

Museum International

No 184 (Vol XLVI, n° 4, 1994)

Archives et musées du cinéma



OBJETS VOLÉS

Cadran d'une horloge ancienne, en cuivre doré, richement gravé, datant de 1639. Au centre, deux Amours ; à chaque angle du cadran, une scène personnifie les éléments. Volé dans un musée, à Copenhague (Danemark), en septembre 1993. (Interpol Copenhague — Référence 13-292-93-bph.)

Avec l'aimable autorisation du Secrétariat général de l'OIPC-Interpol, Lyon (France).

<i>Éditorial</i>	3	
<i>Dossier :</i> <i>Archives et musées</i> <i>du cinéma</i>	4	Un appel de M. Federico Mayor, Directeur général de l'UNESCO
	5	Les cent ans du cinéma <i>Yves Laberge</i>
	8	Les gardiens du trésor : les Archives cinématographiques d'Aotearoa (Nouvelle-Zélande) <i>Jonathan Dennis</i>
	11	La « maison du rêve collectif » <i>Dominique Pâini</i>
	14	La conservation d'abord : la Cinémathèque nationale de la République populaire démocratique de Corée <i>Pak Sun Tai</i>
	16	Gosfilmofond : les Archives du film de la Fédération de Russie <i>Vladimir Y. Dmitriev</i>
	21	Le Museum of the Moving Image, à Londres <i>Leslie Hardcastle</i>
	26	Le cinéma au MOMA : le premier musée du cinéma des États-Unis <i>Mary Lea Bandy</i>
	32	Créer une culture du cinéma : les Archives nationales du film de l'Inde <i>Suresh Chabria</i>
	37	La Fédération internationale des archives du film : les « Nations Unies des images en mouvement » <i>Robert Daudelin</i>

<i>Finances</i>	39	Un modèle de mécénat privé : le musée Fernbank d'histoire naturelle <i>Lee Kimche McGrath</i>
<i>Profil</i>	44	Un vrai musée pour les contrefaçons : le Museo del falso <i>Laura Colby</i>
<i>Handicap</i>	48	Des conférenciers sourds dans les musées de France <i>Béatrice Derycke</i>
<i>Enseignement</i>	51	La formation des restaurateurs en Russie <i>Galina Klokova</i>
<i>Point de vue</i>	54	Réflexions sur la muséologie en Espagne. Lettre ouverte aux muséologues <i>Aurora León</i>
<hr/>		
<i>Rubriques</i>	59	Musée-Musées
	63	Informations professionnelles

Le 22 mars 1895, Louis et Auguste Lumière présentent au public parisien une invention qu'ils nomment cinématographe. Cette nouvelle technique, que les frères Lumière considèrent alors comme une « curiosité scientifique sans aucun débouché commercial », va devenir l'art du ^{xx}e siècle par excellence. Réunissant toutes les autres formes d'expression artistique — peinture, théâtre, musique, littérature, photographie —, le cinéma est, comme le dit l'historien d'art Erwin Panofsky, l'équivalent contemporain de la cathédrale médiévale. Tous les membres de l'équipe de cinéma, producteur, réalisateur, techniciens et acteurs, travaillent ensemble, de même qu'au Moyen Âge l'architecte bâtissait une cathédrale avec les verriers et les tailleurs de pierre, tous unis dans un même effort.

Les fruits de leur travail ont été pour nous un enchantement. Le cinéma est une source permanente d'émerveillement et de révélations, une fièvre qui ne se dissipe jamais. Pourtant, cette expression quintessenciée du ^{xx}e siècle est sérieusement menacée. Comme l'a fait observer le Directeur général de l'UNESCO (nous publions, p. 4, l'appel lancé par M. Mayor, le 2 novembre 1993, en faveur de la sauvegarde du patrimoine filmique international), « plus des trois quarts des films à base de nitrocellulose, difficiles à conserver et très inflammables, qui ont été faits avant les années 50, sont définitivement perdus ; quelque 60 % des films en acétate de cellulose, postérieurs aux années 50, sont menacés par un phénomène de dégradation, appelé "syndrome du vinaigre", qui blanchit l'image s'ils ne sont pas conservés dans de bonnes conditions. Tous les trésors d'images gravées dans les films d'art et d'essai, les reportages, les documentaires, les longs et courts métrages, les films de vulgarisation scientifique, les actualités filmées, les films éducatifs et instructifs, les dessins animés, etc., risquent de disparaître à jamais. *Le cinéma doit être sauvé.* »

C'est pourquoi, à la veille du centenaire de la naissance du septième art, *Museum international* rend hommage aux musées et aux archives du cinéma qui s'efforcent de préserver et de restaurer pour les générations à venir ce trésor d'images périssables. Dans le monde entier, du Brésil à l'Égypte, de l'Angola au Vietnam, ces institutions sont devenues les dépositaires de « la mémoire du ^{xx}e siècle ». Elles méritent notre soutien et notre gratitude.

