



**HAL**  
open science

# Du territoire aux lieux de mémoire. Propositions pour une approche culturelle des expositions cinématographiques en France

Stéphanie-Emmanuelle Louis

► **To cite this version:**

Stéphanie-Emmanuelle Louis. Du territoire aux lieux de mémoire. Propositions pour une approche culturelle des expositions cinématographiques en France. 2009. hal-01059427

**HAL Id: hal-01059427**

**<https://hal.science/hal-01059427v1>**

Preprint submitted on 1 Sep 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

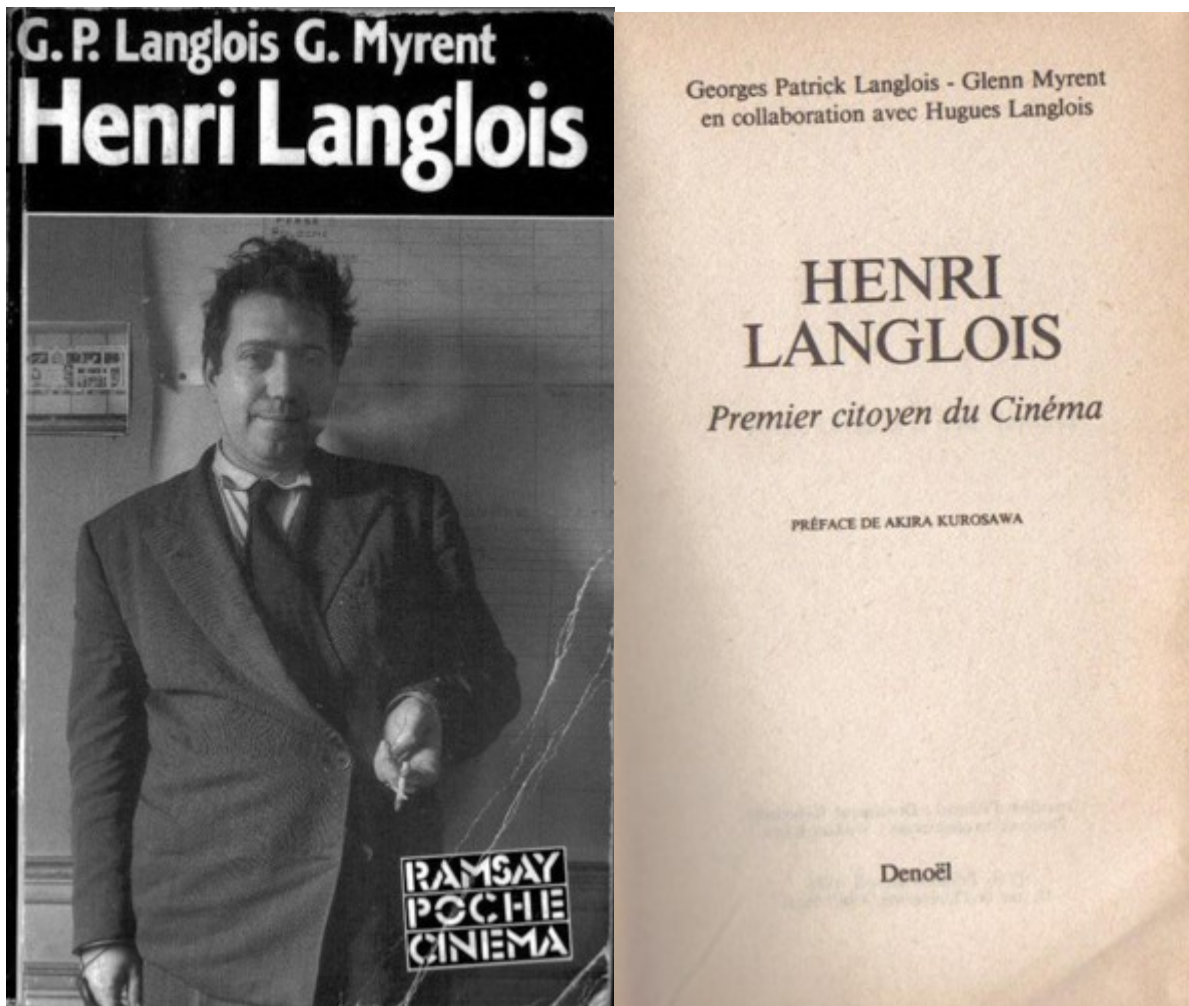
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Du territoire aux lieux de mémoire.**

**Propositions pour une approche culturelle des expositions cinématographiques en France.**

**Stéphanie-Emmanuelle LOUIS**

*Séminaire d'Histoire culturelle du cinéma, IHTP-Paris 1, mars 2009*



Le thème de la séance d'aujourd'hui était les rapports entre histoire et géographie culturelle. C'est pourquoi je me concentrerai sur la manière dont se pose la question de l'espace, et plus particulièrement du territoire, à travers l'exemple des expositions cinématographiques.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, j'aimerais vous donner quelques éléments de définition.

D'un point de vue général, la sociologue Nathalie Heinich note, dans un article de l'*Encyclopedia Universalis*, que « le terme 'exposition' [...] implique à la fois [le] rassemblement et [la] présentation d'un certain nombre d'objets : **ce qui sous-entend que**

**ceux-ci possèdent une valeur, et qu'ils intéressent un public** »<sup>1</sup>. Cette remarque esquisse les contours d'un espace social où se produirait la valeur des objets. Nathalie Heinich identifie, en outre, quatre vocations principales des expositions : le commerce, l'ostentation (vocation symbolique), l'information ou la délectation esthétique. Ces quatre fonctions cumulables et interactives permettent la constitution de la valeur des objets entre les membres d'une communauté. Dans mon travail, je me concentre sur les vocations à dominante culturelle, soit : l'ostentation, la délectation esthétique et l'information.

En quelques mots, les expositions cinématographiques peuvent se définir comme des actes de monstration dont l'objectif est la valorisation d'objets cinématographiques, par l'intermédiaire d'une médiation organisée, dont la portée peut être historiographique.

Dans un premier temps, je définirai les caractéristiques des expositions cinématographiques. Cette approche théorique se poursuivra à travers quelques remarques sur le fonctionnement des expositions dans l'espace muséal. Ensuite, je situerai mon approche dans la perspective des travaux historiographiques antérieurs sur les expositions cinématographiques. Ce qui me permettra enfin, de présenter les développements et hypothèses de ma recherche, qui se définit entre histoire et géographie du culturel.

## **I. L'EXPOSITION, OBJET D'HISTOIRE.**

### **A. Les expositions cinématographiques.**

Je vais ici montrer comment la notion d'exposition s'applique au cinéma. On verra qu'il existe deux types d'expositions cinématographiques qui entretiennent des rapports référentiels.

#### **a- Deux types d'expositions cinématographiques...**

Par définition, le but de toute exposition est de rendre visible, de mettre en vue quelque chose dans un objectif défini. Pour appliquer cette notion au cinéma, la polysémie et l'équivocité du terme « exposition » induisent une distinction en termes de spatialisation. La salle de projection, dispositif frontal d'exposition, se différencie de l'exposition de cinéma ou exposition sur le cinéma comme dispositif déambulatoire.

A ces deux types d'espaces correspondent différentes monstractions du cinéma puisqu'elles ne font pas appel aux mêmes objets. Il y a d'un côté les objets film ; de l'autre les

---

<sup>1</sup> Nathalie Heinich, « Expositions » in *Encyclopedia Universalis*, T.XIX, Encyclopedia Universalis, Paris, 1996, p.188.

objets dits « non-film ». Si on croise les informations données par les statuts de la Cinémathèque française et par la commission d'acquisition en charge du patrimoine du Centre national de la cinématographie, la qualification de « document non film » s'applique aux photographies, aux articles, revues et journaux, aux livres, aux programmes, aux partitions musicales, au matériel publicitaire, aux scénarii, aux textes imprimés, manuscrits ou dactylographiés, aux maquettes de décors, aux dessins, aux costumes, aux fonds d'archives, aux souvenirs, aux objets et aux appareils.

L'hétérogénéité des objets cinématographiques donne lieu à des mises en espace différentes, qui impliquent des modes de réception distincts : la posture statique du spectateur de film s'oppose à la déambulation du visiteur de musée. Si bien qu'on pourrait considérer les dispositifs frontal et déambulatoire comme de parfaits négatifs : l'un correspondant à la pratique d'une durée incompressible dans un espace contraignant (la projection dans la salle), l'autre à la pratique libre d'un espace en un temps individualisé par chaque visiteur.

Ces dispositifs renvoient par ailleurs à deux définitions du cinéma. L'une restrictive : l'ensemble des films produits. L'autre extensive : le cinéma comme filière de production culturelle. On peut distinguer les expositions du cinéma, qui correspondent à l'ensemble de la programmation en salle, regroupant des expositions de films, et les expositions de cinéma, qui extraient les différents objets qui précèdent et suivent le film, de la production à sa conservation, en passant par sa réception publique et critique.

### **b- ...liés par un rapport référentiel.**

Les deux types d'expositions cinématographiques entretiennent des liens étroits. En effet, le film n'existerait pas sans les différentes étapes d'élaboration dont témoignent les objets non-film ; mais ceux-ci n'auraient pas de sens sans le résultat final que représente le film.

