

Stéphanie-Emmanuelle Louis, *la Cinémathèque-musée. Une innovation cinéphile au cœur de la patrimonialisation du cinéma en France (1944-1968)*, Paris, AFRHC « Histoire culturelle », 2020, 440 p.

L'ouvrage de Stéphanie-Emmanuelle Louis est issu de sa thèse de doctorat en histoire, soutenue en 2013 à l'École des hautes études en sciences sociales, sous la direction de Christian Delage. L'auteure s'intéresse à la question de la patrimonialisation du cinéma en France à travers l'étude des pratiques de préservation et de diffusion du cinéma, entre 1944 et 1968, au sein d'organismes tels que les « cinémathèques-musées », musées, archives du film, festivals ou lors d'événements commémoratifs. Se référant à la notion de « patrimonialisation » définie par Dominique Poulot comme « un instrument qui met l'accent sur les formes impersonnelles de conservation et de transmission de propriétés jadis personnelles » (p. 22), l'auteure se focalise – à l'instar des cinéphiles de la période – sur la diffusion du cinéma, en analysant la programmation de films – elle considère la projection comme une « exposition du film » à la suite notamment de François Albera (« Exposé, le cinéma s'expose », dans Olivier Lugon (dir.), *Exposition et médias. Photographie, cinéma, télévision*, L'Age d'Homme, 2012, pp. 179-208) – et l'exposition du « non-film » (affiches, photographies, appareils, costumes, maquettes, scénarios, etc.). Elle montre que la présentation de films anciens tient une place privilégiée dans ce contexte, dans la mesure où elle offre à une cinéphilie en quête de légitimation un rapport au passé. En outre, en réalisant des expositions, les acteurs de la patrimonialisation participent à l'écriture de l'histoire du cinéma, au même titre qu'une publication, en en donnant leur propre vision. Enfin, Louis montre le rôle grandissant de l'État dans le fonctionnement de la Cinémathèque française (CF) jusqu'à la création du Service des Archives du Film au sein du CNC, en 1968, dans le sillage de « l'affaire Langlois ». Cet acte reflète selon elle un changement de paradigme dans la valorisation du patrimoine cinématographique, axé désormais non plus sur la

diffusion mais sur la conservation des collections. Ce compte rendu entend questionner ces hypothèses en (ré)interrogeant le corpus, la méthode, les sources et la problématique de cet ouvrage, tout en précisant certaines notions-clés.

Une synthèse historiographique effectuée par l'auteure sur son sujet se trouve dans un bilan précédemment publié, intitulé « Des cinémathèques au patrimoine cinématographique. Tendances du questionnement historiographique français » (*1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 79, été 2016, pp. 51-69). Son travail se situe à la croisée de deux champs de recherche. Il s'inscrit, en premier lieu, dans la lignée d'écrits sur l'histoire institutionnelle du patrimoine cinématographique en France, un domaine souffrant d'un déséquilibre dû à la concentration de publications autour de la Cinémathèque française. Louis se réfère en particulier à l'*Histoire de la Cinémathèque française* de Laurent Mannoni (Gallimard, 2006), qu'elle prolonge en développant la question de l'exposition. En outre, sa recherche sur les organismes toulousains, lyonnais et annéciens élargit l'horizon du champ, les textes sur ces lieux n'excédant habituellement quelques pages, mis à part le travail pionnier de Raymond Borde (*la Cinémathèque de Toulouse*, Lyon, Institut Lumière, 1984), l'article de Natacha Laurent (« Raymond Borde et Henri Langlois, 1957-1965 : retour sur une histoire de cinémathèques », *Journal of Film Preservation*, n° 91, octobre 2014, pp. 63-69) et l'écrit de Bernard Chardère (*l'Institut Lumière*, Lyon, Institut Lumière, 1987). De plus, nous remarquons avec elle que cette littérature émane soit des personnes ayant pris part à l'histoire des lieux étudiés, soit de leurs instances directrices, autrement dit d'*insiders*. Sa recherche menée dans un contexte universitaire renouvelle ainsi le domaine en prônant une analyse historique et critique de la patrimonialisation. En second lieu, l'auteure contribue au domaine de l'histoire de la mise en exposition du cinéma en France. À la différence des études cinématographiques qui se penchent sur les rapports entre cinéma et expositions depuis près de trente ans, tels les essais de Dominique Païni (*le Temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Cahiers du cinéma,

