silhouette de Méliès en costume semble dominer l'ensemble, renvoyant tant au film terminé qu'au maître d'œuvre de la Star Film [Fig. 2]. Au-delà de la

² Staniszewski 1998, p. 4.

³ Nelson 1953 ; Gardner 1948 ; Gardner et Heller 1960 ; Neuburg 1969 ; Bayer 1939-1940 et 1961. Voir aussi à ce sujet Rubessi 2020

⁴ Bayer 1939-1940, p. 17 et 1961, p. 258.

⁵ Mairesse (dir.) 2022, p. 585.

⁶ *Ibid.*, p. 171.

⁷ Lugon 2012, p. 88.

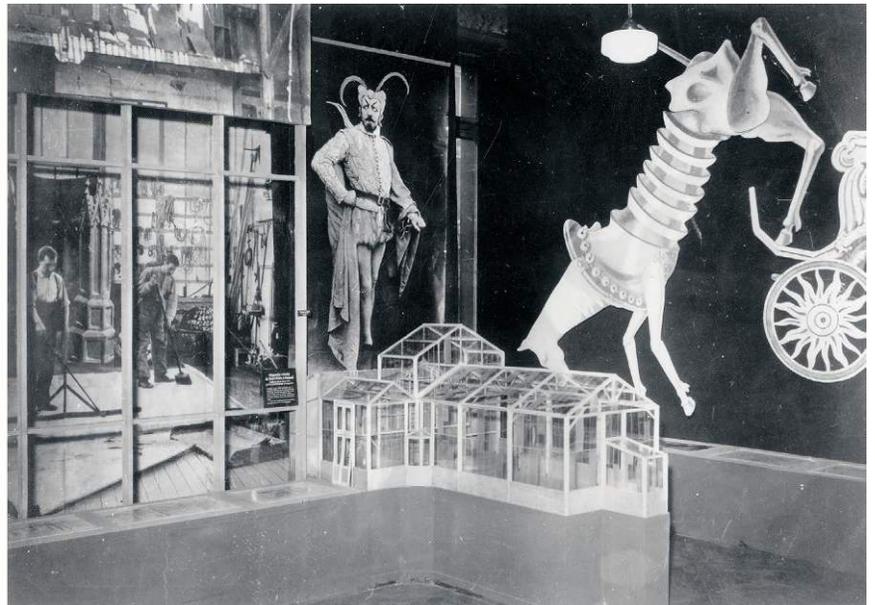


Fig. 1 Emploi d'un photomural à l'exposition « Images du cinéma français », Paris, Cinémathèque française, 1944. Paris, Cinémathèque française, CLA/0172/004.

Fig. 2 Emploi d'un photomural dans la section « Méliès » de l'exposition permanente de la Cinémathèque française, Paris, 1948. Paris, Cinémathèque française, CLA/0176/005.

contextualisation, le recours à ces agrandissements géants pourrait aussi être vu comme une manière d'accentuer la visibilité d'éléments-clés dans le circuit de l'exposition : là, le réalisme du cinéma des années 1910 ; ici, la figure pionnière de Méliès. La glorification de personnalités ou d'images iconiques a d'ailleurs pu être observée dans certains photomurals des années 1930 et 1940 dans un contexte de propagande politique, ainsi celui de Joseph Staline, place Sverdlov à Moscou réalisé pour le 1^{er} mai 1932, par Gustav Klucis, ou encore celui représentant des soldats pour la promotion de l'achat d'obligations de guerre, à Grand Central Station à New York en 1941, par Edwin Roskam⁸.

Dans la décoration dite « décorante », « l'aspect esthétique du résultat » prédominerait sur « la traduction d'un programme scientifique »⁹. Deux exemples illustrent le fait qu'il s'agit dans ce cas d'occuper pleinement le lieu, plutôt que d'apporter un élément essentiel de compréhension pour le public. En 1946, dans une exposition sur Émile Reynaud à la Cinémathèque française, des bandes de praxinoscope-théâtre sont fixées sur la vitre d'une fenêtre. Les motifs sont visibles grâce au rétroéclairage naturel, mais une vitrine située devant la fenêtre empêche une observation rapprochée par le visiteur, à laquelle inviterait pourtant cette accumulation de bandes. De plus, l'absence de présentation de l'appareil optique à proximité, laisse penser à un accrochage décoratif ayant pour objectif de tamiser l'ambiance de la pièce tout en restant dans le sujet de l'exposition. Avec un procédé proche, en 1962, l'Association française pour la diffusion du cinéma (AFDC) place sur les vitres du palais de l'Île, lors de l'exposition des Journées internationales du cinéma d'animation d'Annecy (JICA), les portraits photographiques de cinéastes d'animation abordés par ailleurs dans le circuit de visite [Fig. 3]. Tirés sur des feuilles transparentes, ils préservent la luminosité de la salle tout en singularisant l'espace pour l'exposition.

Cette dernière a pourtant un fort objectif didactique et les vues de son dispositif reflètent les usages scénographiques entremêlés des expôts photographiques. Le circuit propose une série de panneaux rectangulaires verticaux reproduisant des photographies de cinéastes d'animation au travail et des vues de leurs créations – dont des photogrammes tirés et agrandis. Les planches-contacts relatives à l'exposition, conservées à la Cité de l'image en mouvement d'Annecy (Citia), montrent la composition rationnelle de ces panneaux photographiques [Fig. 4]. En outre, ceux-ci représentent une possibilité d'allègement du dispositif : les documents sont reproduits et collés sur des supports qui peuvent être aisément installés et retirés. La quantité des documents authentiques, et le matériel nécessaire à leur présentation, comme les vitrines par exemple, diminuent ; de même que les risques de détérioration.