L'interaction des deux types d'expositions se joue donc autour de l'écran qui cristallise l'ensemble des étapes d'élaboration du film comme production culturelle. Son enjeu semble la dissipation de l'illusion filmique. De manière très concrète, l'exposition des objets non-film rend au film la profondeur dont l'écran le prive. Elle rompt aussi l'illusion qui tendrait à le considérer comme un objet en-soi, coupé de toute réalité antérieure et postérieure. Autrement dit : de toute réalité extérieure à la salle de projection. De la même manière, le fait de visionner des films en quantité permet de mieux en discerner la facture et contribue donc aussi à la dissipation de l'illusion filmique. D'où l'intérêt d'expositions de films organisées autour de thématiques particulières. Cela dit, sans douter d'une potentielle émancipation du

spectateur, le dispositif statique et fascinateur de la salle semble moins favorable à la distanciation d'avec l'objet filmique que le milieu radicalement différent de l'exposition déambulatoire. C'est ce que Dominique Païni distingue en ces termes : d'une part, la « liturgie de la séance de projection d'un film »<sup>2</sup> ; de l'autre, la « flânerie muséale, bavarde et butinante »<sup>3</sup>.

Quoi qu'il en soit, les deux types d'expositions cinématographiques ne peuvent se concevoir qu'en rapport l'un à l'autre. C'est sur ce lien ténu des objets film et non-film qu'a été fondé le concept de musée du cinéma par Henri Langlois. Au début des années 1970, le secrétaire général de la Cinémathèque française put enfin finaliser cette entreprise dans les galeries du palais de Chaillot en proposant au spectateur un parcours à travers des objets non-film avant l'entrée dans la salle de projection. Le projet lier objets film et non-film pour l'appréhension du cinéma était déjà présent aux premières heures de la Cinémathèque française quand elle débuta ses collections. On pouvait lire en 1937 dans la *Cinématographie française* que :

[...] un grand nombre de maquettes de décors, d'affiches, de costumes dus à nos meilleurs artistes, outre des manuscrits autographes de nos plus grands metteurs en scène ouvrir[aient] [sic] aux historiens du cinéma **des vues insoupçonnées sur l'établissement de certains films**. [...]

Langlois poursuivait plus loin :

On verra les dessins étonnants de Georges Méliès, d'une beauté d'exécution et d'une richesse d'invention extraordinaires, des photographies aujourd'hui uniques de films français réalisés entre 1895 et 1908, et l'appareil construit par Méliès lui-même, et **qui a été à l'origine de tout ce qui s'appelle aujourd'hui industrie et art cinématographiques**, sans parler des nombreux documents concernant le cinéma : dessins, caricatures, portraits d'artistes, de metteurs en scène, etc. <sup>4</sup>

Si cette citation confirme la vocation de dissipation de l'illusion filmique par les documents non-film, elle permet aussi d'envisager les rapports référentiels qui s'établissent entre les deux types d'expositions cinématographiques. Ici, on voit que des documents sur Méliès renvoient à un univers cinématographique bien plus vaste que la production de leur auteur. Aussi, le système de renvoi entre exposition de films et exposition non-film peut-il être envisagé à plusieurs échelles : générale ou spécifique. C'est ce que l'on peut observer de nos jours à la Cinémathèque française par exemple. L'exposition permanente comprend des

---

<sup>2</sup> Dominique Païni, *Conserver Montrer. Où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinéma. Programme*, Belgique, Yellow Now, 1992, p.23

<sup>3</sup> Dominique Païni, « Le cinéma aux risques de l'exposition- Journal d'une année », *Cinéma 06*, automne 2003, p.80.

<sup>4</sup> Henri Langlois, « Aujourd'hui la Cinémathèque française est à la hauteur des cinémathèques des autres pays », *La Cinématographie française*, n°973, 25 juin 1937. Je souligne les expressions en gras.

appareils cinématographiques et pré-cinématographiques, elle propose aussi un parcours à travers des grands films de l'histoire du cinéma. Elle entretient un rapport d'ordre général aux films présentés dans les salles. D'un autre côté, on peut prendre l'exemple de l'exposition temporaire sur Denis Hopper tenue cet hiver. Elle se fondait d'abord sur un système de renvoi spécifique, puisqu'elle était accompagnée d'une programmation qui lui était directement liée. On peut prendre aussi l'exemple de Lyon, où l'Institut Lumière propose une exposition permanente des découvertes scientifiques des frères Lumière centrée sur le Cinématographe en parallèle de cycles de films réguliers, plus ou moins récents.

Je ne rentrerai pas ici dans les détails quant à la manière dont s'organisent les expositions cinématographiques et qui relèveraient de la muséographie appliquée. Mais je vous donnerai plutôt quelques éléments d'analyse auxquels l'historien peut recourir pour appréhender les expositions. On verra que leur étude se situe à un carrefour disciplinaire.

### **B. Un carrefour disciplinaire.**

Pour étudier les expositions dans toute leur complexité, l'historien peut convoquer plusieurs types de travaux relevant des disciplines suivantes :

- la muséologie et de la muséographie, c'est-à-dire de l'étude et de la pratique du fonctionnement muséal ;
- les sciences de l'information et de la communication ;
- la sociologie et de l'anthropologie des pratiques culturelles ;
- l'histoire des institutions et des politiques culturelles, et plus particulièrement l'histoire culturelle des musées ;
- l'histoire et l'historiographie du cinéma, et plus généralement son histoire culturelle.

Ce qui me semble important à retenir ici de ces différentes approches se décline à deux niveaux :

- l'exposition comme contributeur à un devenir patrimoine du cinéma ;
- l'exposition comme support technologique permettant de communiquer des objets.

#### **a- Les expositions dans le processus de patrimonialisation.**

Les expositions se situent dans une économie spirituelle où se définit la valeur patrimoniale des objets. Ce système est de type muséal. C'est-à-dire qu'il repose sur trois types d'activités : la constitution de corpus, leur analyse et leur diffusion. C'est ce que Christophe Gauthier a identifié comme les trois instances du dispositif patrimonial cinématographique, à savoir :

l'instance archivistique (archives et bibliothèques du film), l'instance éditoriale (critique et historiographie), l'instance spectaculaire (programmation et expositions).

L'histoire culturelle des musées, et notamment les travaux de Dominique Poulot, montre que ces trois instances interagissent au sein d'une « matrice institutionnelle », selon les termes de Jean Davallon <sup>5</sup>. Dans cette matrice, les expositions vont internaliser le discours savant de l'histoire de l'art pour organiser leur présentation. Ceci justifie le passage des collections d'une sphère privée à une sphère publique et permet donc de les institutionnaliser comme objets patrimoniaux. Pour le muséologue Jean Davallon, les expositions articulent finalement deux types de discours : la spatialité de la présentation et le registre du commentaire (c'est-à-dire le discours scientifique qu'elles ont intégré).

### **b- L'exposition comme dispositif technologique.**

Il définit aussi l'exposition comme dispositif technologique qui permet la communication des objets de musée. Cet acte de médiation suppose un émetteur : le commissaire d'exposition ou le programmateur et un récepteur : le visiteur ou le spectateur. C'est la réception du discours expographique par ces derniers qui conditionne la réussite de la médiation qui se joue dans l'exposition. En effet, la diversité des progressions perceptives d'un visiteur dans une exposition fait que le discours conçu par le commissaire est reçu de manière aléatoire. Sans compter la somme des facteurs sociologiques qui déterminent aussi cette réception. Par ailleurs, la qualité du discours mis en exposition dépend aussi de contraintes liées aux objets mais aussi aux organisateurs.

De fait l'exposition s'inscrit dans un triple jeu de contraintes générées par les expôts, les visiteurs et les organisateurs ; comme le montre ce schéma.

Les différents éléments brièvement évoqués ici inspirent un certain nombre de précautions méthodologiques pour l'étude des expositions, non seulement en tant qu'expressions historiographiques mais aussi dans leur portée sociale. Le discours expographique apparaît plutôt comme une histoire en suspens et l'exposition comme une fabrique du spectateur historien qu'elle invite aux comparaisons entre objets film et non-film. Ceci inviterait plutôt à les étudier à partir des lieux de mémoire qu'elles produisent, et au sein desquels chaque visiteur peut se situer individuellement selon sa sensibilité et son habitus culturel, plutôt que comme des dispositifs médiatiques exclusivement prescriptifs où l'émetteur manipulerait le récepteur du discours. Il s'agirait, en somme, d'étudier l'opérativité

---

<sup>5</sup> Jean Davallon, « Le musée est-il vraiment un média ? », *Publics & Musées*, n°2, 1992, p.99-122.

symbolique des expositions dans le processus de patrimonialisation du cinéma. En somme, de faire une histoire sociale des représentations.

Par ailleurs, les remarques précédentes nous placent dans la perspective du musée du cinéma comme matrice institutionnelle productrice de la valeur patrimoniale. Il convient donc d'interroger sa mise en œuvre par le biais des expositions.

Avant de vous présenter ma proposition d'interprétation, je dresserai un rapide bilan de l'histoire des expositions cinématographiques en France.

## **II. UN NOUVEAU TERRITOIRE POUR L'HISTORIEN DU CULTUREL.**

### **A. L'histoire des expositions cinématographiques en France : bilan historiographique.**

#### **a- Un déséquilibre historiographique entre les deux modalités d'exposition.**

En termes historiographiques, force est de constater que l'étude de l'exposition des films en salles est largement plus développée que celle des expositions de non-film. Elle a fortement bénéficié du développement de l'histoire locale du cinéma à partir des années 1960<sup>6</sup>. Il convient de préciser qu'au regard de l'expansion du spectacle cinématographique dans les salles dès les premiers temps du cinéma, l'exposition des collections non-film reste une pratique marginale. Elle fut en outre peu pratiquée hors de Paris jusqu'aux années 1980, ce qui n'a pas facilité son intégration aux études locales.

