

Les Cahiers de médiologie 11

N ° 11 - P R E M I E R S E M E S T R E 2 0 0 1

Com \ Trans
muniquer \ mettre

Revue publiée avec le concours du
Centre National du Livre



ANTOINE DE BAECQUE

Un Musée du cinéma à Paris

Je voudrais vous transporter vers une réalité virtuelle, ou plutôt un musée imaginaire. Le Musée du cinéma n'existe pas encore. J'en dirige la conception depuis une année. L'idée de « patrimoine cinématographique » semble, à la fois, une évidence, puisque très vite des collectionneurs, des passionnés, ont pris conscience qu'il existait une histoire du cinéma et un panthéon de films, qu'il fallait donc sauvegarder, conserver les films et les montrer. Mais cette attitude entraine en contradiction avec certaines « valeurs » propres au cinéma, spécialement en France.

En voici deux. D'abord, le mépris ayant toujours entouré, en matière de culture, cette « production industrielle », ce « divertissement de masse », et qui a fait que, longtemps, et toujours d'une certaine manière, il était impossible de considérer sérieusement ensemble cinéma *et* art, cinéma *et* culture, cinéma *et* patrimoine. Ensuite, il faut dire que la vision des films au présent, du présent, a souvent primé, dans la cinéphilie française, celle des films du passé. Il est aisé d'identifier le patrimoine cinématographique, mais relativement difficile d'y adhérer ou de l'aimer lorsque l'on parle à son propos de « vieux films » (un film muet par exemple). Parle-t-on de la même manière de « vieux livres », de « vieille musique », de « vieux tableaux », pour, par exemple, Flaubert, Mahler ou Braque ? Ces deux valeurs pèsent sur le patrimoine cinématographique, mais le préservent aussi, paradoxalement. La première fait que la vision d'un film, hollywoodien par exemple, reste un combat : être un fait artistique n'est pas évident. La seconde permet au cinéma, en France, d'être un art et une culture, industriels certes, mais toujours bien vivants, commentés par une presse et une critique actives.

Lorsque la Cinémathèque Française s'installera dans le bâtiment construit à

Photogramme
extrait du film
de Jean-Luc
Godard.
*Histoire(s) du
cinéma*, « Une
vague nouvelle
3B ».

Bercy par Frank Gehry pour l'ancien *American Center*, renaîtra le Musée du cinéma, création de Henri Langlois, en 1972, qui ferma ses portes à la suite de l'incendie du Palais de Chaillot où il était installé, au début de l'été 1997. Ce nouveau Musée du cinéma, nommé Henri Langlois, représente un vrai défi. Car il s'agit d'être fidèle à l'esprit du fondateur tout en ne reconstruisant pas vainement le Musée Langlois. On sait l'importance historique de cette culture cinématographique, élément essentiel de l'identité française depuis un siècle. Le défi sera de proposer une histoire du XXe siècle par le cinéma, une histoire du siècle *et* du cinéma, ce que je nommerais une « histoire visuelle » du siècle.

Un fantôme fondateur hante ce musée, Henri Langlois. La logique affirmée très tôt par Henri Langlois fut absolument patrimoniale : « tout garder », que ce soit films, archives non-films (manuscrits, imprimés, maquettes, costumes, dessins) ou appareils et objets techniques, même si la manière de le faire fut assez spécifique et singulière. Il fut un étrange conservateur, se considérant plutôt comme un amateur, un cinéophile (même avec l'aspect maniaque, pathologique du terme) et un chevalier seul contre tous, y compris et surtout l'État (l'affaire Langlois de février-mars 68 l'illustre exemplairement). Le lieu qu'il avait conçu tenait davantage du cabinet de curiosités, de l'appartement intime d'un amateur de cinéma, que d'une vénérable institution muséale.