Les panneaux facilitent aussi la circulation des expositions d'un lieu à l'autre. Cette nouvelle forme itinérante, s'appuyant sur des modules « légers, standardisés, flexibles et mobiles¹⁰ » se développerait à cette période, selon les observations de Bayer. À cet égard, l'exposition « Der Film Gestern und Heute / De Film » fournit un exemple particulièrement représentatif, avec ses cinq accrochages européens entre 1943 et 1948¹¹. La souplesse du dispositif sert la diffusion du support d'éducation visuelle des spectateurs-visiteurs que constitue l'exposition. Le premier accrochage, initié par les animateurs du ciné-club suisse Le Bon Film, est présenté pendant Les 10 Jours du film (10 Tage des Films) à Bâle. C'est aussi le moment d'inauguration des archives cinématographiques au département de l'instruction publique du canton de Bâle-Ville¹². En 1947 à Bruxelles, l'accrochage se tient pendant le Festival des beaux-arts et du film, manifestation de promotion d'un cinéma international

⁸ *Ibid.*, p. 112-114.

⁹ Mairesse (dir.) 2022, p. 171.

¹⁰ Bayer 1961, p. 281.

¹¹ Après le Gewerbemuseum de Bâle, l'exposition circule au Gewerbemuseum de Berne en 1944, au Kunstgewerbemuseum de Zurich (aujourd'hui le musée du Design) en 1945 puis au Palais des beaux-arts de Bruxelles en 1947 durant le Festival des beaux-arts et du film. L'ultime étape de l'exposition est le Stedelijk Museum d'Amsterdam. Voir Schmalenbach et Schmidt 1948.

¹² Voir Bottani 2016.



Fig. 3 Jean-Pierre Lamy, Vitre du Palais de l'Île dans le cadre des Journées internationales du cinéma d'animation d'Annecy (JICA), juin 1962. Annecy, Musées d'Annecy, Fonds Jean-Pierre Lamy, n° P77 385. © Musées d'Annecy.

Fig. 4 Jean-Pierre Lamy, Montage de l'exposition « Situation 1962 » par Raymond Maillet dans le cadre des Journées internationales du cinéma d'animation d'Annecy (JICA), juin 1962. Annecy, Musées d'Annecy, Fonds Jean-Pierre Lamy, n° P77 387. © Musées d'Annecy.

de qualité. En 1948, à Amsterdam, l'accrochage sera associé aux premières projections du Filmmuseum¹³. Pour cette exposition, l'interaction entre visite et visionnement en salle est essentielle. Le recours aux éléments photographiques est pluriel : scénographique avec les panneaux, mais aussi documentaire au vu des photogrammes qui composent ces derniers.

Un sujet du *Ciné-Journal suisse* permet d'explorer le dispositif proposé à Bâle en 1943¹⁴ [Fig. 5 et 6]. Une première section consacrée à la technique expose des appareils pré-cinématographiques et cinématographiques « de prise de vues et de projection des origines à nos jours¹⁵ », qu'il est parfois possible de manipuler. La section artistique réunit ensuite des « tableaux graphiques [montrant] quels effets esthétiques on peut tirer de la technique du film¹⁶ ». Ils se composent de différents photogrammes assortis d'un commentaire, censés « apprendre » aux visiteurs à distinguer les bons des mauvais films. Les projections parallèles dans le cadre des 10 Jours du film offrent la possibilité d'une mise en pratique. Au MoMA, en 1940-1941, la première version de l'exposition « D.W. Griffith, American Film Master » repose sur un dispositif du même style. La Film Library du MoMA est l'une des premières cinémathèques au monde issue de la cinéphilie, et les expositions sur le cinéma du musée sont installées dans le hall situé devant l'auditorium où se tiennent les projections, permettant une complémentarité des expériences. L'accrochage propose une analyse d'une partie de la séquence de bataille de *Naissance d'une nation* (*The Birth of a Nation*, David W. Griffith, 1915) sur des panneaux rectangulaires verticaux, où se succèdent photogrammes et commentaires explicatifs¹⁷. Dans le cas de ces deux expositions, l'association entre projection en salle et monstration de photogrammes prélevés dans les films accentue la visée didactique de l'accrochage. Pour former les regards, les photogrammes offrent un arrêt sur image, un temps de focalisation sur la composition du plan. Cette extraction du défilement cadencé du film pendant la séance permet de livrer des clés d'analyse pour nourrir l'interprétation du visiteur-spectateur.

Toutefois, l'utilisation des panneaux composés à partir d'éléments photographiques ne se limite pas à des objectifs strictement didactiques ; un usage moins directif dans son interprétation peut être observé. Il s'appuie sur des compositions visuelles moins austères formellement et restreignant le recours aux textes explicatifs. En 1944 et 1945, l'exposition « Images du cinéma français » faisait place à des photomontages signalés dans les documents qui ont accompagné ses différentes étapes¹⁸. Pour l'accrochage parisien de 1944, les feuillets de présentation annoncent initialement sept photomontages. Une vue de l'exposition montre une fresque semi-circulaire intitulée *Poésie involontaire autour de 1900 : les Burlesques* [Fig. 7]. Elle associe des tirages rectangulaires placés bord à bord et des personnages détournés au positionnement plus fantaisiste. En sortant de leurs plans d'origine ces figures de la cinématographie française de l'époque, l'assemblage semble suggérer qu'elles existent au-delà de ceux-ci. Si la presse cinématographique utilise les détournages de longue date, l'inspiration de cette composition viendrait plutôt des artistes pratiquant le photomontage, puisque c'est Brassai qui aurait créé cette fresque¹⁹. La composition de celle-ci possède des proximités visuelles avec la frise photographique d'El Lissitzki et Sergei Senkin au pavillon de l'URSS pour l'exposition « Die Pressa » à Cologne en 1928. Inversement, toutefois, les proportions modestes de la frise de la Cinémathèque française et son placement sur un support spécifique, au-delà de répondre à des contraintes matérielles, ne produisent pas d'effet de monumentalisation.