Un autre facteur explicatifs de ce déséquilibre historiographique pourrait être la mauvaise grâce dont ont longtemps pâti tant la conservation que l'exhibition des collections non-film parmi les professionnels du patrimoine cinématographique<sup>7</sup>. Le qualificatif « non-film » traduit, d'ailleurs, le peu d'intérêt porté à ces matériaux.

Il demeure qu'aucune monographie historique nationale n'a encore été réalisée à ce sujet.

#### **b- L'étude des expositions de cinéma.**

---

<sup>6</sup> Jean A. Gili, « Les recherches d'histoire locale. Bilan historiographique des années soixante à nos jours. », *Cahiers de la Cinémathèque*, n°79 : Cinéma régional, cinéma national, mars 2008, p.9-13.

<sup>7</sup> Lire à ce sujet : Donata Pensi Campagnoni, « The preservation, care and exploitation of documentation related to the cinéma : an unresolved issue », *Film History*, vol. 18, n° 3, 2006, p. 306- 318. Elle souligne notamment au sein de la FIAF, le statut paradoxal de ces documents. Soit : un consensus sur l'indéniable importance des « documents liés au cinéma » mais l'incapacité à fournir des solutions efficaces pour le traitement de ces matériels



L'étude des expositions de cinéma est récente. Elle a débuté à la fin des années 1990 avec la thèse de l'École des Chartes soutenue par Christophe Gauthier, puis s'est poursuivie depuis le milieu des années 2000. Les travaux de Laurent Mannoni et de Christophe Gauthier sont les plus conséquents, mais les articles de François Albera possèdent aussi une place importante pour définir les contours de ce nouveau territoire de l'histoire culturelle du cinéma.

L'*Histoire de la Cinémathèque française* publiée par Laurent Mannoni en 2005, ainsi que quelques articles antérieurs, s'apparenteraient plutôt à « une histoire des politiques et des institutions culturelles », premier topique de l'histoire culturelle répertorié par Jean-Pierre Rioux dans son introduction à *Pour une histoire culturelle*<sup>8</sup>. On reste bien cependant dans la monographie d'institution. Les expositions temporaires et le musée du cinéma sont placés dans la perspective de l'histoire générale de la Cinémathèque française. C'est une sorte d'histoire en vase clos, où les éléments extérieurs ne sont convoqués que dans la mesure où ils intéressent directement la Cinémathèque. De fait, la réalité du paysage extérieur, c'est-à-dire du développement d'autres institutions de valorisation du cinéma en France, et plus particulièrement des expositions, n'est pas entièrement restituée. Cet ouvrage demeure néanmoins le mieux documenté sur l'histoire de la Cinémathèque française et une base de travail importante étant donné le rôle pivot de cette institution dans l'exposition muséale du cinéma en France et dans le monde.

Les travaux de Christophe Gauthier, et notamment sa thèse de doctorat : *Une composition française*, s'articulent autour d'une problématique plus complexe, où il s'agit d'étudier la construction d'une mémoire du cinéma en France avant la publication de la première véritable histoire du cinéma par Georges Sadoul. L'émergence d'une historiographie nouvelle coïnciderait avec la finalisation du dispositif patrimonial tripartite qui rassemble des pratiques archivistiques, éditoriales et spectaculaires (catégorie qui regroupe comme on l'a précédemment dit les expositions cinématographiques).

## **B- Un nouvel observatoire.**

---

<sup>8</sup> Jean-Pierre Rioux, « Un domaine et un regard », in Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli dir., *Pour une histoire culturelle*, Seuil [L'univers historique], Paris, 1997, p. 17-18

- **Postulats de départ.**

Etant donné la bonne connaissance historique des expositions de films, mon attention s'est d'abord portée vers celle des expositions de cinéma, dont les travaux précédemment cités n'apportaient qu'une connaissance parcellaire. La pluralité des propositions n'était bien restituée que pour la période allant de 1900 à 1939. Ensuite l'histoire se cristallisait autour des expositions de la Cinémathèque française. Ce qui s'explique certes par l'importance incontournable de cette institution, mais pêche par la déconnexion avec la réalité culturelle environnante. Je me suis donc fixée l'objectif de restituer ce paysage français.

Cependant, écrire une histoire centrée sur les expositions nécessite une légère translation par rapport aux travaux antérieurs. Il s'agit, selon les termes de Fernand Braudel, de les envisager « à partir d'un certain observatoire »<sup>9</sup>. La nouveauté de mon approche est de se focaliser sur l'instance spectaculaire du dispositif patrimonial afin de le réinterroger. En ce sens, ce travail peut être considéré comme une monographie de la « forme-exposition »<sup>10</sup>, pour reprendre ce mot-valise proposé par François Albera. Cette approche est cependant transversale puisqu'elle aborde différentes institutions au travers de leurs productions culturelles. Elle s'articule autour de la problématique suivante : qu'est-ce qu'exposer le cinéma en France au XXe siècle ? Autrement dit : comment cette pratique se développe-t-elle dans le temps (I), selon quelles modalités (II) et en quoi témoigne-t-elle de la patrimonialisation du cinéma en France?

Ici on se situe bien dans ce que Pascal Ory appelle une « histoire cinématographique de la France »<sup>11</sup> :

parce que le cinéma ne se limite pas aux films, c'est parce que le film ne se limite pas au long métrage, bref, c'est parce que le cinéma n'est pas fait par des cinéphiles pour des cinéphiles que son histoire ne peut être seulement une histoire de l'art mais aussi celle d'un spectacle- ce qui n'est aucunement synonyme-, celle d'une société, celle d'une nation.<sup>12</sup>

- **Outils de mise en œuvre.**

La première nécessité de cette entreprise était de compléter la chronologie des expositions de cinéma.

---

<sup>9</sup> Fernand Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme*, t.3 : Le Temps du monde, Paris, Armand Colin, 1979, p.9.

<sup>10</sup> François Albera, « Exposer le cinéma », *Art Press*, n°213, mai 1996, p.51-55.

<sup>11</sup> Pascal Ory, « Pour une histoire cinématographique de la France », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°51-4 : Pour une histoire cinématographique de la France, octobre-décembre 2004, p.7.

<sup>12</sup> Ibid., p.8.

Pour ce faire j'ai utilisé deux méthodes, selon que ces expositions étaient permanentes ou temporaires. Et j'ai ensuite sélectionné les objets qui figureraient dans cette chronologie en distinguant les expositions partiellement ou exclusivement cinématographiques.

Pour les expositions permanentes, j'ai utilisé :

- d'abord *Le guide des lieux cultes du cinéma en France* qui a été publié par le journaliste Marc Lemonnier en 2005 ;
- je mets ce recensement récent et spécifique au cinéma en perspective avec les guides des musées en France ;
- je complète ces informations par la consultation de bases de presse (Europresse) et des recherches sur internet
- lorsque c'est possible je m'appuie sur la bibliographie relative à certains musée, ce qui est plus particulièrement le cas du Musée Henri Langlois.

J'ai finalement retenu tous les musées qui apparaissaient explicitement dans la rubrique « cinéma » des différents guides consultés, que leur exposition soit partiellement ou exclusivement fondée sur des collections cinématographiques car ils assurent une visibilité durable au cinéma en tant que patrimoine.

Pour les expositions temporaires, je me suis appuyée :

- sur les catalogues édités, que j'ai localisés en croisant les catalogues de plusieurs bibliothèques
- pour les structures qui organisent le plus d'expositions ou qui possèdent des collections cinématographiques (les deux vont souvent de paire d'ailleurs), j'ai utilisé les rapports d'activités lorsqu'ils étaient communicables. Ce n'est par exemple le cas que pour une partie de ceux de la Cinémathèque française.
- que je complète par la consultation d'autres archives d'institutions : documents de communication comme le fonds des programmes de Cinémathèque française conservé à la BiFi ou ceux mis en ligne par la Centre Pompidou ou le Musée du Jeu de Paume ou archives administratives.

On trouve aussi des informations dans des brochures de présentation de certaines structures. Ex : Cinémathèque de Toulouse. Il existe aussi un certain nombre de sources à l'INA. Et je mène une enquête auprès des archives territoriales afin d'obtenir un état des lieux le plus complet possible.

Etant donné que le cinéma intervient de plus en plus fréquemment dans l'espace muséal, je me suis limitée aux expositions temporaires qui faisaient explicitement référence au cinéma dans leur titre ou pour définir leur discours. J'ai utilisé la définition de l'exposition de cinéma en insistant sur le rapport d'origine du propos de l'exposition avec l'univers cinématographique. C'est à ce titre que j'intègre à ma chronologie des expositions telles que *Pialat, peintre* (Institut Lumière, 2003) ou *Voyages en utopie* (Centre Pompidou, 2006), qui permettent de découvrir des cinéastes sous un autre jour.

Les premiers résultats de cette recherche chronologique, à poursuivre, font état sur la période 1900-2006 d'un corpus de :

- 17 expositions permanentes (musées)
- 226 titres créés d'expositions temporaires en France.

- **Bornes chronologiques.**

En fonction de la problématique donnée plus haut, j'ai défini les deux bornes chronologiques de mon travail de la manière suivante.

Selon Christophe Gauthier, la création de la Cinémathèque française en 1936 marque la coalescence du dispositif patrimonial formalisé depuis les débuts du cinéma, et plus particulièrement dans les années 1920. La Cinémathèque française rassemble peu à peu en un même lieu les pratiques archivistiques, spectaculaires (programmations de films et expositions) et éditoriales.