Un dernier mot pour remercier Yves Laberge, de l'Université Laval à Québec (Canada), dont l'enthousiasme sans bornes et la connaissance du cinéma ont permis à ce numéro de voir le jour.

M. L.

Un appel pour la sauvegarde du patrimoine filmique international, mémoire du xx^e siècle

L'UNESCO, que son Acte constitutif charge de veiller « à la conservation et protection du patrimoine universel [...] d'œuvres d'art et d'autres monuments d'intérêt historique ou scientifique », s'emploie à promouvoir l'action requise pour cette sauvegarde. La conservation et la restauration du patrimoine filmique international posent des problèmes particuliers que la volonté privée et les actions spontanées ne suffisent pas à résoudre. Il est donc apparu nécessaire de chercher des solutions en partenariat.

C'est pourquoi, au nom de l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture et au nom du Comité d'honneur pour la célébration du centenaire du cinéma :

J'invite solennellement les gouvernements des États membres de l'UNESCO à prendre les mesures juridiques, administratives et financières appropriées en vue de créer ou de renforcer les structures essentielles de sauvegarde du patrimoine filmique international, telles que les archives de films, les cinémathèques, les musées du cinéma, les laboratoires de restauration. Pour être menée à bien, cette action devra être réalisée en consultation avec la Fédération internationale des archives du film, organisation internationale spécialisée en la matière qui regroupe en son sein plus de cent archives dans soixante-trois États membres de l'UNESCO.

J'invite les spécialistes du cinéma et les amateurs de cet art à joindre leurs efforts à tous ceux qui ont mission de veiller, dans chaque pays, à la sauvegarde de leur cinéma national, afin de rendre possible l'établissement d'inventaires exhaustifs de filmographies nationales.

J'invite les réalisateurs, les acteurs, les metteurs en scène, les techniciens et opérateurs de cinéma à se regrouper, comme c'est déjà le cas dans certains pays, afin de

créer des fondations ou associations nationales dont les objectifs seraient les suivants : alerter l'opinion publique sur l'urgence de préserver le patrimoine filmique national et international ; recueillir des fonds privés ou publics en vue de contribuer au financement de la restauration des filmographies nationales ; encourager des projets de création de dépôt légal dans les pays où il n'existe pas encore d'archives de préservation du patrimoine filmique ; et s'assurer que les pratiques de préservation mises en place au niveau national sont conformes aux normes établies par la Fédération internationale des archives du film (FIAF).

J'invite les industries de photographie et de cinéma, de vidéo et de télévision, les producteurs et les distributeurs de films et toutes les industries intéressées par le cinéma en général, à apporter leur contribution généreuse à l'effort national et international entrepris par les différents associations et organismes compétents pour la sauvegarde du patrimoine filmique en contribuant à la création d'un fonds international destiné à couvrir les travaux de restauration et de préservation du cinéma. Ce fonds sera créé au sein de la FIAF et de l'UNESCO.

J'invite les détenteurs de droits et les ayants droit producteurs de films de cinéma et de télévision à s'associer à l'action de sauvegarde en y participant financièrement ou en mettant en place des programmes de restauration adéquats ; je leur demande aussi de faire tout ce qui est en leur pouvoir pour faciliter la distribution de films restaurés dans les circuits commerciaux et non commerciaux en concluant des accords avec les distributeurs et organismes de diffusion cinématographique.

J'invite les festivals de cinéma du monde entier à créer une section « films sauvés » dans leur programmation et à or-

ganiser des séances de projection pour le grand public avec la coopération du Conseil international du cinéma, de la télévision et de la communication audiovisuelle (CICT).

J'invite les écoles de cinéma, de télévision et des métiers de l'image et du son à prendre des mesures appropriées, de concert avec le Centre international de liaison des écoles de cinéma et de télévision, afin de sensibiliser les futurs professionnels du cinéma aux problèmes de la conservation et de la sauvegarde des œuvres cinématographiques.

J'invite les pays industrialisés à coopérer avec les pays en développement, afin que ceux-ci puissent mener à bien leurs travaux de recherche sur leur filmographie et assurer la formation de spécialistes de la sauvegarde, grâce aux transferts de connaissances et de technologies nécessaires.

J'invite enfin les membres de la communauté internationale intéressés — critiques, spécialistes, amateurs de cinéma, etc. — à contribuer, sous toutes formes appropriées, en liaison avec les organismes nationaux, régionaux et internationaux de la Fédération internationale des archives du film (FIAF), au processus de sauvegarde du cinéma.