¹³ Lameris 2017, p. 137.

¹⁴ *Ciné-Journal suisse*, « Bâle : les 10 jours du film » (0161-3), 15 octobre 1943, durée : 5 min 39 s.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Des photographies de l'exposition sont disponibles sur le site du Museum of Modern Art (MoMA) : <momoma.org/calendar/exhibitions/2993> (consulté le 15 mars 2023).

¹⁸ *Images du cinéma français*, Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, septembre-octobre 1945, Bibliothèque nationale de France (ci-après BnF), 16-V-5413. Bien qu'il porte le même titre, ce catalogue d'exposition doit être distingué de l'ouvrage *Images du cinéma français* publié sensiblement à la même période par Nicole Védres.

¹⁹ Annotation au dos de la photographie, confirmée par le catalogue de l'exposition lausannoise : BnF, 16-V-5413.



Fig. 5 et 6 Panneaux de photogrammes dans la section artistique de l'exposition « Der Film Gestern und Heute », Gewerbemuseum, Bâle, 1943. *Ciné-Journal suisse*, « Bâle : les 10 jours du film » (0161-3), 15 octobre 1943, durée : 5 min 39 s. Memoriav-Memobase. © Collection Cinémathèque suisse.

Un type d'agencement assez proche s'observe dans l'exposition consacrée aux studios d'animation United Productions of America (UPA) et intitulée « UPA : Form in the Animated Cartoon » en 1955 pour le MoMA. Présentée dans le hall devant l'auditorium du musée, en lien avec une rétrospective des films d'animation du même studio, elle a été conçue par Douglas MacAgy, figure marquante de la muséographie aux États-Unis après la Seconde Guerre mondiale²⁰. L'accrochage met en lumière les étapes successives de réalisation d'un film d'animation, depuis les esquisses au cellulo, afin de révéler l'émergence créative de films largement plébiscités. Au début de la première section, intitulée « Album of an Attitude », un photomontage chargé et à la disposition fantaisiste associe documents iconographiques et éléments textuels reproduits grâce à la photographie. Cependant, il semble constituer une toile de fond à plusieurs cartels explicatifs développés. Les cimaises des deux dernières sections (« Form in the Animated Cartoon » et « UPA and the Community ») supportent des ensembles didactiques composés de plusieurs types de documents, dont des photographies. Celles-ci alternent avec des caissons rétroéclairés qui invitent les visiteurs à regarder les photogrammes sur la pellicule. Grâce à des dispositifs pré-cinématographiques (un mutoscope, trois zootropes, deux phénakistiscope), les visiteurs peuvent faire défiler des plans de ces films contemporains afin de comprendre par eux-mêmes le processus d'animation des images²¹.

Les manipulations destinées aux visiteurs peuvent elles aussi recourir à la photographie à des fins didactiques, confinant parfois au ludique. En 1951, l'AFDC met en place les Journées du cinéma, manifestation qui circule entre différentes villes françaises avec pour objectif d'attirer de nouveau le public dans les salles. Elles proposent différentes animations parmi lesquelles l'exposition « Le cinéma vous attend ». La salle dénommée « Richesses du cinéma » souhaite faire comprendre la diversité des courants et formes esthétiques cinématographiques. Elle met à disposition une « roue des styles », dispositif destiné à « réviser [...] les noms et grandes notions élémentaires qui permettront de situer chaque révélation [de jeune cinéaste]²² ». Cette manipulation donne une place essentielle à la photographie, comme l'explique le guide de l'exposition :

La roue des styles demande votre participation. Trois roues de diamètres différents tournant autour d'un même axe portent, l'une des noms de réalisateurs, la seconde des photographies de leurs films, la dernière une définition de leur style. Le visiteur doit aligner les indications correspondantes. Si le rapprochement est exact, en appuyant sur un bouton une sonnette retentit²³.

Dans cette série d'usages scénographiques, la plasticité des éléments photographiques et photogrammatiques transparait : on reproduit, on agrandit, on appose sur des supports divers. Au-delà du document, la technique photographique vient servir la réalisation matérielle du propos de l'exposition grâce à la reproduction de documents variés, mais aussi grâce aux transformations et compositions qu'elle permet. Dans les usages scénographiques, la question de l'aura des expôts se pose de manière aiguë, valorisant ce qui est représenté plutôt que l'authenticité de l'objet. Celui-ci ne constitue pas une précieuse relique dépositaire d'une forte charge mémorielle singulière, comme ce serait le cas pour une photographie souvenir ayant appartenu à une grande star ou un costume porté par elle dans un film célèbre.

²⁰ Beasley 1998.

²¹ Communiqués de presse des 13 et 22 juin 1955 : <moma.org/calendar/exhibitions/2434> (consulté le 15 mars 2023).

²² Association française pour la diffusion du cinéma s. d.

²³ *Ibid.*

USAGES DOCUMENTAIRES : ILLUSTRATION, PREUVE ET RECONTEXTUALISATION

Cette prévalence du sujet représenté sur la valeur d'authenticité de l'objet se note aussi dans les usages documentaires des expôts photographiques, qui font appel soit à des tirages d'origine, soit à des tirages modernes, avec ou sans agrandissement. Ils placent les visiteurs face à tous types de documents : portraits d'époque, photographies de famille, photographies de tournage ou de plateau, photogrammes. L'exposition des négatifs peut également intervenir, explicitant les différents stades d'élaboration de la photographie de film et leur matérialité. Cette dernière transparait enfin dans l'exposition des appareils cinématographiques, comme cela peut être le cas dans les expositions des procédés techniques. Pour les usages documentaires, l'éventail des fonctions des éléments photographiques s'étend de l'illustration à la preuve, en passant par la recontextualisation et la substitution. Ces fonctions reposent sur les relations cognitives entre les expôts – relation texte/objet et relations entre objets – selon un rapport pyramidal ou horizontal.