« essais », 2002) et les articles de François Albera (notamment « Musée du cinéma : Esprit es-tu là? », *1895 revue d'histoire du cinéma* n° 43, 2004 ou « Langlois à Lausanne! », dans Alain Boillat, dir., *Kino CH/Cinéma CH. Rezeption, Ästhetik, Geschichte*, Schüren, 2008), elle traite cette problématique par le prisme de la patrimonialisation. Premier opus historique d'importance sur le sujet, l'ouvrage de Louis comble donc une lacune. Un autre apport de l'ouvrage est la mise en évidence, en filigrane, des relations entre les cinémathèques et les historiens du cinéma. Pour la CF, il s'agit notamment, dans les années 1940, de la mise à disposition des historiens qui souhaitent travailler sur les sources (tel que Georges Sadoul pour son *Histoire générale du cinéma*) de films et de documentation qui lui appartiennent (ou qu'elle emprunte à des cinémathèques étrangères). Il s'agit aussi, dans les années 1950, de répondre au besoin de Sadoul, Lotte Eisner et Jean Mitry de revoir des films afin de repenser les hiérarchies établies au prisme de méthodes scientifiques ou, dans les années 1960, de mettre en exergue la critique de certains historiens (dont Mitry) envers les pratiques de cette institution qui n'a jamais fait d'inventaire ni de filmographie globale, ceci au moment où ces derniers cherchent à établir des encyclopédies. Durant cette même décennie, le festival *Confrontation* à Perpignan (fondé par l'historien Marcel Oms) et les *Journées cinématographiques* de Poitiers montrent, eux, différentes manières dont une cinémathèque, en l'occurrence celle de Toulouse (animée par Borde), peut s'associer à une programmation et participer aux questionnements sur l'histoire du cinéma.

L'étude de la Cinémathèque française occupe une place prééminente au sein du livre, justifiée par l'antériorité, la riche activité et le rôle crucial de l'association face à l'absence de politique forte de l'État. Le choix dans le titre du terme « cinémathèque-musée », créé par le directeur Henri Langlois vers 1961, est, dès lors, significatif; il témoigne de la centralité de l'association dans la définition d'un monde français du patrimoine cinématographique. Toutefois, on l'a dit, l'une

des principales forces de Louis est de ne pas limiter son corpus à l'examen de l'association parisienne, en considérant les cas toulousains, lyonnais et annéciens. Si le choix d'un corpus extra-parisien est remarquable, la chercheuse n'en explicite cependant pas la délimitation, laissant une double question en suspens : pour quelles raisons ces trois territoires et leurs organismes ont-ils été retenus, et d'autres lieux auraient-ils pu être considérés ? L'analyse de ces trois espaces géographiques survient dans le second temps de l'ouvrage divisé chronologiquement en trois parties : après avoir éclairé la formalisation d'une matrice muséale spécifique au cinéma défendue par la CF, dont la singularité est le dialogue du film et du « non-film » au sein de l'exposition (1944-1954), Louis étudie l'affirmation et la délocalisation de ce dispositif, bien que son efficacité patrimoniale reste débattue (1954-1964), puis son appropriation à Toulouse, Lyon et Annecy via des initiatives appuyées par les politiques locales qui reconfigurent le champ du patrimoine cinématographique de l'Hexagone (1965-1968). L'analyse permet de bien mettre en évidence la manière dont Borde, l'animateur toulousain, se distancie de Langlois suite à diverses tensions d'ordre matériel (mauvaise gestion des prêts) et intellectuel (présentation de l'histoire du cinéma selon la problématique sociétale qui lui est chère alors que Langlois privilégie l'angle artistique). Borde développe ainsi sa propre collection et ses activités grâce à un réseau local, national (contribution aux Journées cinématographiques de Poitiers et au festival *Confrontation* de Perpignan) et international (expositions réalisées via son affiliation à la FIAF, organisation des CICI), puis il affirme le rôle de la Cinémathèque de Toulouse en tant que second organisme français dédié au patrimoine cinématographique. Louis souligne la résistance des périphéries face à l'hégémonie de Paris à travers la notion de « décentralisation ». Elle se situe ainsi dans la veine du concept de « domination symbolique » défini par Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg, qui met à l'épreuve la « géographie artistique » d'une histoire de l'art proclamant la domination de villes