Federico Mayor
Directeur général de l'UNESCO

Les cent ans du cinéma

Yves Laberge

Yves Laberge est né et vit à Québec. Membre titulaire de l'Association internationale des sociologues de langue française (AISLF), il a été membre du conseil d'administration de l'Association des études canadiennes (AEC) et du conseil d'administration de l'Association canadienne-française pour l'avancement des sciences (ACFAS). Il a enseigné l'histoire du cinéma à l'Université Laval, à Québec, et collaboré à différents événements liés au cinéma, entre autres pour le Musée de la civilisation de Québec et pour le Bureau de l'UNESCO à Québec.

En 1995, le cinéma aura vécu son premier siècle, et les innombrables manifestations qui lui seront consacrées sont toutes, on en conviendra, bien méritées. Rares sont les gens qui oseraient admettre ouvertement qu'ils n'apprécient pas le cinéma.

Le cinéma est centenaire, ce qui est considérable en regard de son étonnante évolution, depuis les premiers films muets jusqu'aux derniers développements technologiques. En même temps, voilà qui est bien peu si l'on pense à d'autres disciplines : la sculpture, la musique... Mais que l'on y songe : quel âge ont les films que nous voyons le plus communément ? Les salles de cinéma, la télévision, le marchand ou le loueur de cassettes vidéo offrent majoritairement des nouveautés ; ils se soumettent aux modes créées par la publicité et par les productions qui font événement parce que tout le monde en parle et qu'elles sont d'un rapport immédiat. Ainsi, les films qui nous sont proposés demeurent relativement jeunes — trop jeunes peut-être —, tandis que bien des œuvres de grande valeur traversent mal les frontières ou le temps. Ne sont-elles pas diffusées comme il le faudrait ? Ont-elles mal vieilli ?

De nos jours, en dépit d'efforts très réels, les spectateurs assidus des salles commerciales n'ont le plus souvent accès qu'à la pointe de ce gigantesque iceberg qu'est l'histoire du cinéma. Voir le succès de l'heure ne permet nullement d'embrasser l'univers cinématographique, fenêtre ouverte sur les cultures du monde. Plus d'une centaine de pays produisent chaque année des films : combien d'entre eux pouvons-nous voir ? Comment avoir accès à ces productions innombrables de pays si divers ? Pouvons-nous voir encore, où pouvons-nous voir sur grand écran des films d'animation, des films d'avant-

garde, des documentaires ? Et les grands classiques ? Certes, des salles spécialisées dans la projection de ce que l'on nomme « films d'art et d'essai » ou « films de répertoire » existent encore et se permettent, souvent avec beaucoup de passion et de courage, de montrer des œuvres qui ont marqué leur temps — et leurs choix ne sont pas dictés par la réussite commerciale des films au moment de leur sortie, ni en fonction de ce qu'ils peuvent rapporter aujourd'hui. Hélas, seules quelques grandes villes bénéficient d'un tel privilège.

Pour l'amour du cinéma

Il existe un assez grand nombre de musées du cinéma et de cinémathèques de par le monde — près d'une centaine. Mais leur répartition géographique est très inégale : la moitié se trouve en Europe, et combien en compte-t-on en Afrique et en Océanie ? En cette année du centenaire, l'action de telles institutions, qui protègent en quelque sorte la mémoire d'un rêve appelé cinéma, doit être saluée. Bien entendu, ce numéro de *Museum international* ne saurait présenter l'ensemble de ces institutions si diverses, autant par le contenu de leurs collections que par les buts qu'elles se sont fixés. Nous n'avons pas non plus cherché à déterminer celles qui pourraient sembler plus importantes ou particulièrement prestigieuses, cela aurait été, de toute façon, une tâche aussi futile qu'impossible à mener à bien sérieusement et équitablement.

Trois priorités ont guidé nos recherches et le choix des thèmes abordés. Autant d'importance, sinon plus, a été accordée aux musées du cinéma proprement dits et aux cinémathèques, parce que les films ont été créateurs d'environnements appropriés, d'un univers d'objets particuliers et de pratiques devenues

courantes. Pour les distinguer simplement, observons que les musées mettent en valeur des objets, des créations qui ont un rapport plus ou moins direct avec le cinéma en tant que pratique culturelle et sociale : ils conservent, par exemple, décors et costumes de films, affiches et photographies, livres et revues, souvenirs et archives, caméras et appareils de projection. La mission des cinémathèques consiste principalement à conserver des copies et des négatifs, et aussi à diffuser des films de toutes sortes, en évitant dans la mesure du possible de porter quelque jugement que ce soit sur la valeur relative des œuvres qui leur sont confiées. On hésitera donc longtemps avant d'écarter un film sous le simple prétexte qu'à un moment donné une moindre valeur lui a été reconnue. Les cinémathèques doivent aussi accueillir les chercheurs désireux de consulter leurs archives.