À la fin des années 1940, l'exposition « Le film anglais », qui présente l'industrie du cinéma britannique, exemplifie l'usage illustratif du document photographique²⁴. En préambule au circuit de visite, une composition visuelle mêlant portraits de metteurs en scène, d'acteurs et photographies de salles de cinéma, maquettes de décors et costumes se déploie sur une cimaise semi-circulaire. Le propos se focalise ensuite sur des aspects politiques et économiques, puis sur la production documentaire. Le circuit se subdivise en sections thématiques illustrées par différents types de supports : des cartes, des maquettes en trois dimensions, des graphiques, des schémas, des photographies de stars, sites de tournage ou bâtiments, et certainement aussi des photogrammes tirés et agrandis. Dans la section « Extérieurs : paysage », un texte annonce « Diverses régions de Grande-Bretagne ont servi de décor naturel à des documentaires aussi bien qu'à des films à scénarios »²⁵. Un premier sous-ensemble documentaire présente une carte de Grande-Bretagne où six lieux de tournage sont reliés à des photographies des sites concernés. Plus loin sur la cimaise, deux sous-ensembles traitent des décors naturels dans les films de fiction à l'aide de photographies [Fig. 8].

Deux expositions relatives au dessin animé offrent des exemples supplémentaires du recours illustratif à la photographie. La première, à la Cinémathèque française en 1946, propose un panneau sur Émile Cohl avec des portraits de lui travaillant et des photogrammes tirés de ses films. Ailleurs, une chronologie des œuvres ayant marqué le cinéma d'animation se déroule en une frise associant dates et tirages de photogrammes agrandis²⁶. Un second exemple de frise photographique apparaît en 1965, à Annecy, dans l'exposition d'hommage à Norman McLaren organisée par les JICA et la Cinémathèque québécoise. Une série de clichés de grand format, intitulée « On touche au cinéma », montre McLaren dans différentes situations de travail pour l'animation de ses films. Elle est placée bien au-dessus du niveau des yeux et du reste des autres documents avec, en contrebas, une table de dessin adaptée pour l'animation et sur la cimaise verticale un gros plan agrandi des mains du cinéaste utilisant cet outil. Ces tirages photographiques interviennent en contrepoint à des dessins, des partitions, des plans de travail et des archives liés à la réalisation des films de McLaren : ces documents résultent des différents gestes techniques ou créatifs illustrés par les photographies. Si différentes étapes du travail du réalisateur pouvaient être décrites différemment – par un texte ou des schémas –, le recours à la photographie facilite l'explication, tout en incarnant le propos de l'exposition.

²⁴ D'après la documentation conservée à la Cinémathèque française, cette exposition « Le film anglais » se serait tenue du 2 mai au 10 juin 1947 à l'initiative du British Council. Nous n'avons pas trouvé d'autre trace à ce jour sur le lieu et la date exacts. Paris, Cinémathèque française, CLA/0172/009.

²⁵ Vue d'exposition. Paris, Cinémathèque française, CLA/0172/009.

²⁶ Louis 2020, p. 330.



Fig. 8 Vue de l'exposition « Le film anglais », 1947. Paris, Cinémathèque française, CLA/0172/009.

Dans ces expositions ou îlots d'expositions où le document photographique est illustratif, le sens semble souvent se construire dans un rapport hiérarchique entre texte et images. Des titres ou des cartels, parfois des guides d'exposition ou une visite guidée, indiquent clairement la manière dont il faut interpréter les photographies. La fonction de probation, quant à elle, repose davantage sur l'interaction entre plusieurs expôts non textuels d'égale importance dans la compréhension finale du propos : la démarche se fait ici inductive.

Dans les expositions ou îlots centrés sur la technique, le document photographique semble plutôt faire office de preuve au sein d'un ensemble d'autres objets exposés, concrétisant, en l'occurrence, le résultat de prise de vues opérée par un appareil. En 1966, la « Mostra internazionale della stereoscopia nella fotografia e nel cinema » organisée pour ses 25 ans par le Museo nazionale del cinema à Turin en témoigne. Le circuit se subdivise en huit sections, dont la dernière se focalise sur le cinéma au travers d'environ soixante-dix objets où les documents photographiques sont minoritaires. Elle les met en relation avec un ensemble documentaire plus large sur l'histoire de la technique stéréoscopique : revues, livres, bulletins techniques, catalogues de musées, affiches de films, brevets, *press-book* (matériel publicitaire), photogrammes, programmes²⁷. Dans ce contexte, le document photographique, en l'occurrence un photogramme, vient démontrer le résultat de la technique expliquée par ailleurs. En 1963 est inaugurée l'exposition permanente « Interkamera » au sein du Národní technické muzeum (Musée national de la technique) de Prague qui possède une riche collection d'appareils cinématographiques et photographiques²⁸. Comme en témoigne le carnet photographique de cette exposition, les espaces dédiés au cinéma sont plongés dans la pénombre, rappelant la salle obscure où se déroulent les séances, et contrastant avec la lumineuse travée centrale accueillant la photographie [Fig. 9 et 10]. Verticalement, les photogrammes non tirés, signalés par des perforations latérales, sont rendus visibles grâce à l'activation d'un rétroéclairage par le visiteur. Plus loin, des vitrines tabulaires placées autour de la pièce proposent elles aussi des photogrammes rétroéclairés, en contrebas d'autres expôts positionnés verticalement au mur ou des vitrines encastrées. Il s'agit probablement de photogrammes tirés, puisque les perforations de la pellicule n'apparaissent pas. Une maquette et le résultat de son filmage sont mis en vis-à-vis. En hauteur, des photogrammes tirés et agrandis sont visibles directement. Globalement, le dispositif tend à faire comprendre les transformations qui s'opèrent de la prise de vues à la projection.