italiennes sur d'autres (cf. « Domination symbolique et géographie artistique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 40, 1981, pp. 51-72). Il semblerait que Toulouse, Lyon et Annecy aient en commun de constituer des lieux de diffusion du patrimoine cinématographique ayant eu pour volonté à la fois de fonder une « cinémathèque-musée » à partir de collections, d'exposer ensemble film et « non-film » et de jouir d'une certaine indépendance face à la CF (contrairement aux sections dites « Amies de la Cinémathèque française »), tout en se spécialisant : Toulouse se veut progressivement un centre de recherche et de consultation, Annecy se dédie à l'animation et Lyon aux appareils et au cinéma des premiers temps.

Pour analyser la patrimonialisation du cinéma, l'historienne s'intéresse aux pratiques d'exposition, « autrement dit à la question de la visibilité du passé », en mettant au second plan le problème de la conservation à l'instar des cinéphiles « militants » de l'époque (p. 24), une perspective qui fait sens. Dans une volonté d'étudier les expositions « non seulement du point de vue de leur organisation conceptuelle [expographie, scénographie] et matérielle [personnes impliquées, questions économiques], de leur accompagnement, de leur réception, mais aussi dans leur rapport avec leur environnement éditorial [catalogues d'exposition, programmations] et muséographique [question des modèles] » (p. 25), elle multiplie les sources (archives papier, iconographiques et audiovisuelles) provenant de diverses institutions, mais sans toujours parvenir à mener une analyse détaillée – faute de documentation ? Malgré la richesse de cette approche pluridisciplinaire et du partage généreux d'images et de citations, elle tombe quelquefois dans l'illustratif. En outre, Louis considère l'ensemble des événements à caractère historique réalisés par la CF et par les organismes ou personnalités des mondes politiques et culturels de Toulouse, Lyon et Annecy. Si le fait de tenir compte des tentatives ratées et des échecs est remarquable dans la mesure où cela permet de mieux comprendre les ambitions des acteurs, le choix de l'exhaustivité a ses limites, les expositions étant par

conséquent investies inégalement – la commémoration du Cinquantenaire du cinéma qui ouvre le livre se déploie sur un chapitre, alors que plusieurs expositions comptent un unique paragraphe. De plus, certaines expositions s'inscrivent dans la problématique du livre – *L'Affiche de cinéma de 1895 à 1946* répond, par exemple, à la question de la patrimonialisation en présentant le combat pour faire de l'affiche un objet digne d'être préservé – tout en s'éloignant du propos du chapitre (concernant la « griffe de Langlois »). À l'inverse, plusieurs événements forment un tout cohérent au sein d'un chapitre, mais peinent à s'insérer dans le propos global, créant parfois une succession d'études dont on ne perçoit pas toujours la finalité. Ainsi, bien que l'exhaustivité offre une base appréciable pour de futures recherches, on se demande s'il n'aurait pas mieux valu y renoncer pour plus d'efficacité discursive.

1. Muséographie et scénographie

L'étude de la muséographie (conception intellectuelle et technique d'une exposition) et de la scénographie (agencement des objets dans l'espace) tient une place prépondérante dans le cas des expositions de la CF. À partir d'archives photographiques de vues d'expositions, Louis définit la « griffe de Langlois » qu'elle caractérise comme une « expographie du contraste », ni entièrement poétique, ni totalement didactique. Son analyse approfondie lui permet d'outrepasser les conclusions de Païni et d'Albera qui, rappelons-le, soulignaient uniquement le côté poétique et aléatoire des expositions de Langlois. L'auteure souligne également la complexité des scénographies de Langlois, qui accole dans une même exposition des espaces sobres (accrochage sur cimaise, expôts en vitrine) et des espaces spectaculaires dans lesquels les publics se trouvent au cœur du décor. Les projets toulousains et lyonnais ne font pas, quant à eux, l'objet d'une analyse formelle, créant un écart en termes de traitement que l'on est tenté d'expliquer par un manque de sources iconographiques (photographies ou plans d'exposition),