Du moins était-il animé d'une vision, qui menait du « conserver » au « montrer ». La mémoire accumulée ne trouve sens que dans une théorie et une organisation volontaires de l'oubli et du choix ; cette collection sans sélection donne la possibilité ultérieure du choix. La sauvegarde matérielle des films ne saurait suffire, car il est une autre conservation, « spirituelle » disait Langlois, qui passe par la recherche des relations poétiques et esthétiques des œuvres entre elles, recherche nécessitant la confrontation, la juxtaposition, le « montage », ce que permettent la programmation et l'exposition muséale du cinéma. Pour Langlois, le musée et la salle (qu'il concevait absolument indissociables) établissaient un panthéon de films élus incarnant une interprétation particulière de l'histoire du cinéma, et initiant une génération de spectateurs et de visiteurs à la cinéphilie. C'est, dans l'histoire du cinéma, le moment où la vision des films anciens a pu créer les œuvres futures. *La Nouvelle Vague* a appris le cinéma en voyant les films programmés par Langlois ; la vision de Griffith, Lubitsch, Keaton, Murnau, Lang, Hawks, l'amour de la série B hollywoodienne, ont pu inventer les films de Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer ou Rivette. Un Musée-Cinémathèque, comme l'a écrit Dominique Païni ¹, est ainsi, avant tout, une formation du regard, donc une faculté du goût. Sa mission est aussi de proposer un récit de l'histoire du cinéma, que le temps et l'évolution du goût ou de la recherche se chargeront d'inverser ou d'annuler. Le Musée-Cinémathèque incarne le passage de la phase première

1. Dominique Païni, *Conserver, montrer*, Ed. Yellow Now, 1992.

des accumulations et des inventaires à celle des confrontations et des évaluations.

Comment faire un autre musée, aujourd'hui, avec cette histoire et ces idées ? J'aimerais montrer comment le musée de Henri Langlois est lui-même, par un phénomène d'ironie de l'histoire, entré dans cette articulation particulière du conserver et du montrer. Il s'agit en effet de conserver et de montrer Langlois lui-même, son musée en tous les cas. Sauvegarder le musée, effectivement, puisque toutes les collections de la Cinémathèque française ont été conservées intactes, connaissant même un réel enrichissement, aujourd'hui réparties dans diverses réserves et institutions (Bifi, BnF, Cinémathèque française). Ce fut là une entreprise inestimable, rien moins que la conservation de la plus belle collection cinématographique du monde, comprenant films, appareils, costumes, décors, maquettes, affiches, manuscrits, dessins, photographies... Comment *re-montrer* ces collections, de toutes sortes ? Non pas reconstituer le Musée Langlois à l'identique, mais travailler sur un processus de re-création d'un musée du cinéma selon trois logiques différentes et complémentaires.

La logique muséale du sanctuaire

Ici, l'on voudrait sauvegarder et remonter certaines pièces et quelques traces du Musée Langlois, « intactes », ou plutôt rendues à leur *état identique* par un processus volontaire de fétichisation.

Ces totems pourraient être constitués, par exemple, par la reprise du décor du *Cabinet du docteur Caligari*, reconstitué, en dimension légèrement réduite, à la demande de Langlois par ses trois créateurs, les peintres Hermann Warm, Walter Röhrig et Walter Reimann. Il faudrait placer ce décor expressionniste à l'entrée du nouveau musée ; il initierait chaque visiteur à l'histoire du cinéma, à la vision singulière qu'en avait le fondateur de la Cinémathèque française, comme au bâtiment de Frank Gehry qui n'est pas sans lien avec cette vision et cette école artistique. Autre fétiche « remis en place » : le robot de *Métropolis*, devenu au fil des visites du Musée Langlois, des revisions du film de Fritz Lang restauré et des citations multiples dans les livres, catalogues et expositions, le signe même du cinéma. Dernier exemple de cette logique de sanctuaire : remonter la tête de la mère morte de Norman Bates dans *Psycho*, donnée à Langlois par les décorateurs d'Alfred Hitchcock, cette tête qui incarne tout à la fois l'effet de saisissement procuré parfois par le cinéma et son artifice fragile et dérisoire.