Son originalité est de réunir, dès sa création, les films et les collections non-film. De plus, son secrétaire général, Henri Langlois, élargit ces dernières aux costumes, éléments de décor et accessoires. Pour les expositions, ces collections représentent une réserve disponible en vue de présentations temporaires mais surtout la possibilité d'édifier un musée du cinéma. La volonté de faire vivre l'histoire du cinéma en la montrant dans toutes ses dimensions devient primordiale. Dans les expositions antérieures, il s'agissait de valoriser le savoir-faire de l'industrie cinématographique. Seuls les appareils donnaient lieu à une exposition « rétrospective », en tant que patrimoine technique reconnu.

Au cours des soixante-dix années qui suivent la création de la Cinémathèque française, le contenu du patrimoine cinématographique s'étoffe. Sa valorisation est progressivement confiée à des organismes d'Etat entre 1969 et 2001, alors que le cinéma devient un enjeu culturel national. Dans ce contexte, l'espace public dévoué à l'interprétation du patrimoine cinématographique s'accroît. Si les expositions jouent un rôle marginal au regard de la

diffusion de films, elles contribuent néanmoins à ce développement. Leur nombre augmente considérablement, alors que la pratique s'étend à des institutions diverses sur le territoire. Paradoxalement, la réouverture de la Cinémathèque rue de Bercy en 2005 entérine en France l'échec du Musée du cinéma.

Dans cette évolution, l'inauguration en novembre 2006 d'un musée en ligne par la société Gaumont fait figure de charnière en cristallisant les problématiques qui traversent la période. Comme à l'Institut Lumière de Lyon depuis 1996, il y a valorisation simultanée de films, de collections non-film et d'un site. Le musée se situe en effet dans une reconstitution numérique du Gaumont Palace, salle parisienne mythique démolie dans les années 1970. La problématique patrimoniale paraît ancrée jusque dans le dispositif, car les expositions virtuelles ont vocation de conservation, ou plutôt de pérennisation. Cependant, la dématérialisation du lieu et des objets induit un nouveau rapport au patrimoine présenté. Mais sa démocratisation pourrait bénéficier de cette pratique culturelle moins élitiste et contraignante que le musée.

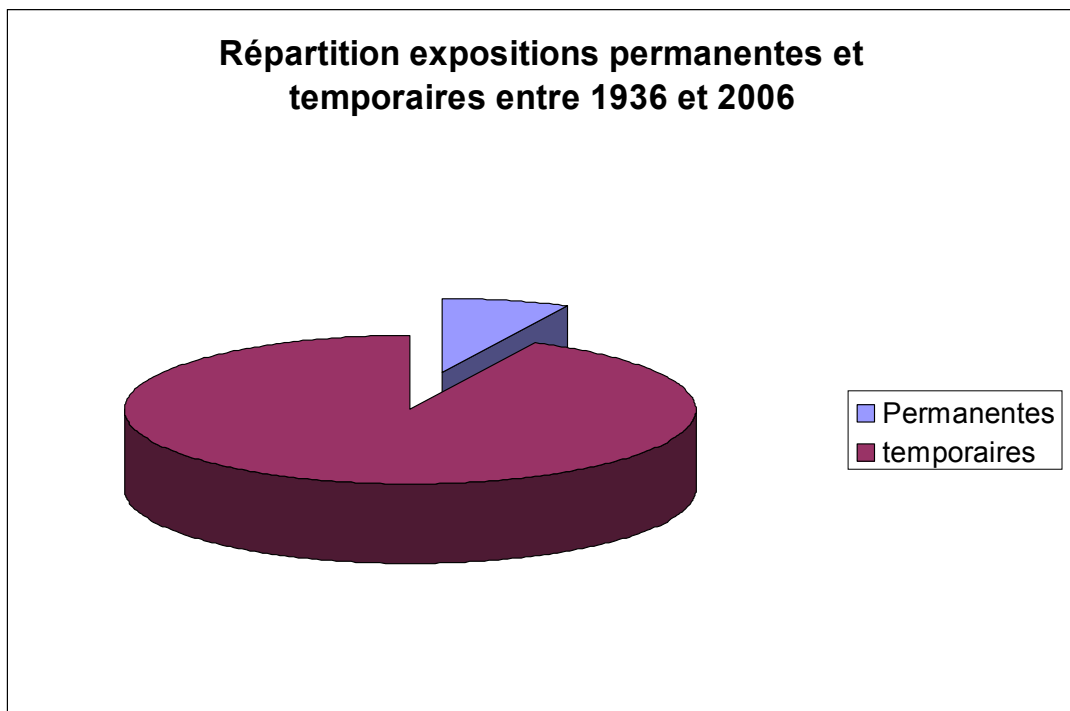
Sur la période 1936-2006, on assiste donc à une double évolution des expositions cinématographiques. D'abord en termes de spatialité, puisque l'on passe de l'espace matériel et contraignant des salles à l'espace convergent et immatériel du web. Ensuite, en termes de « registre du commentaire ». Autrement dit : si l'exposition d'un objet équivaut à dire « ceci est patrimoine », la pluralité des types d'objets exposés signifie l'élargissement du champ du patrimoine cinématographique. Parallèlement, la diversification des organisateurs d'expositions montre que le cinéma est un objet qui permet de penser d'autres réalités : non seulement les autres arts, mais aussi l'habillement, la ville, etc.

### **III. UNE HISTOIRE EN COURS.**

Je vais maintenant présenter la morphologie de mon corpus en combinant une approche synchronique et diachronique, ce qui me permettra de vous soumettre mes hypothèses de travail. Je proposerai plus particulièrement ici une proposition d'interprétation de l'histoire des expositions de cinéma fondée sur l'existence de dynamiques territoriales de diffusion du patrimoine cinématographique. On verra comment histoire et géographie s'entremêlent en une approche culturelle de cet objet de recherche.

Sur la période 1936-2006, le corpus reste à 17 expositions permanentes mais se porte actuellement à 223 expositions temporaires. Ceci représente une proportion de 7% d'expositions permanentes et 93% d'expositions temporaires. On voit que la diffusion de la

culture cinématographique par les expositions s'est donc essentiellement appuyée sur des dispositifs temporaires.



## **A. Evolution générale.**

### **a- Une évolution par phases.**

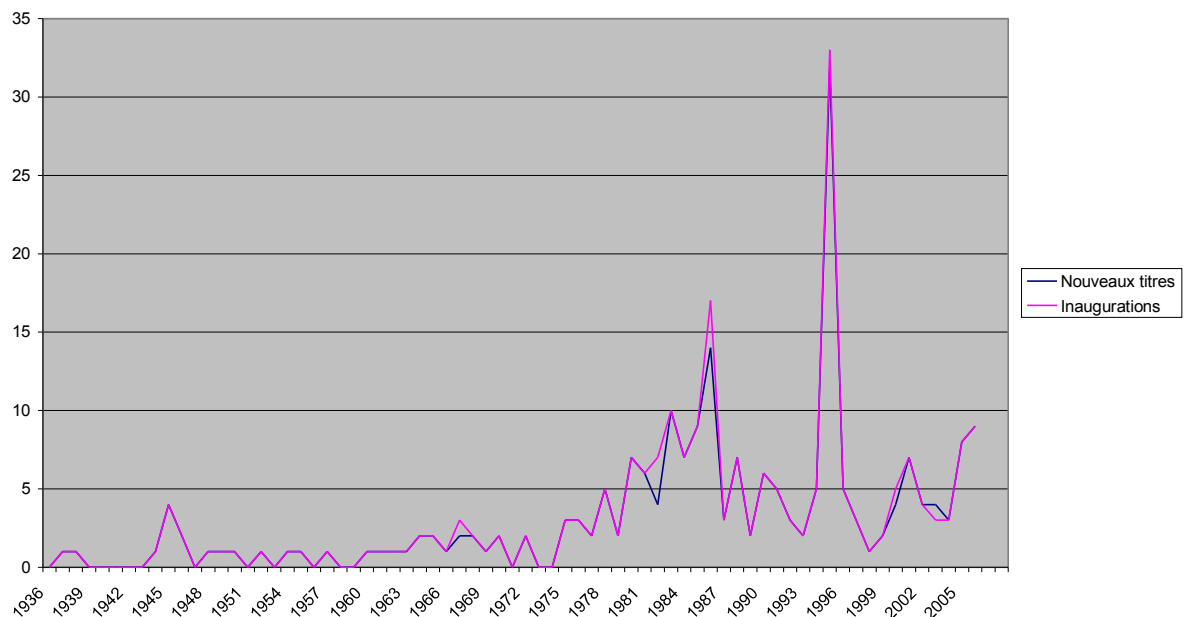
Ayant jusqu'alors travaillé de manière plus approfondie sur les expositions temporaires, je me concentrerai surtout sur cette catégorie dans les résultats que je vais vous présenter.

#### **- Une logique d'exclusivité ?**

Je vous propose d'abord de comparer la courbe du nombre d'expositions inaugurées avec celle du nombre de nouveaux titres sur la période 1936-2006 (graph.2). Ceci permet de différencier les nouvelles propositions expographiques des expositions itinérantes, remontées en différents lieux mais qui ne proposent pas de nouveau discours. On constate que les deux courbes se confondent souvent, c'est-à-dire qu'une même exposition circule finalement assez peu en France. La confusion des deux courbes laisse à penser que les expositions répondent à une logique événementielle d'exclusivité, que suggère d'ailleurs leur aspect accidenté. L'inauguration dans un lieu nouveau crée moins l'événement que le renouvellement du propos sur le cinéma.

On pourrait se demander sur quels critères se fonde ce désir d'événement. S'inscrit-il dans une logique concurrentielle entre les organisateurs ? Entre des villes ? Autrement dit : sur quels éléments se fonde la distinction qu'il procure.