Entre la fonction illustrative et la fonction probante se situe un usage de recontextualisation. En 1955, dans l'exposition « 300 années de cinématographie, 60 ans de cinéma », proposée par la Cinémathèque française au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, les photographies de plateau, de tournage ou les photogrammes tirés et agrandis viennent, en bien des endroits, recontextualiser les autres objets exposés par rapport aux films dont ils sont tirés. Il faut noter que les agrandissements restent ici de taille modeste : il ne s'agit pas de créer un décor comme vu précédemment. C'est par exemple le cas dans une vitrine consacrée au cinéaste et acteur Erich von Stroheim où la relique centrale constituée par un de ses costumes est entourée d'archives et de photographies de plateau déposées ou suspendues dans le caisson [Fig. 11]. Le costume seul évoque Stroheim en particulier, pour les visiteurs qui le connaissent, alors que l'absence de mannequinage renforce celle du corps de l'acteur. Les photographies viennent activer une des autres dimensions de sémiophore, rappelant, au-delà

²⁷ Museo nazionale del cinema 1966, p. 57-63.

²⁸ Voir Stechmiller et Budkovic 1958 ; Kuba 1967. Ce dernier article reproduit une photographie d'une salle consacrée au cinéma, publiée dans le guide de l'exposition : *Interkamera stala suétova vystava Fotografické a Filmové Techniky*, NTM Kosteini 42 6 Praha Leina, [1963].

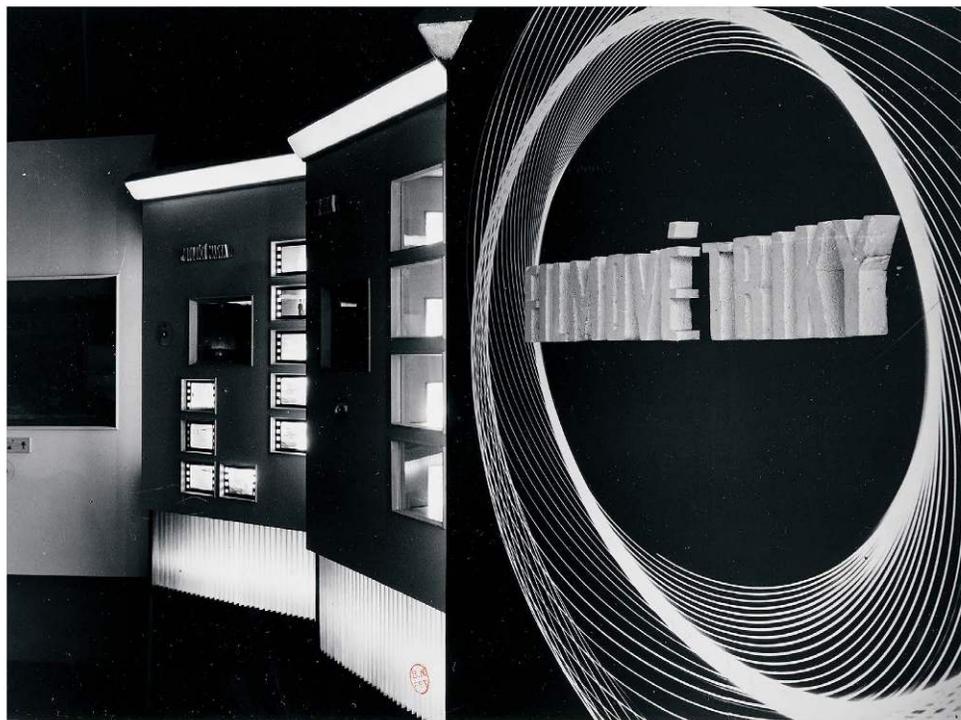


Fig. 9 et 10 Vues des salles cinéma de l'exposition « Interkamera », Prague, Národní technické muzeum [Musée national de la technique], 1963. *Interkamera stala suétova výstava Fotografické a Filmové Techniky*, NTM Kosteční 42 6 Praha Leina, [1963]. Paris, Bibliothèque nationale de France, YD2-3134-8.

de la caractérisation ultérieure de l'acteur par ce rôle, la première utilité du costume comme composante de la fiction. Elles réinsèrent le vêtement et les accessoires dans le film.

Une dernière fonction à rattacher à l'usage documentaire relève de la substitution. Au premier semestre 1969, alors que le MoMA s'apprête à accueillir le congrès de la Fédération internationale des archives du film, « Stills from Lost Films » attire l'attention sur l'urgence de la préservation²⁹. L'exposition regroupe une sélection de cent trente photographies de vingt-huit films disparus ou détruits, bien qu'ils aient été réalisés par de grands cinéastes comme Stroheim, Josef von Sternberg, Howard Hawks ou Frank Borzage. Ici, les photographies apparaissent en tant qu'ultimes traces des œuvres perdues. Dans ce contexte, leur aura paraît d'autant plus décuplée qu'aucun autre objet n'intervient en complément (costume, coupure de presse ou autre). En se substituant aux films, les photographies crient leur absence. Cependant, cette fonction de substitution renvoie aussi aux illustrations de l'édition, vecteur essentiel de la culture cinématographique. Les documents photographiques de l'exposition proviennent d'ailleurs de fonds de la revue *Photoplay*, un des premiers magazines de cinéma américain.

USAGES ICONIQUES ET ARTISTIQUES : AU-DELA DU CINÉMA ?