Il s'agit également d'exposer Langlois lui-même, le caractère visionnaire d'Henri Langlois et la manière dont il a montré des films à la Cinémathèque Française, « œuvre » qui a elle-même contribué à produire du cinéma. L'espace spécifique

dévolu à sa vision, à son travail de programmeur montrera comment ce regard a été créateur de formes.

La logique d'un récit du cinéma

Le nouveau musée du cinéma choisit délibérément de suivre, dans le déroulement de sa visite, une narration de l'histoire du cinéma, d'inventions en mouvements, d'écoles en vagues, de manifestes en films-clés, donnant à voir et à comprendre une généalogie du cinéma comme art créateur de formes. C'est là obéir à une chronologie – pourtant troublée par des comparaisons, des traverses, des collages – déterminée par un regard cinéophile et critique (celui de Langlois lui-même et de ses fils, les «cinéfilms» précisément), qui fait se succéder, dans le parcours, trois moments d'histoire du cinéma :

Moment 1 : des hautes époques à l'avènement du cinéma (du XVIIe siècle à la Belle Époque) ;

Moment 2 : l'âge classique du cinéma (du milieu des années 10 au milieu des années 50) ;

Moment 3 : le cinéma moderne et contemporain (des années 50 au second siècle du cinéma).

Le musée créé par Henri Langlois au Palais de Chaillot couvrait l'histoire du cinéma depuis sa préhistoire jusqu'aux années 1950. Le programme du nouveau musée a la vocation de compléter ce parcours jusqu'à nos jours. Le défi de ce projet consiste donc à raconter tout le cinéma, de le mettre en forme tel un art tumultueux, majeur sur sa durée même, et toujours bien vivant. Un art du passé comme du présent.

Le moment 1 est celui d'une inventivité technique sans cesse renouvelée et, par bien des points, toujours surprenante aujourd'hui. Le moment 2 est l'âge classique des studios, notamment hollywoodiens, qui forment le modèle dominant du cinéma, celui par rapport auquel toutes les écoles nationales cherchent à se situer. Le moment 3 est un « recommencement » du cinéma, qui le rend plus éclaté, plus curieux, plus risqué, plus inventif, plus fragile aussi : un art moderne. La scénographie devra faire sentir ces trois ambiances différentes : la curiosité et l'émulation technique ; le système commercial, politique et esthétique des studios ; un regard moderne qui transforme le monde en formes cinématographiques. Mais elle devra également souligner des continuités (notamment dans les types de documents, d'objets, d'images présentés et dans les modes de présentation) afin de préserver la nécessaire unité d'un parcours.

Il s'agit de considérer la manière dont une histoire des formes cinématographiques,

centrale et continue, peut croiser d'autres histoires, celle des techniques, des mouvements et des écoles artistiques, une histoire économique mais aussi sociale et politique. Un axe plus thématique présentera, au sein de la chronologie, des détails significatifs qui interviendront dans le parcours, « effets de loupe » sur tel événement, telle figure, telle innovation emblématiques d'une époque donnée. Enfin, ce musée vivant comportera des zones mobiles qui pourront être renouvelées, totalement transformées dans leur thématique et les objets qu'elles présentent. Le parcours offrira des accrochages permanents et d'autres temporaires, tournants.

Nous disposons donc d'une extraordinaire quantité d'objets et d'images pour illustrer la fabrication de la magie cinématographique : affiches, caméras, projecteurs, matériel de laboratoire, scénarios, lettres, programmes de salles, photographies, costumes, décors, maquettes, sans compter les collections sans équivalent de photographies, photogrammes et films eux-mêmes. Mais seul un récit du cinéma, je le crois, peut permettre d'organiser le parcours du musée selon la logique du « montrer », donc du choix, donc de l'oubli propre au génie visionnaire d'un Langlois. Sur un espace relativement contraint de 1 800 m² (soit environ 4 500 pièces et 250 extraits de films), ce choix proposera à partir des collections un récit particulier de l'histoire du cinéma, gouverné par le regard cinéphile. Non pas une collection d'art fondée sur l'accumulation la plus exhaustive possible des œuvres, mais la mise en forme d'une vision de l'histoire du cinéma.