Evolutions parallèles du nombre de titres et du nombre d'inaugurations d'expositions (France; 1936-2006)



### - Une logique événementielle à l'œuvre.

En observant cette autre courbe (graph.3) on constate une augmentation du nombre annuel moyen d'inaugurations à partir du début des années 1980. Jusqu'en 1979 entre 0 et 5 nouveaux titres sont inaugurés dans l'année.

En 1980, cette moyenne annuelle franchit le seuil de 5 et atteint 7 expositions. Ceci est certainement à mettre en lien avec l'année du patrimoine instiguée par le Ministère de la Culture et le ministre Jean-Philippe Lecat. C'est d'ailleurs la première fois que le Centre national de la Cinématographie (donc l'Etat) s'identifie comme organisateur d'une exposition de cinéma, et non seulement le service des Archives du film.

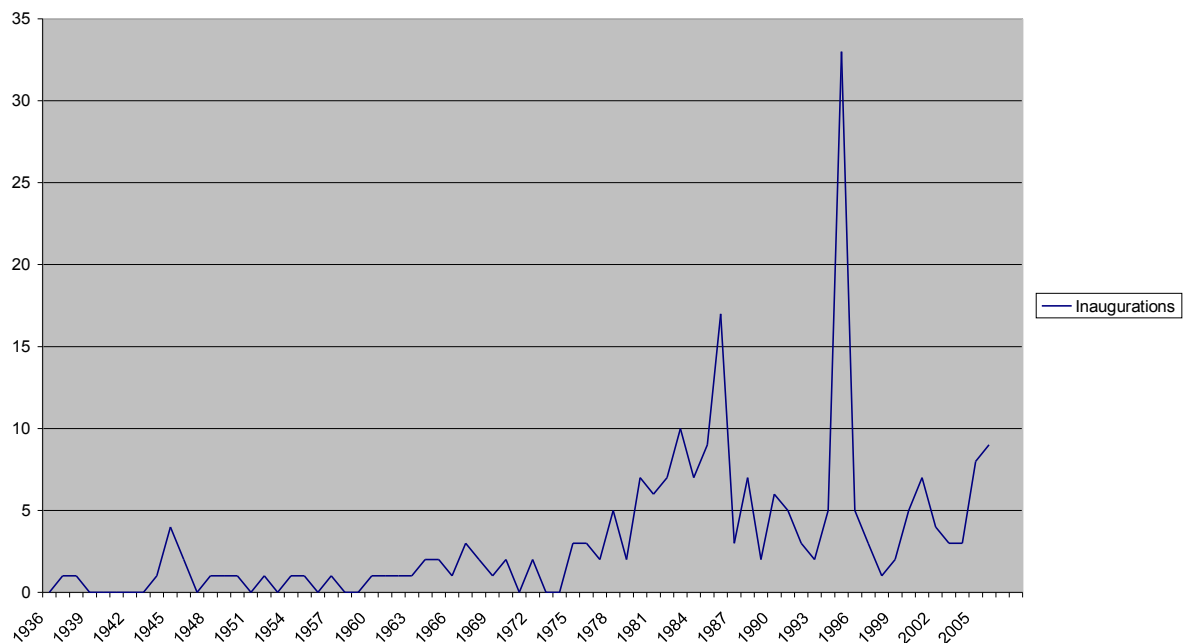
Un nouveau pic apparaît en 1986, le nombre des nouvelles expositions poursuit dans cette tendance ascendante avec une moyenne annuelle située entre 4 et 10. En 1986, 14 expositions sont inaugurées, dont 50% célèbrent le cinquantenaire de la Cinémathèque française. Cette augmentation de 1986 est intéressante à observer car elle représente à la fois le franchissement du seuil des 10 expositions annuelles tout en situant à la limite d'un

nouveau palier de 15 expositions par an. La stabilisation entre 7 et 10 expositions annuelles sur la période 1987-1993 confirme la logique événementielle.

Cette tendance événementielle s'exprime de manière d'autant plus patente pour le centenaire du cinéma avec 32 expositions en 1995, sachant que les célébrations débutent dès 1994 avec des expositions qui courent sur 1994 et 1995 et que d'autres se poursuivent en 1996. Ce qui porte le nombre d'expositions tenues à cette occasion à 37.

Dès 1996, la moyenne annuelle varie entre 1 et 8 expositions avec le dépassement du seuil de 5 surtout après la réouverture de la Cinémathèque française à Bercy en 2005, où elle dispose à nouveau d'espaces d'exposition.

Evolution du nombre d'inaugurations d'expositions temporaires de cinéma (France; 1936-2006)

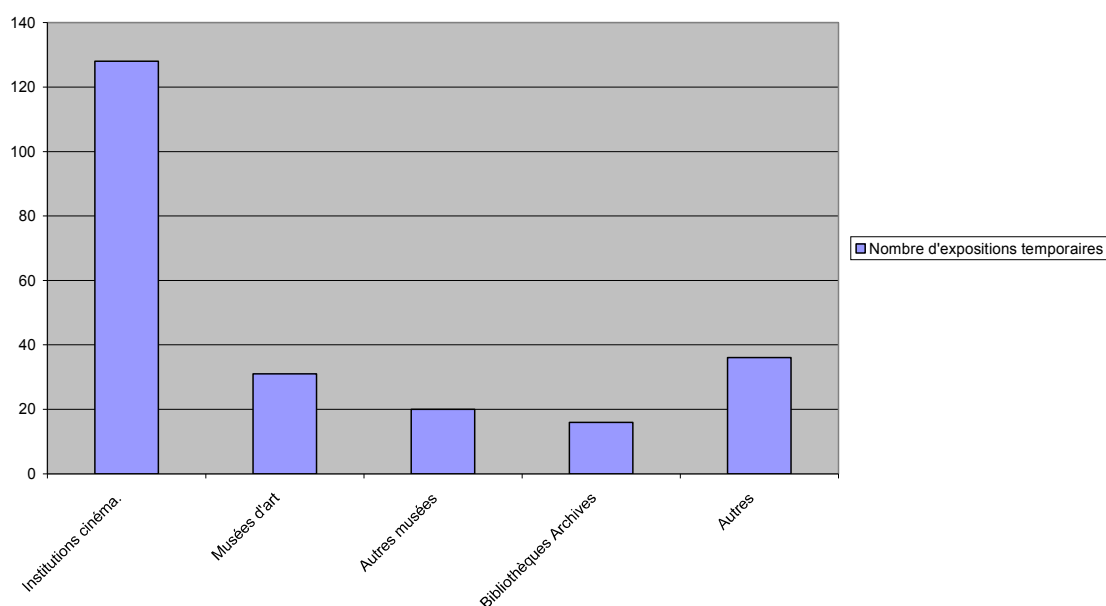


### **b- Une diversification des organisateurs.**

Lorsque l'on étudie le corpus des expositions temporaires en fonction de leurs organisateurs, on voit qu'ils se diversifient. On peut les répartir en grandes familles : les institutions qui possèdent des collections cinématographiques, les musées d'art, les autres musées (arts décoratifs, industrie, histoire locale), les bibliothèques et archives, et d'autres organisateurs qui sont majoritairement des municipalités et des organismes de diffusion culturelle.

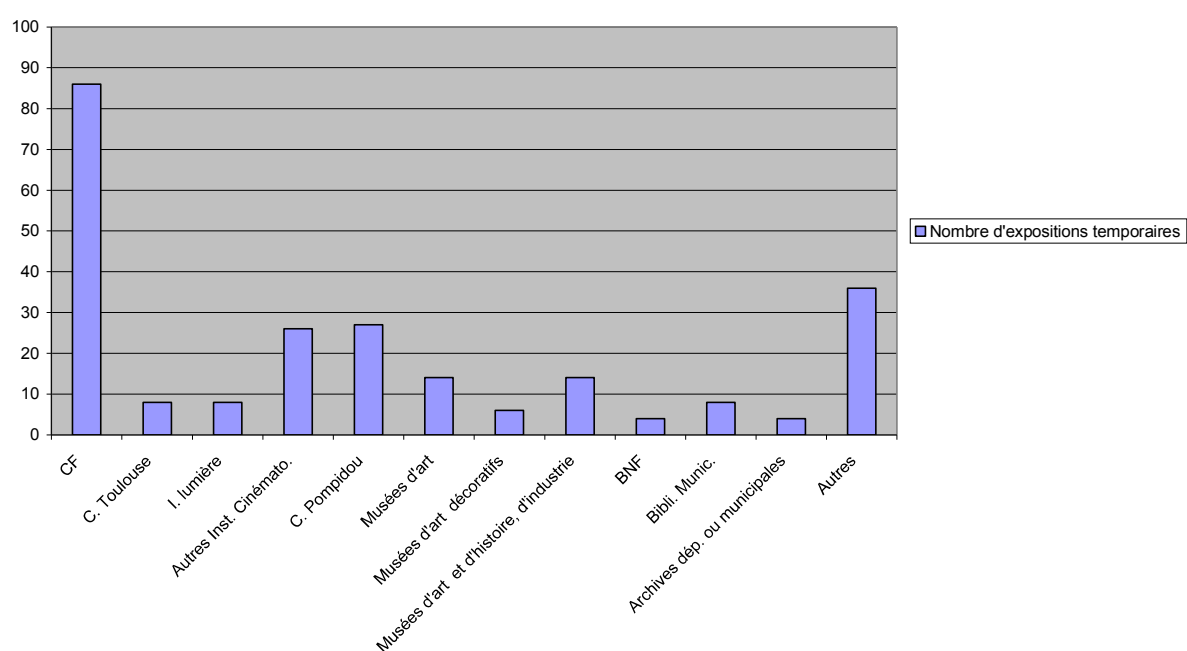


Répartition des expositions temporaires par grand type d'organisateur (France; 1936-2006)



Lorsque l'on étudie de plus près la fréquence des expositions par organisateur, on constate une prédominance de la Cinémathèque française qui s'explique par le fait qu'elle a été à partir de 1936 l'une des seules structures à proposer régulièrement des expositions de cinéma en France. D'autres structures se distinguent pourtant par l'organisation assez régulière d'expositions. C'est par exemple le cas du Centre Pompidou, puis de la cinémathèque de Toulouse et de l'Institut Lumière et dans une moindre mesure de la BnF.