En plus de cette fonction documentaire, les expôts photographiques peuvent avoir une vocation mémorielle : soit en réactivant les souvenirs des films chez les visiteurs-spectateurs, soit en renforçant l'inscription d'images iconiques de l'histoire du cinéma dans leur esprit. Ces deux configurations peuvent soutenir une appréhension esthétique du cinéma, l'éducation du regard étant un enjeu cinéphilique essentiel.

Plusieurs vues de l'exposition commémorative « 300 années de cinématographie, 60 ans de cinéma » de 1955 se laissent ainsi interpréter. Dans un îlot consacré à l'avant-garde française des années 1920, derrière le buste de Germaine Dulac, un ensemble de documents disposés en bouquet offre un florilège d'images marquantes des films de la réalisatrice et de ses confrères Louis Delluc, Abel Gance et Marcel L'Herbier [Fig. 12]. Dans un îlot sur l'expressionnisme allemand, les photogrammes tirés et agrandis du somnambule du *Cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene (1920) ou de *M le maudit* de Fritz Lang (1931) sont accrochés en haut des cimaises [Fig. 13].

De la même façon, certaines expositions organisées par le MoMA ont fait appel à la puissance iconique que recèlent certaines images photographiques de cinéma. Deux vastes rétrospectives des collections du musée présentées à Paris, respectivement au Jeu de Paume et au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 1938 et 1955, signalent l'emploi de panneaux composés à partir de « collections photographiques servant à illustrer l'histoire du cinéma américain³⁰ ». Au-delà de l'illustration immédiate, ce sont aussi des images-clés qui sont soumises aux visiteurs pour mémorisation. Les expositions présentées dans le hall du MoMA devant l'auditorium où se tiennent les projections de la Film Library en offrent d'autres exemples. En 1965, celle consacrée à Griffith, liée à une rétrospective de son œuvre, se compose de quelques portraits et de photographies de tournage, mais en majorité d'agrandissements d'images tirées de ses films³¹. Selon une approche mono-documentaire, en 1968, « Garbo : Film Stills » réunit des photographies de plateau de Greta Garbo dans ses films, associant des tirages de différentes tailles sur des cimaises colorées³².

En 1967, l'exposition « Stills from the Czechoslovak Film Festival » accompagne

²⁹ Communiqué de presse du 5 mars 1969 : <moma.org/calendar/exhibitions/2621> (consulté le 15 mars 2023).

³⁰ Barr *et al.* 1938, p. 103.

³¹ <moma.org/calendar/exhibitions/3465> (consulté le 15 mars 2023).

³² <moma.org/calendar/exhibitions/2610> (consulté le 15 mars 2023).



Fig. 11 Vitrine « Stroheim » à l'exposition « 300 années de cinématographie, 60 ans de cinéma », Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1955. Paris, Cinémathèque française, CLA/0172/012.



Fig. 12 Ilôt sur l'avant-garde française des années 1920 à l'exposition « 300 années de cinématographie, 60 ans de cinéma », Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1955. Paris, Cinémathèque française, CLA/0172/012.

Fig. 13 Ilôt sur l'expressionnisme allemand à l'exposition « 300 années de cinématographie, 60 ans de cinéma », Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1955. Paris, Cinémathèque française, CLA/0172/012.

le Festival of New Czechoslovak Cinema au MoMA. Il s'agit de mettre en lumière l'inventivité esthétique du jeune cinéma tchécoslovaque qui touche tant au néoréalisme qu'à l'avant-garde ou au cinéma-vérité. Les quatre-vingt-cinq photographies de l'accrochage sont tirées de douze films, et seize d'entre elles sont en couleurs. D'après le communiqué de presse, l'évocation de chaque film est constituée par un premier agrandissement d'un photogramme tiré sur papier, associé à un ensemble de cinq ou six agrandissements de taille plus modeste³³. L'exposition témoigne du désir d'activer la puissance iconique des œuvres en proposant au public ces photographies devant l'auditorium. Elles permettent ainsi d'opérer un arrêt sur image avant et après la projection : le stimulus photographique peut éveiller l'attention du spectateur et favoriser la mémorisation.

Le cas du MoMA invite particulièrement à s'interroger sur l'effet de telles expositions sur les expôts photographiques eux-mêmes. Ici interviennent tant l'exaltation de la valeur artistique des films – y compris dans ce qui se joue dans la taille des images telles que projetées – qu'une esthétisation de la photographie en elle-même. Les archives visuelles montrent d'ailleurs que les expositions sur le cinéma emploient des dispositifs similaires à ceux des expositions de photographie au musée à la même époque³⁴.

En 1965, toujours au MoMA, l'exposition « Action Stills » fait un usage esthétisant de l'expôt photographique en cherchant à rendre hommage au photographe de plateau, « artiste anonyme dont dépend beaucoup le succès d'un film³⁵ » puisque ses photographies en assurent la promotion. L'exposition souhaite démontrer qu'avec l'allègement récent de leur matériel de prise de vues et l'abandon du trépied, les photographes de plateau capturent la spontanéité de l'action. Elle se compose de trente-cinq photographies de plateau issues d'environ vingt-cinq films réalisés entre 1915 et 1966. Les tirages sont installés sur des cimaises colorées. Des agrandissements photographiques sont proposés pour certains films, ainsi que des portraits de stars. Au-delà de son argument, clairement affirmé par le communiqué de presse, l'inclusion dans l'exposition de photographies de films pas encore sortis confirme qu'il ne s'agit pas de réactiver des souvenirs chez les visiteurs, mais bel et bien de valoriser artistiquement la production des photographes de plateau. Le communiqué tisse d'ailleurs le lien entre cette exposition et celle de design alors proposée au musée, la plaçant ainsi au même niveau de légitimité. La photographie de plateau est donc vue comme une œuvre à part entière.