La logique d'une historicité du cinéma

C'est là, je le crois, un enjeu essentiel dans la recréation du Musée Langlois, qui en déterminera la « modernité », donc la capacité à être en phase avec le regard du public, les recherches récentes en histoire du cinéma et les conceptions les plus intéressantes en matière de scénographie et de muséographie. Il s'agit de rien moins que de transférer le Musée Langlois depuis le musée d'art vers le musée d'histoire. Ce futur musée de l'art cinématographique, gouverné par cette histoire du goût propre aux cinéphiles, sera *aussi* un musée d'histoire, proposant aux visiteurs un parcours cinématographique au sein d'une histoire visuelle du XXe siècle.

Ce siècle aura été celui du cinéma, même si celui-ci n'est pas né paré de la légitimité prestigieuse que la culture et le patrimoine peuvent parfois apporter. Ainsi, nu, trivial, primitif, populaire, pour tout dire vulgaire, le cinéma serait d'autant mieux l'art du siècle. Le cinéma, considéré comme personnage historique, est pourtant une invention du XIXe siècle, dont il porte les atours technologiques et le regard avide du spectaculaire des corps et des images. Mais il fut un acteur du XXe siècle et un élément parfois décisif de l'histoire, transportant les rêves de ceux qui vou-

laient bâtir cités idéales et Ève futures, kidnappé au présent par les pouvoirs et les idéologies qui n'ont cessé d'avoir des projets pour lui. Hitler voulant confier la régénération du cinéma germanique à Fritz Lang, Staline s'autopromouvant génie du scénario et décidant lui-même du final de *La Chute de Berlin*, mais encore Roosevelt recommandant à tous les hommes de bonne volonté de voir *La Grande Illusion*... Chaque ministre a son plan pour le cinéma, chaque nation sa politique et son panthéon de classiques, et en tout producteur, nabab hollywoodien ou margoulin à la française, sommeille cette ambition : faire histoire avec du cinéma.

La révolution de 1917, la crise de 1929, la prise du pouvoir par les nazis en 1933, Mai 68, la Guerre du Golfe, « ça » se voit sur l'écran, peut-être plus qu'ailleurs, et de façon intime : affaires de corps. Le cinéma est une forme qui s'est offerte comme corps à l'histoire de ce siècle. Un corps à tous les sens du terme : là où le siècle pouvait prendre visages, prendre mouvements et gestes, prendre sexes et paroles ; là également où il prenait des idées, des références, des œuvres, des concepts pour lui-même penser. *Corps incarné* et *corpus*, le cinéma demeure pour le siècle une surface sensible, et un savoir où puiser ses grandes représentations.

Le cinéma fait événements avec ses propres armes (pas une grande date de ce siècle qui ne soit, aussi, cinématographique) et il offre des outils (sans cesse repris et recyclés, comme une vision du monde). Cette forme révélatrice – le roman au XIXe siècle, mais aussi, sans doute, le théâtre au XVIIe, le dictionnaire au XVIIIe, ce que l'on pourrait nommer des grandes « fictions maîtresses » – est, à un moment donné, la pratique culturelle qui « colle » à la vie d'un siècle et, surtout, à sa conception de la réalité. La réalité, pour l'homme du XIXe siècle, est littéraire : descriptible, analysable et imaginable selon la littérature. Il en va autrement de l'homme du XXe siècle, qui n'imagine, ne décrit, n'analyse de réalité que cinématographiquement. Et la littérature elle-même a désormais une pensée cinématographique du monde (peut-être trivialisée et massifiée par la télévision), faite de montages, de plans, d'affects visuels. Car, en forgeant ses propres procédés visuels, ses effets, ses techniques, le cinéma est vite devenu la *boîte à outils* du siècle. Le truc, le plan, le montage, le technicolor, la surimpression, le ralenti, le *flash-back*, le *split screen*, le regard-caméra, mais aussi le corps burlesque, la cinéphilie, la transparence ou le carton d'intertitre, tous ont une histoire, déclinée depuis leur apparition jusqu'à leurs résurgences, tous ont, également, joué un rôle dans l'histoire du siècle : chaque artiste, écrivain, idéologue, publicitaire, tout homme a pu s'en servir, les empruntant à l'écran pour créer dans le siècle.