Répartition des expositions temporaires par organisateur (France; 1936-2006)

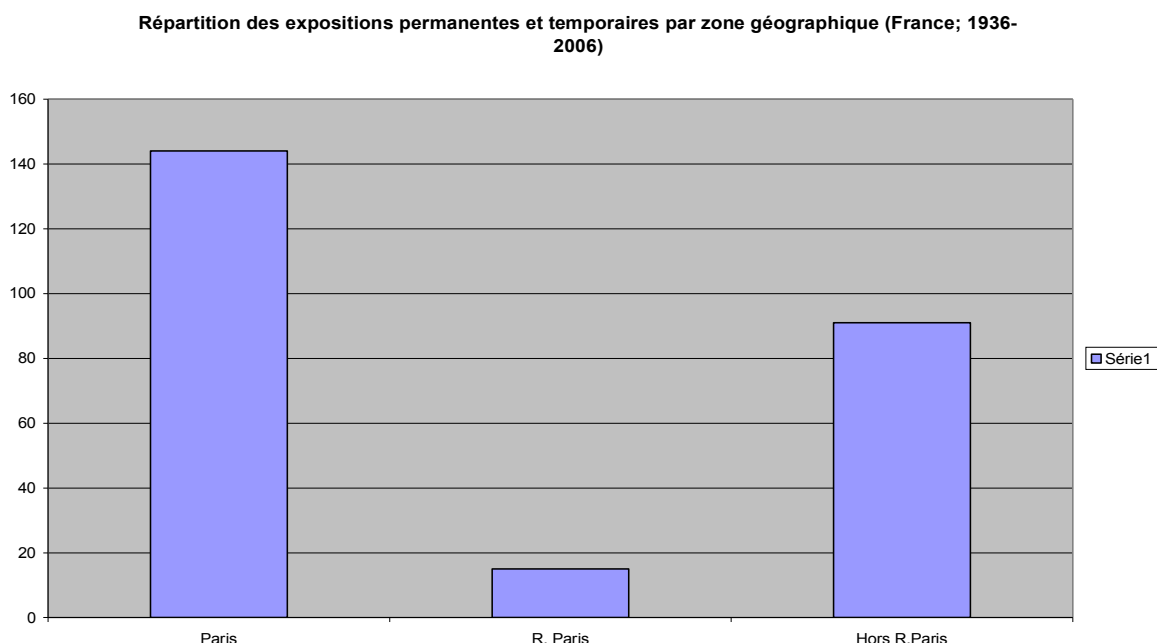


### c- Une spatialisation du phénomène.

Les différents organisateurs ne situent pas dans les mêmes zones géographiques, ce qui invite à envisager le développement des expositions de cinéma en termes d'implantation sur le territoire national.

#### - Une distinction par le territoire.

Si on répartit la totalité du corpus (expositions permanentes et temporaires) en trois zones géographiques (Paris / Région parisienne / Hors Région parisienne), on constate la concentration des expositions à Paris.

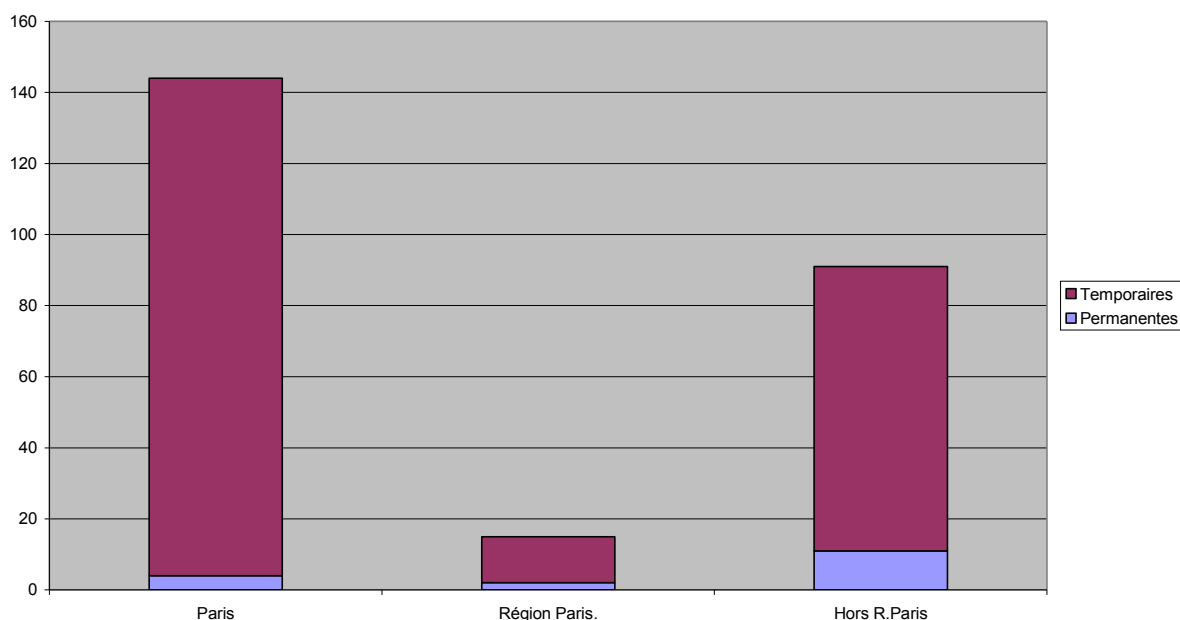


Si on applique une différenciation des expositions permanentes et temporaires, on s'aperçoit que les expositions permanentes se situent majoritairement hors de Paris (24% contre 64% hors de la Région parisienne). Ceci invite à s'interroger sur le caractère identitaire de ces présentations ; exposer le cinéma dans un contexte local correspondrait à faire appel au cinéma pour penser ce territoire. C'est aussi ce que suggère l'existence de musées en région parisienne (12%), malgré la proximité géographique avec Paris.

Cette grille d'interprétation par l'identité semble aussi s'appliquer au cas parisien qui concentre les expositions temporaires sur l'ensemble de la période 1936-2006. Que les

expositions soient permanentes ou temporaires, elles contribueraient donc valoriser un territoire en développant son attractivité grâce au référent cinématographique.

Répartition différentielle des expositions permanentes et temporaires par zone géographique (France; 1936-2006)



### - Une concentration historique à Paris...

A Paris, la part des expositions temporaires est plus importante (97%) qu'en Région parisienne (87% ; 13%) et hors de la Région parisienne (88% ; 12%) où le prorata se situe entre 87 et 88%. Ici on pourrait supposer d'abord la persistance d'un modèle centralisateur à la française où Paris donne le ton de la culture vivante, grâce au turn over généré par la succession de nouvelles propositions expographiques. Ici l'enjeu identitaire se situerait à un autre niveau, puisque cette profusion des expositions temporaires contribuerait à faire de Paris, terre d'accueil des expositions de cinéma, une capitale cinématographique.

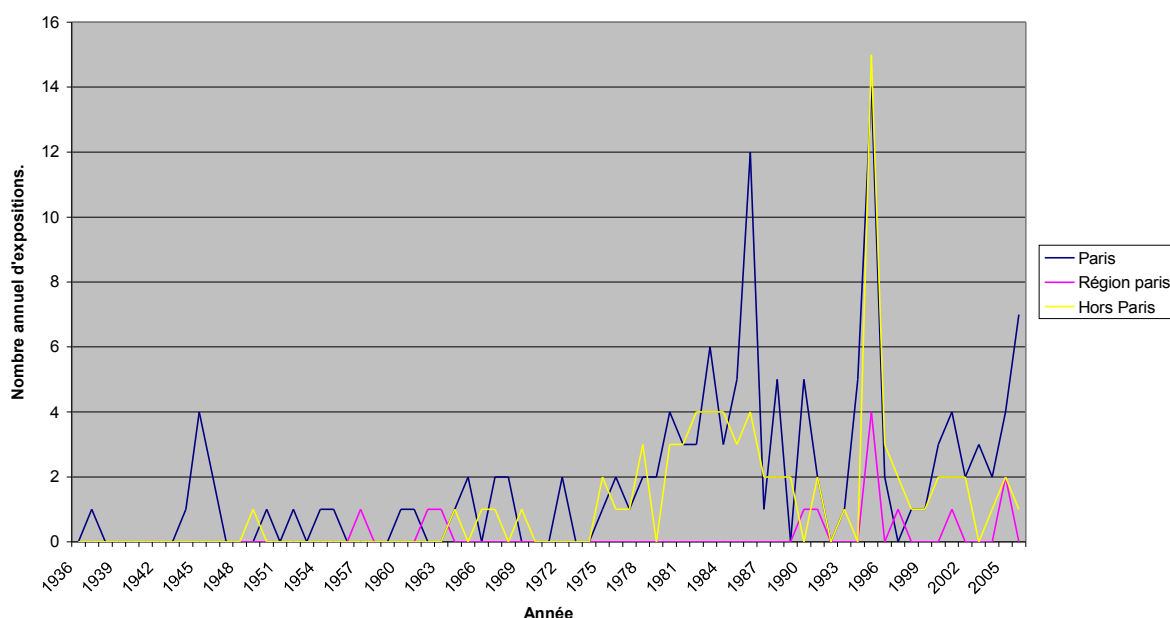
Plusieurs éléments viennent corroborer cette hypothèse en l'élargissant aux expositions du cinéma. Les enquêtes du Ministère de la culture signalent Paris comme un cas particulier de la géographie du cinéma, où se concentrent des salles spécialisées ou de répertoire. En somme : un milieu propice à la cinéphilie. Par ailleurs, la programmation estivale cinématographique de la Ville de Paris, intitulée « Paris Cinéma » témoigne bien de cette lecture de la ville par le prisme du cinéma et d'une sorte d'identification.