Cette reconnaissance qui tend à rapprocher les images du cinéma de l'art photographique est également sensible dans plusieurs expositions proposées à Paris qui valorisent les carrières croisées de créateurs se situant entre le cinéma et la photographie. Ainsi, en 1964 et 1967, la Cinémathèque française consacre deux accrochages aux travaux photographiques de Germaine Krull³⁶. Il en sera de même avec Ramsès Marzouk dont les photographies seront exposées en 1968 puis en 1970³⁷. Pour ces deux photographes-cinéastes, leurs pratiques plurielles de l'image enregistrée sont mises en résonance, films et photographies se faisant écho dans la programmation de la Cinémathèque française. Au-delà, il s'agit peut-être de montrer que le cinéma n'est pas un art coupé des autres arts, comme l'expriment par ailleurs les circuits d'exposition proposés par Henri Langlois et intégrant des œuvres picturales. Le projet de Film Library du MoMA et les expositions portant – en totalité ou en partie – sur le cinéma, intégrés dans les activités du musée, répondent à une logique similaire d'inscription du cinéma au rang des arts.

33 Communiqué de presse du 14 juin 1967 : <moma.org/calendar/exhibitions/2604> (consulté le 15 mars 2023).

34 Voir les séries d'expositions de photographie pour la période concernée : <moma.org/calendar/exhibitions/history> (consulté le 15 mars 2023).

35 Communiqué de presse du 4 octobre 1966 : <moma.org/calendar/exhibitions/2583> (consulté le 15 mars 2023).

36 Germaine Krull. Cinémathèque française, Musée du Cinéma. Catalogue d'exposition. BnF, AD-5000, Krull, Germaine.

37 Ramsès, Paris 1970. Cinémathèque française. Exposition photographique. 21 octobre au 20 novembre 1970. Musée du Cinéma Palais de Chaillot. Catalogue d'exposition. BnF, AD-5000, Marzouk, Ramsès.

*

À l'issue de cette étude, il apparaît que l'usage des expôts photographiques relève d'une combinatoire parfois complexe. Les photomurals de la Cinémathèque française n'ont-ils pas une fonction documentaire en plus de scénographique ? Les photographies de la « roue des styles » de l'AFDC n'ont-elles pas aussi un effet de mémorisation ? Les photogrammes tirés et agrandis ne documentent-ils pas autant qu'ils iconisent certains plans de films ? Observer cette diversité et ces articulations permet de comprendre les formes de circulation de la culture cinématographique à une période de massification internationale de la cinéphilie. Cependant, poser l'hypothèse de dominantes dans ces usages aide à mieux envisager les principaux effets potentiels des expôts sur les visiteurs.

Du point de vue des dispositifs, la documentation photographique met en évidence les continuités avec les années 1920 et 1930. Une proximité visuelle transparaît entre certaines propositions expographiques à l'avant-garde dans l'entre-deux-guerres et les expositions de culture cinématographique ici étudiées. La photographie monumentale comme élément scénographique y a sa place, utilisée par Bayer, Walter Gropius et László Moholy-Nagy lors de la « Building Workers' Union Exhibition » (Berlin, 1935) ou par les artistes soviétiques pour « Der Internationalen Presse-Ausstellung » (Cologne, 1928) par exemple³⁸ ; et repérée dans les années 1940 à la Cinémathèque française. Dans certains îlots de « 300 années de cinématographie, 60 ans de cinéma », l'aménagement fait écho aux installations de Frederick Kiesler sur le théâtre autrichien à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de Paris en 1925 ou encore à celles de Lissitzky dans la section sur le cinéma de « Film und Foto » à Stuttgart en 1929. Dans cette dernière manifestation, en outre, l'artiste russe expose des agrandissements de photogrammes extraits des films de Sergueï Eisenstein, Vsevolod Poudovkine, Dziga Vertov, Mikhail Kaufman, Esther Choub. Des visionnages de films, dans des boîtes, étaient aussi proposés aux visiteurs³⁹. Autre héritage pouvant être noté : le signalement des photogrammes non tirés dans « Interkamera », à Prague en 1963, reprend un code visuel plus ancien. Déjà dans les années 1930, certains accrochages présentent des séries de photographies en « mim[ant] explicitement la pellicule film, en reprenant de façon décorative ses perforations caractéristiques⁴⁰ ».

Ainsi, selon nos observations, certains usages des éléments photographiques dans les expositions sur le cinéma contribuent à la pérennisation, à la dissémination et à la vulgarisation de pratiques expographiques avant-gardistes tournées vers l'expérience du visiteur et le dynamisme de la mise en espace. Toutefois, au-delà des similarités visuelles, il convient de s'interroger sur les réseaux réels qui auraient pu appuyer cette continuité des usages. Dans le cas de Cinémathèque française, les relations avec l'avant-garde de l'entre-deux-guerres sont établies. Krull, qui participa à « Film und Foto » en 1929, est exposée par l'institution dans les années 1960. Pour ce qui est des photomontages et des « découvertes photographiques » de l'exposition « Images du cinéma français » de 1944-1945, le catalogue lausannois les attribue à Brassai⁴¹, dont on sait qu'il utilisa en juin 1945 les photographies géantes pour le ballet *Le Rendez-vous* – dont la création réunit Jacques Prévert, Joseph Kosma, Boris Kochno et Roland Petit – au théâtre Sarah-Bernhardt⁴². Cet exemple montre combien la présence des éléments photographiques dans les expositions sur le cinéma, au-delà de l'intérêt documentaire ou esthétique de ceux-ci, est à réinscrire dans les cultures visuelles et spectaculaires de leur temps pour être pleinement appréhendée.