notamment au vu de l'absence d'images dans les chapitres en question. Dès lors, on se trouve face à une sorte de paradoxe : d'un côté il s'agit de montrer ce qui existe à côté de la CF, tandis que de l'autre l'analyse, sans doute en raison d'une documentation fragmentaire sur des événements éphémères (et donc impossibles à entièrement reconstituer), tend à remettre au centre la CF. Enfin, si l'exposition permanente réalisée dans le cadre des Journées internationales du cinéma d'animation d'Annecy est étudiée via l'angle muséographique, son examen ne dépasse pas le stade de la description, ce qui pose la question de sa pertinence.

Dans une perspective propre à l'histoire de l'art, Louis s'empare de la question des modèles expographiques et scénographiques pour définir la singularité de certaines démarches. Les organismes et événements choisis à titre comparatif sont probants. Filons l'exemple de la « griffe de Langlois », que Louis détermine en comparant le Musée du cinéma, ouvert en 1948 par la CF, à des expositions contemporaines françaises (au CNAM, au Musée de l'Homme et dans divers musées d'art ou de sciences et techniques) et internationales (au MoMA). Ces modèles ont tous développé un lien au cinéma en présentant des films, des appareils ou des documents cinématographiques (pp. 66-71). Louis définit ainsi l'approche particulière de la CF, seul musée entièrement dédié au cinéma qui « rompt avec le modèle antérieur d'un musée du cinéma exclusivement technique [et] se rapproche des musées d'art moderne, en participant aux débats et initiatives muséologiques sur l'intégration des films dans les musées » (p. 66). Au vu du goût de Langlois pour les Beaux-Arts, d'autres modèles auraient pu être convoqués, tels que les musées d'art, musées d'arts appliqués ou cabinets de curiosité. Il aurait en effet été intéressant d'interroger de quelle manière la griffe de Langlois s'inscrit dans un champ artistique plus large. À titre d'exemple, selon Louis, l'exposition *Hommage à Etienne-Jules Marey* en 1963 crée des « rapprochements inhabituels, voire inédits », en présentant les documents scientifiques du physiologiste aux côtés d'œuvres de

Severini, Duchamp ou Ernst (pp. 244-47). Cependant, ces confrontations prennent place depuis longtemps au sein des cabinets de curiosité qui ont pour vocation de rassembler des objets insolites, bien qu'à la CF le discours diffère puisqu'il s'agit pour Langlois d'estampiller « art » des productions scientifiques liées au cinéma. Enfin, une confusion peut être ressentie au sujet de la diffusion des pratiques de la CF auprès des autres cinémathèques-musées, en raison de la définition simultanée de deux modèles par Louis au chapitre deux. Premier modèle, la matrice spécifique au cinéma (présentation conjointe du film et du non-film dans les expositions) prend racine dans les expositions universelles d'avant-guerre ; il n'est donc pas inventé, mais exploré et institutionnalisé par la CF avant d'être repris et développé à Toulouse, Lyon et Annecy. Second modèle, la « griffe de Langlois » (« expographie du contraste » à la fois poétique et didactique, et scénographie alliant sobre et spectaculaire) dont on ignore la postérité, faute d'interrogation sur les expographies et scénographies réalisées dans ces mêmes villes.

La question posée par la thèse, « Comment a-t-on “fait voir”, en France, le cinéma comme un patrimoine digne d'être préservé par un service d'État dédié ? » (p. 25), appelle une réponse essentiellement descriptive – qui peut par ailleurs contribuer à expliquer la dimension illustrative évoquée ci-dessus. Louis circonscrit un bel objet d'étude (la pratique des expositions de cinéma) et développe une méthodologie convaincante (analyse des expositions dans une perspective large et restitution des pratiques patrimoniales adjacentes telles que les expériences muséographiques et les productions historiographiques contemporaines), mais il y avait là matière à davantage de problématisation, notamment autour de notions cardinales sur lesquelles il faut revenir.