En 1955, on pouvait lire sous la plume de Victor Perrot qu' « une seule ville au monde peut revendiquer, sans discussion, la gloire d'avoir donné naissance au Cinéma, c'est Paris ! »<sup>13</sup>. Ceci peut étonner puisque les frères Lumière venaient de Lyon, mais témoigne d'une tendance à faire de Paris la capitale non seulement française mais mondiale du cinéma. On voit ici la mise en place d'un jeu d'échelles géographiques aux niveaux national et international.

**- ...contrebalancée par une décentralisation tardive des initiatives.**

Cette logique d'échelles peut d'abord être étudiée à l'aide d'une courbe comparative du développement des expositions réparties par zone géographique en France entre 1936 et 2006. Elle met en évidence ce que l'on pourrait appeler un monopole parisien jusque dans les années 1950, qui doit être corrélé avec le faible nombre annuel d'expositions organisées à l'époque. Le développement hors de Paris débute partir des années 1960 pour s'intensifier surtout à la fin des années 1970. Il est d'ailleurs intéressant de noter que pour le centenaire, plus d'expositions se tiennent hors de la Région parisienne et que le nombre d'expositions en Région parisienne mais hors de Paris augmente sensiblement.

**Développement des expositions de cinéma en fonction de leur zone d'implantation (France; 1936-2006)**



On peut évoquer plusieurs facteurs explicatifs. Premièrement : l'émergence et la reconnaissance de nouvelles structures de valorisation du cinéma au bénéfice d'une rupture

<sup>13</sup> Victor Perrot, « Hommage à la ville de Paris » in *A Paris il y a soixante ans naissait le cinéma. Choses vues de 1895 à 1955 commentées par le même spectateur Victor Perrot*, Cinémathèque française / Soixantenaire du cinéma Paris 1955.np.

des liens privilégiés de la Cinémathèque française et de l'Etat en 1968 (cas de la Cinémathèque de Toulouse qui touche ses premières subventions en 1969). Deuxièmement : l'intérêt naissant pour la valorisation culturelle des territoires qui s'épanouira à la suite des lois de décentralisation votées au début des années 1980 (cas de Marseille et de Lyon). Troisièmement : une meilleure reconnaissance sociale du patrimoine cinématographique, qui s'exemplifie par le développement de petits musées locaux et micro-musées de collectionneurs.

## **B. Hypothèse de travail : des dynamiques territoriales de diffusion du patrimoine cinématographique.**

### **a- Fondements de la grille d'interprétation.**

Comme on l'a vu, l'augmentation numéraire des expositions de cinéma coïncide avec son expansion spatiale au niveau national. Il y aurait donc une géographie historique de cette pratique culturelle. Si on observe la répartition du corpus par villes, Paris prédomine toujours, mais d'autres villes se distinguent aussi par l'accueil régulier d'expositions. Si bien qu'on obtient un schéma d'organisation nationale avec des pôles au rayonnement plus ou moins vaste. On distingue Paris de Lyon, Toulouse et Marseille, ces trois derniers se situant plutôt à un niveau régional alors que la capitale parisienne bénéficie d'un fort potentiel d'attraction tant à l'échelle nationale qu'internationale. L'émergence de ces villes dans la géographie historique des expositions coïncide généralement avec la présence d'institutions de valorisation du cinéma, d'où sa dimension culturelle.

D'un point de vue historique, on peut émettre la proposition qu'entre 1936 et 2006, en France, l'impossibilité de pérenniser un musée du cinéma implique son éclatement à l'échelle nationale. Cette interprétation s'articule autour de la Cinémathèque française dont on a vu l'importance tant en termes de longévité, que de nombre de propositions. Son enjeu est la réalisation du « musée vivant du cinéma » défini par Henri Langlois, concrétisé dans un dispositif associant les expositions permanentes et temporaires de collections film et non-film.

### **b- Proposition de mise en récit.**

L'étude de cette chronologie conduit à une proposition de mise en récit, que voici :  
la période 1936-2006 s'organise en France selon un rythme binaire qui coïncide avec des dynamiques territoriales différentes.

***1936-1968 : monocéphalisme et dynamique internationale.***

Entre 1936 et 1968, l'histoire se concentre autour de la Cinémathèque française qui règne sans partage en France de la Libération à 1968. A cette organisation nationale monocéphale répond une diffusion internationale des expositions. Dès sa création en 1936, la Cinémathèque française bâtit une autorité patrimoniale originale. Elle reprend les missions de la Cinémathèque nationale, fondée en 1933, en les élargissant. En 1938, elle participe à la fondation de la Fédération internationale des archives du film (FIAF): premier organisme international de sauvegarde du cinéma. Dans ce réseau, la Cinémathèque française tient une place singulière à plusieurs égards. Pour Langlois, conserver les films implique aussi de les montrer. De plus, la préservation des collections non-film est une position qui restera longtemps marginale et polémique. Grâce à ce réseau, Langlois organise pourtant des expositions à travers le monde. Que ce soit au niveau national ou international, l'exemple de la Cinémathèque française montre comment l'exposition devient l'outil d'une politique culturelle d'institution.

La Cinémathèque française a été conçue sur un modèle centralisateur en tant qu'héritière de la Cinémathèque nationale et de la tradition politique française. Elle reste d'ailleurs la seule cinémathèque subventionnée jusqu'en 1969. Cette centralisation est renforcée par l'identification de l'institution à son secrétaire général, Henri Langlois. En matière d'expositions, Langlois occupe tous les rôles : conservateur, commissaire, scénographe. Alors que les expositions se concentrent à Paris, la Cinémathèque déploie sa politique nationale dans deux directions : la réalisation du Musée du cinéma et le maintien de son autorité en matière de patrimoine cinématographique, via la multiplication des associations « d'amis de la Cinémathèque française » en France.

Le musée en tant que dispositif permanent est centralisateur. Sur cette période, deux facteurs entravent sa réalisation complète : l'exiguïté des espaces occupés par la Cinémathèque se conjugue avec de fréquents déménagements. Le musée existe, mais à des dimensions réduites. Les expositions temporaires pallient, tant bien que mal, le manque de place.

Politiquement, des expositions régulières attestent de l'exceptionnelle richesse des collections. Le fait d'être à Paris facilite la proximité avec le pouvoir et explique en partie le monopole de la Cinémathèque du temps des réseaux culturels gaullistes. Elle est associée aux commémorations nationales tenues dans des grands musées parisiens. Si elle expose hors de Paris, c'est dans des lieux stratégiques : la Maison de la Culture du Havre, symbole par excellence de la politique de Malraux, ou le festival de Cannes, rendez-vous des stars... et

potentiels donateurs. L'inadaptation des locaux « permanents » reste malgré tout, un facteur de stagnation pour l'institution.

Parallèlement, l'influence de Langlois à la FIAF fait de ce réseau en expansion, un terrain privilégié de diffusion des expositions de la Cinémathèque française. Ce renouvellement des sources de financement est aussi un avantage. Cependant, les pratiques de la Cinémathèque restent marginales à la FIAF, surtout parmi les pionniers. Par les expositions à l'étranger, il s'agit donc de montrer la valeur des patrimoines illégitimes du cinéma. A l'appui des collections non-film, Henri Langlois entend développer une écriture alternative de l'histoire, fondée sur d'autres codes. Il véhicule finalement un modèle de valorisation à l'échelle internationale.

En février 1968, la violente crise qui oppose la Cinémathèque à l'Etat, conduit à l'interruption définitive de ce monopole patrimonial. L'Etat fonde les Archives françaises du film en 1969. La même année, la Cinémathèque de Toulouse, active depuis les années 1950, touche sa première subvention du Centre national de la cinématographie (CNC). Grâce au pluricéphalisme, une dynamique intra-territoriale s'instaure dans le développement des expositions de cinéma.

### ***1969-2006 : pluricéphalisme et dynamique intra-territoriale.***

Entre 1969 et 2006, on assiste globalement à une reconfiguration du paysage culturel français. D'autres institutions dédiées à la conservation du cinéma apparaissent. Elles bénéficient du renouveau des politiques culturelles en matière de patrimoine et d'éducation à l'image. Grâce au développement de l'action culturelle, notamment dans les lieux patrimoniaux de type archive ou bibliothèque, mais aussi aux lois de décentralisation, le cinéma conquiert de nouveaux espaces. La montée de l'audiovisuel permet l'épanouissement d'une nouvelle cinéphilie, pratiquée à domicile. Correspondant à un public de niche, elle se spécialise selon les genres. Le cadre domestique et l'allègement technologique dû à la vidéo, puis au DVD, favorisent d'ailleurs la collection de films, qui se prolonge parfois par celle de produits dérivés. Cela contribue à faire du cinéma tant un élément du capital culturel individuel qu'un patrimoine culturel de la nation.