Cette « forme cinématographique de l'histoire » demande donc à être replongée dans ses contextes multiples, économique, politique, social autant qu'esthétique. Convoquer ces contextes implique la mobilisation de toutes les sources du cinéma, dans leur diversité et leur hétérogénéité, montrées et vues ensemble. Ce sont ces

liens de sources à sources qui permettent, seuls, la mise en place d'une véritable histoire du cinéma, celle qui recrée l'épaisseur d'une culture. Le musée d'art – qui a tendance à isoler les œuvres par un processus d'esthétisation et de fétichisation, qui a même été conçu sous la Révolution française dans cette optique : ôter l'œuvre à l'histoire qui pouvait la contaminer – se fait musée d'histoire. Aucun extrait de film du musée, ou presque, ne sera ainsi montré seul, puisque tout morceau de film renvoie à une maquette, un dessin, un costume, une affiche, un devis, un mémo, un scénario, et ces croisements constituent le regard du musée sur le cinéma, donc celui du visiteur. Les sources (films, objets, textes...) seront présentées ensemble, dans une mise en scène ouverte de leurs interactions, et ces sources seront également prises, concrètement, dans un décor métaphore de l'histoire du siècle (photos, actualités, textes, atmosphères mises en forme architecturales).

Un tel musée, à la fois d'art et d'histoire, contamination de l'un par l'autre, sera non seulement un sanctuaire d'émotions cinéphiles, non seulement un récit de l'art du cinéma, non seulement une forme visuelle du XXe siècle, mais aussi un conservatoire cinématographique des corps et des gestes, des habitudes et de la présence des hommes de notre temps. Après avoir vu des films, un seul parfois, les hommes ne sont plus les mêmes; le regard sur la vie et le monde change. Mais c'est le rapport aux choses les plus communes qui porte l'empreinte de l'expérience du cinéma. Chris Marker n'a-t-il pas dit : « Après avoir fait tous les tours du monde possibles, seule la banalité m'intéresse » ? Le cinéma opère sur un registre de possibles extrêmement large, autorisant l'excès, la passion, le lyrisme, la violence, le grand spectacle, mais l'un des plus émouvants et des plus prenants parmi ces possibles reste le retrait : la contemplation d'un paysage, *l'underplaying* des acteurs, l'ennui, une manière de saisir mieux que tout autre art la trame de la quotidienneté et les ressources mineures de la banalité. C'est là, dans cette capacité propre au cinéma, un mouvement qui peut changer en chacun la vision du monde et son récit. Cette perception simultanément héroïque, sanglante, passionnée, tragique, épique, et triviale, banale, faible, atone, constitue le cinéma en regard et en narration du siècle. C'est aussi, comme l'affirme l'historienne Arlette Farge ², une forme de légitimation de soi dans le monde : il est soudain légitime d'aller acheter une bouteille de lait ou de fumer une cigarette, parce que le cinéma le montre comme un acte esthétique et historique. L'homme du XXe siècle, grâce au cinéma, se reconnaît dans son histoire entière, de sa participation aux grands événements du monde à sa volonté de s'intégrer aux habitudes et aux gestes les plus communs. Le temps du banal, au cinéma, est aussi fort que le temps de l'exception, et il offre à chacun de reconstituer son identité dans l'histoire infraordinaire. Grâce au cinéma, tous ont une histoire et toutes les histoires sont possibles.

2. *Cahiers du cinéma*, n° hors série « Le Siècle du cinéma », novembre 2000.