2. *Expographie, « period room » et artification*

L'absence de considération terminologique autour de notions-clés telles que les diverses expographies ou l'*artification*, que Louis convoque pourtant

comme outils, conduit, à nos yeux, à quelques confusions. Malgré la présence de Raymond Montpetit et d'André Desvallées & François Mairesse dans la bibliographie, le néologisme « expographie » – qui désigne tout ce qui concerne de la mise en exposition sans se rapporter forcément au musée, à la différence de la « muséographie » – et ses variantes (expographie analogique, immersive, etc.) ne sont pas définis, quoique convoqués pour qualifier l'approche singulière de Langlois. En outre, Louis utilise les notions d'« expographie analogique » et d'« expographie immersive » comme des synonymes alors que ces deux types de scénographies, dans lesquelles les objets sont disposés de façon à créer une image du réel, diffèrent dans le champ des études muséales. Dans l'exposition analogique, les visiteurs regardent le décor de l'extérieur comme s'ils étaient à la place du quatrième mur, tandis que dans l'expographie immersive, ils déambulent au cœur d'une reconstitution qui les entoure sur 360°. De plus, le syntagme « expographie traditionnelle » (ou « expographie classique »), attribué à un accrochage sur cimaise ou une présentation en vitrine par opposition aux scénographies tridimensionnelles, est problématique. En effet, ces dernières (panoramas, dioramas, *period room*) sont fort prisées tout au long du XIX^e siècle (cf. Dominique Gélinas, « Le sensorium synthétique : réflexion sur l'utilisation de l'expographie immersive numérique et muséale », *Conserveries mémorielles*, n° 16, 2014) et ne sont donc pas moins « traditionnelles » qu'une scénographie bidimensionnelle. Enfin, l'historienne évoque la reconstitution d'un décor bourgeois du XIX^e siècle dans plusieurs expositions de Langlois qu'on peut également rapprocher d'une autre pratique muséale, celle de la « *period room* » – ces expographies restituant un décor intérieur illustrant une période donnée étaient très en vogue au début du XX^e siècle, notamment dans les musées d'histoire et d'art décoratifs anglo-saxons. Il est en outre plausible que les *period rooms* aient compté parmi les modèles muséographiques de la CF.

Issu de la sociologie de l'art, le concept d'« *artification* », auquel la chercheuse revient à de nombreuses reprises, gagnerait à être explicité plus avant. Définie par Nathalie Heinich et Roberta Shapiro comme « le processus de transformation du non-art en art », l'*artification* résulte d'un ensemble d'opérations pratiques, symboliques et discursives qui engendrent un changement de définition et de statut des personnes, objets et activités, un déplacement durable de la frontière entre art et non-art (cf. *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, EHESS, 2012). Louis intervertit ce terme avec celui de « légitimation » (pp. 45, 372) qui peut renvoyer au concept sociologique de la théorie des champs de Pierre Bourdieu. En effet, lorsqu'un objet est *artifié* (changement de nature) survient le moment de son évaluation et de sa *légitimation* (changement de valeur). Une œuvre est légitimée quand elle a évolué au sein de la hiérarchie culturelle d'un statut bas (art mineur) à un statut haut (art majeur) (P. Bourdieu, *les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992). Il serait donc intéressant d'interroger les diverses étapes ayant sous-tendu, comme Louis le soutient, l'*artification* de la pratique patrimoniale d'exposition – qui l'intéresse plus que l'*artification* du cinéma –, tout en considérant les éventuelles phases de sa *légitimation*. Pour conclure, l'un des intérêts de l'ouvrage de Stéphanie-Emmanuelle Louis est d'offrir la mesure du phénomène de la patrimonialisation du cinéma en France par une analyse en réseau – inspirée de l'approche du sociologue Howard Becker développée dans *les Mondes de l'art* (Flammarion, 1988) –, en considérant à la fois les avancées, les tensions, les consensus et les échecs qui ont animé ce monde complexe du patrimoine cinématographique. Il a, enfin, le mérite d'ouvrir la recherche à des objets encore inexplorés, et nous incite à prolonger son approche – qui réunit, sous l'angle de patrimonialisation, histoire du cinéma, histoire de l'art et histoire des expositions – au sein de travaux sur d'autres pays.

Natacha Isoz