Les nouvelles institutions cinématographiques accomplissent un maillage du territoire propice à la diffusion du patrimoine. Il s'établit entre elles une logique d'échelle. La Cinémathèque française et le Centre Pompidou (à partir de 1976) proposent très régulièrement des expositions temporaires, avec un fort rayonnement national et international. Ensuite, interviennent des opérateurs du développement local : la Cinémathèque de Toulouse,

cantonnée à ce rôle faute d'espace d'exposition adéquat ; le Musée Lumière de Lyon et le Musée-Château d'Annecy, partiellement consacré au cinéma d'animation ; les municipalités de Paris et Marseille. A ce groupe d'institutions qui exposent le plus souvent, s'ajoutent d'autres propositions : celles du CNC, de la Bibliothèque nationale, du Musée Gaumont ; celles d'institutions patrimoniales non spécialisées dans le cinéma ainsi que les micro-musées.

Ce paysage contrasté aide à comprendre pourquoi l'échec du Musée du cinéma, entre 1977 et 2004, tient aussi à une transition muséographique ratée. En 1972 Langlois inaugure enfin son musée dans les galeries du Palais de Chaillot, qu'il occupe avec l'accord tacite du gouvernement. Le parcours va du pré-cinéma aux années 1950. Malgré une surreprésentation de la France et du cinéma jusqu'aux années 1920, le musée aborde des cinématographies ou personnalités internationales. Une telle exhaustivité, alliée à la scénographie immersive conçue par Langlois, crée l'événement. Mais, pour des raisons techniques, l'éblouissement est de courte durée : le musée a été réalisé avec des matériaux de piètre qualité. De plus, les conditions d'exposition ne garantissent pas la sécurité des pièces, qui subissent tant le vol que la détérioration. En 1977, Langlois meurt dans une extrême précarité et toujours dévoué à la cause de la Cinémathèque. Le musée est conservé en l'état. En 1984, l'extension et le déménagement au Palais de Tokyo sont décidés par l'Etat. Malgré le délabrement du musée, un groupe résiste fermement au transfert et ravive le mythe d'Henri Langlois-martyre du Musée du cinéma. Il devient alors impossible de modifier quoique ce soit au Palais de Chaillot. Cette momification s'achève suite à l'inondation des collections en 1997, alors que le musée est reconnu « œuvre de l'esprit » la même année. Parallèlement, le futur musée du cinéma épuise les projets. Le vaste Palais de Tokyo est finalement attribué à un autre usage, et la Cinémathèque relogée au 51 rue de Bercy, dans l'ancien American Center. Le bâtiment « expressionniste » de Frank O. Gehry est difficile à réaménager. Après cinq propositions, l'exposition permanente est plutôt conçue un musée de la Cinémathèque française et non plus du cinéma.

L'impossibilité d'un musée globalisant contraste avec l'épanouissement des initiatives en France, d'où cette dialectique d'interprétation musée impossible/ musée éclaté. Elle interroge la notion d'espace muséal, dont on voit ici qu'elle dépasse le cadre physique du musée proprement dit. L'émergence d'expositions virtuelles questionne d'ailleurs cette matérialité de l'espace muséal, mais aussi l'inscription territoriale des expositions qui deviennent accessibles depuis le monde entier. A ce titre, on peut se demander si l'espace muséal du cinéma, qui produit la valeur patrimoniale, coïncide nécessairement avec les frontières politiques. Autrement dit : si ces dernières correspondent aux frontières culturelles.



### **c- Questionnement de l'échelle nationale.**

On sait que le cinéma circule largement à l'échelle internationale et s'apparenterait ainsi à une « République mondiale », telle que la définit Pascale Casanova à l'égard des Lettres. Selon elle, cet espace se caractérise par des modes de fonctionnement spécifiques afin d'instituer la valeur culturelle des objets. Les frontières de cette République ne suivent pas nécessairement le tracé des frontières politiques et se situent au niveau symbolique. La diffusion des collections cinématographiques s'inscrirait donc dans une République mondiale du cinéma. Sa fin ne serait pas la patrimonialisation des objets en eux-mêmes, qui conduirait à une fascination stérile, mais à celle du cinéma comme capital culturel ou matière à penser.

Il convient donc d'envisager les discours expographiques au sein de cette République mondiale. On constate que les expositions organisées en France s'y inscrivent différemment selon l'universalité de leur thématique. Quelques titres permettront de mettre en évidence les échelles auxquelles peuvent se définir les discours et se décliner des identités narratives :

- *Laon, 100 ans de cinéma ; L'âge d'or du cinéma à Marseille* représentent le niveau local ;
- *Impressionnisme et cinématographe*, dont on voit l'inscription nationale ;
- *Hitchcock et l'art, Joris Ivens, Metropolis*, fondées objets cinématographiques transnationaux et qui ont d'ailleurs voyagé dans le monde.

Toutefois, les expositions en tant que produits culturels sont conditionnées par des éléments autres que symboliques, tels que le droit ou la politique culturelle qui s'inscrivent d'abord dans un cadre national. D'où la cohérence de traiter l'exemple français dans la perspective de la République mondiale du cinéma.

Maintenant que la question du territoire a été abordée, j'aimerais conclure en présentant quelques uns des lieux de mémoire produits par les expositions. Je les ai identifiés en observant la récurrence des types d'expositions de cinéma. Après avoir distingué le corpus des expositions encyclopédiques et celui des expositions monographiques, on applique à ce dernier une répartition par grands thèmes : personnalité, esthétique, objets, institutions cinématographiques et histoire locale.

Parmi les personnalités du cinéma, les réalisateurs et acteurs sont les plus représentés mais les techniciens du cinéma occupent aussi une place importante. Ils regroupent les décorateurs, costumiers, affichissistes, chefs opérateurs et photographes de plateau. La catégorie esthétique comprend les monographies et écoles nationales, ainsi que les genres cinématographiques. Parmi ces derniers, on observe la forte représentation du dessin animé. Les institutions cinématographiques regroupent quant à elles les sociétés de production, la presse, les acteurs du spectacle et de la valorisation du patrimoine cinématographique. L'histoire locale propose une approche globalisante de territoires retroints. Et enfin, les objets se distinguent par leur nature : appareils, affiches, costumes et accessoires.

En vue d'une histoire des expositions cinématographiques, il conviendra plus tard de comparer ces types avec les grandes tendances de programmation de films. Mais on voit déjà se dessiner des parallèles quant aux lieux de mémoire activés et produits par les expositions cinématographiques. On sait que les acteurs et les réalisateurs ont cristallisé de nombreuses passions cinéphiles, quelques fois trans-générationnelles. C'est par exemple le cas de Jean Gabin, dont le musée se situe à Mériel, qui est, selon Michel Marie, « le seul acteur de la période classique du cinéma français dont le nom reste familier aux jeunes spectateurs d'aujourd'hui »<sup>14</sup>. Le dessin animé témoigne quant à lui d'une culture plus contemporaine. En effet, dans son *étude sur la Culture cinématographique des Français* Jean-Michel Guy notait sa remarquable progression comme premier souvenir de cinéma chez les générations âgées de moins de 65 ans.

D'un point de vue historiographique, les monographies et écoles nationales, ainsi que les cinéastes, tiennent plutôt d'une histoire de l'art cinématographique, ancrée dans la cinéphilie des années 1920. L'approche des métiers du cinéma, des acteurs et des institutions cinématographiques nous place dans la perspective d'une histoire culturelle du cinéma. Les objets favorisent aussi l'approche culturelle, même si les appareils sont souvent exposés selon un schéma techniciste.

Il faudrait toutefois s'attarder sur le cas du Cinématographe Lumière et de la première projection publique et payante, dont la célébration a donné naissance au lieu de mémoire le plus représentatif du jeu d'échelles propre à la République mondiale du cinéma. En effet, le centenaire du cinéma en France exemplifie bien un désir de distinction au niveau international, réparti entre différents pôles sur le territoire français. Le fait que plus de trente expositions de cinéma soient présentées par des organisateurs de toute nature dans plus de quinze villes différentes témoigne de l'appropriation du cinéma comme matière à penser et

---

<sup>14</sup> Michel Marie, « Préface », in Claude Gateur, Ginette Vincendeau, *Jean Gabin. Anatomie d'un mythe, ...*, p.8

représenter la France cinématographique. Si on considère le programme de restauration et de diffusion des films Lumière mené par les Archives françaises du film, les coopérations internationales qui ont permis la reconstitution du corpus montrent que cette possibilité dépend de la circulation mondiale des objets culturels.

Le centenaire du cinéma constituera le principal cas d'étude de ma thèse, car il synthétise les hypothèses de travail que je vous ai présentées aujourd'hui. Le centenaire représente en effet un aboutissement du processus de patrimonialisation du cinéma en France. Par ailleurs, le milieu des années 1990 marque le délitement progressif de l'espace muséal traditionnel. Si l'éparpillement des expositions du centenaire représente l'éclatement du musée du cinéma en France, la fermeture du Musée Langlois en 1997 et l'échec des projets suivants confirment l'impossibilité d'un lieu physique et centralisateur. C'est dans ce contexte de mutation de l'espace muséal en une réalité intangible qu'apparaissent, au bénéfice d'avancées technologiques, les expositions virtuelles. Leur immatérialité invite à remettre en question l'interprétation des rapports au patrimoine cinématographique et à les envisager à une échelle planétaire. D'où une posture historique qui se construit entre le territoire et le lieu de mémoire.