³⁸ Staniszewski 1998,

p. 3-57.

³⁹ Albera 1990, p. 13-15.

⁴⁰ Lugon 1998, n. p.

⁴¹ BnF, 16-V-5413.

⁴² Brassai 2000, p. 62.

BIBLIOGRAPHIE

ALBERA, FRANÇOIS

2012. « Exposé, le cinéma s'expose », dans Olivier Lugon (dir.), *Exposition et médias. Photographie, cinéma, télévision*. Lausanne : L'Âge d'homme.
1990. *Eisenstein et le constructivisme russe*. Lausanne : L'Âge d'homme.

ASSOCIATION DES INTÉRÊTS DE LAUSANNE, MUSÉE CANTONAL DES BEAUX-ARTS

1945. *Images du cinéma français*. Cat. exp. (Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, septembre-octobre 1945). Lausanne : Association des intérêts de Lausanne.

ASSOCIATION FRANÇAISE POUR LA DIFFUSION DU CINÉMA

s. d. [ca. 1953]. *Le cinéma vous attend. Exposition des Journées du cinéma*. Paris, Association française pour la diffusion de cinéma (AFDC).

BARR, ALFRED H. ET AL.

1938. *Trois siècles d'art aux États-Unis. Peinture, sculpture, architecture, art populaire, photographie cinéma*. Cat. exp. (Paris, Musée du Jeu de paume, mai-juillet 1938). Paris : Éditions des Musées nationaux.

BAYER, HERBERT

1939-1940. « Fundamentals of Exhibition Design », *PM*, vol. 6, n° 2, décembre-janvier, p. 17-25.
1961. « Aspects of Exhibition Design », *Curator*, vol. 4, n° 3, p. 257-258.

BEASLY, DAVID

1998. *Douglas MacAgy and the Foundations of Modern Art Curatorship*. Simcoe : Davus Publishing.

BOTTANI, ALESSIA

2016. « Portrait de Peter Bächlin », *La Collaboration UNIL + Cinémathèque suisse*, mai : <wp.unil.ch/cinematheque-unil/projets/une-histoire-de-la-cinematheque-suisse/portraits/portrait-de-peter-bachlin/> (consulté le 15 mars 2023).

BRASSAÏ, GILBERTE

2000. « Biographie », dans Brassai. *Notes et propos sur la photographie*. Cat. exp. (Paris, Centre Georges Pompidou, 19 avril-26 juin 2000). Paris : Centre Georges Pompidou.

GARDNER, JAMES

1948. « Exhibition Display », *Journal of the Royal Society of Arts*, n° 4761, janvier, p. 158-165

GARDNER, JAMES ET HELLER, CAROLINE

1960. *Exhibition and Display*. Londres : B.T. Batsford.

GAUTHIER, CHRISTOPHE

1999. *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. Paris : AFRHC/École nationale des chartes.

KUBA, JOSEF

1967. « Le Musée national de la technique », *Museum*, vol. XX, n° 3, p. 203.

LAMERIS, BREGT

2017. *Museum Practice and Film Historiography : The Case of the Netherlands Filmmuseum (1946-2000)*. Amsterdam : Amsterdam University Press.

LOUIS, STÉPHANIE-EMMANUELLE

2020. *La cinémathèque-musée. Une innovation cinéophile au cœur de la patrimonialisation du cinéma en France (1944-1968)*. Paris : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.

LUGON, OLIVIER

2012. « Entre l'affiche et le monument, le photomural dans les années 1930 », dans id (dir.), *Exposition et médias. Photographie, cinéma, télévision*. Lausanne : L'Âge d'homme, p. 79-123.
1998. « La photographie mise en espace. Les expositions didactiques en Allemagne (1920-1930) », *Études photographiques*, n° 5, novembre : <journals.openedition.org/etudesphotographiques/168> (consulté le 26 février 2023)

MAIRESSE, FRANÇOIS (DIR)

2022. *Dictionnaire de muséologie*. Paris : Armand Colin.

MANNONI, LAURENT

2003. « Musées du cinéma et expositions temporaires, valorisation des collections d'appareils : une histoire déjà ancienne », 1895, n° 41.

MUSEO NAZIONALE DEL CINEMA

1966. *Mostra internazionale della stereoscopia nella fotografia e nel cinema*. Cat. exp. (Turin, Museo nazionale del cinema, 21 septembre-10 octobre 1966). Turin : Museo nazionale del cinema.

NELSON, GEORGE

1953. *Display*. New York (N. Y.) : Witney Interiors Library.

NEUBURG, HANS ET AL.

1969. *Internationale Ausstellungs-Gestaltung / Conception internationale d'expositions / Conceptions of International Exhibitions*. Zurich : ABC-Verlag.

RUBESSI, CHIARA

2020. « Display d'exposition et spatialisation de la photographie », *Focales*, n° 4 : <journals.openedition.org/focales/693> (consulté le 30 juin 2023).

SCHMALENBACH, WERNER ET SCHMIDT, GEORG

De film : sociaal, economisch, artistiek. Cat. exp. (Amsterdam, Stedelijk Museum, 10 février-22 mars 1948). Amsterdam : Stedelijk Museum, n. p.

STANISZEWSKI, MARY ANNE

1998. *The Power of Display : A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, New York (N. Y.) : Museum of Modern Art.

STECHMILER, RUDOLF ET BUDKOVIC, STEFAN

1958. « Les musées tchécoslovaques : musées techniques », *Museum*, vol. xi, n° 2, p. 89.

TROPE, ALISON

2001. « Le cinéma pour le cinéma : Making a Museum of the Moving Image », *The Moving Image : The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, vol. 1, n° 1, p. 29-67.

WASSON, HAIDEE

2005. *Museum Movies : The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*. Berkeley (Calif.) : University of California Press.