Nous avons également tenté de présenter une certaine variété de contextes géographiques et sociaux, afin de mettre en lumière des approches et des problématiques différentes. Cet éclectisme nous empêchera forcément d'évoquer plusieurs grands musées européens du cinéma, pourtant mondialement réputés. Mais nous espérons que nos lecteurs et même les spécialistes découvriront, dans des institutions de moindre ampleur, de quoi piquer leur curiosité.

Il a paru utile aussi de faire place à quelques jeunes institutions, car si l'histoire du cinéma peut paraître bien courte, celle des musées du cinéma dans le monde l'est encore bien davantage. L'exemple néo-zélandais le prouve : la première cinémathèque nationale date de 1981, ce qui pourrait, *a priori*, assigner à l'entreprise des limites étroites, mais c'est aussi une chance de pouvoir profiter des expériences des autres institutions de même nature et surtout de privilégier une

spécialisation unique en couvrant prioritairement le domaine océanien. De même, le cas du nouveau Museum of the Moving Image de Londres montre qu'une grande métropole peut accueillir plusieurs institutions complémentaires consacrées à l'histoire du cinéma.

L'apparition tardive des premières institutions

La conception des premiers musées du cinéma ne date certes pas d'hier, mais les films ont attendu longtemps avant de pouvoir envisager leur entrée dans les musées ; aussi leur fallait-il des conditions sur mesure pour s'adapter à leurs exigences capricieuses, à leur extrême fragilité et à leur vieillissement rapide. Il fallut un jour songer à se préoccuper de la préservation des films, comme de tous les objets qui s'y rapportent. On sait, par exemple, qu'Edison et les frères Lumière conservaient leurs négatifs dès leurs débuts — mais c'était surtout pour protéger leurs droits d'auteur. Toutefois, vers 1929, l'arrivée du film sonore ou parlant bouleverse l'histoire du cinéma : en l'espace de quelques années, plus personne ou presque ne s'intéresse aux films muets, et l'on ne se soucie plus de leur survie, d'autant moins que la pellicule nitrure employée à l'époque est dangereusement inflammable. En fait, l'avènement des premières institutions consacrées à la conservation des films remonte à la création de cinémathèques nationales à Stockholm en 1933, à Berlin en 1934, ensuite à Londres, New York, Rome, Paris et Bruxelles, où, en 1938, une organisation mondiale est créée, qui existe toujours, la Fédération internationale des archives du film (FIAF). Elle regroupe la plupart des cinémathèques et musées du cinéma du monde et favorise leur collaboration et les échanges.

Beaucoup de cinémathèques possèdent d'impressionnantes collections de plus de 10 000 films, et certaines d'entre elles, comme la Gosfilmofond de Moscou, en comptent plus de 50 000 — bien plus que ce qu'une personne pourra jamais voir durant toute son existence ! Cette richesse étonnante a de quoi donner le vertige, surtout si on la compare à la production courante, souvent divertissante, parfois banale, rarement géniale. Malgré l'impressionnant héritage légué par les grands cinéastes disparus, on ne peut humainement pas, hélas, établir en quelques années autant de jalons qu'en un siècle de cinéma. Mais, d'un autre côté, en délaissant si facilement les œuvres du passé, on risque de perdre l'essentiel, un peu comme si les bibliothèques négligeaient un jour les grands classiques de la littérature pour ne plus offrir à leurs lecteurs que des romans de gare.

Le film reste à la fois éternel et éphémère, parfois inoubliable, et pourtant aussi fragile que fabuleux. Même des œuvres des années 60 sont déjà perdues à jamais. Et si l'on s'interroge encore sur l'avenir du cinéma, auquel on prédisait, à la fin du siècle dernier, une existence éphémère, il est également permis de se demander si toutes ses potentialités ont été exploitées. Car, s'il constitue une forme intrinsèque d'expression culturelle et un phénomène social important, le cinéma peut être aussi un moyen privilégié d'éducation. Il convient donc de réaffirmer la nécessité d'une véritable éducation cinématographique, c'est-à-dire une initiation au cinéma lui-même, et non pas seulement une formation au moyen du cinéma comme support médiatique auxiliaire. Ainsi seraient redécouverts ses origines, son développement, ses évolutions esthétiques, son rôle social ; ainsi serait mise en valeur la force des différentes ci-

nématographies de chaque culture, de chaque pays. Les peuples ont chacun leur façon de se raconter et de percevoir le monde dans leurs œuvres filmiques, et cette diversité constitue l'une des richesses du cinéma. Mais la commercialisation à outrance à laquelle nous assistons de plus en plus ne risque-t-elle pas précisément d'uniformiser, de standardiser l'une des formes les plus originales d'expression collective ?

Le rôle didactique des musées

Si ce danger s'accroît, la mission des musées du cinéma reste à accomplir. On ne peut évidemment que se réjouir de voir leur nombre augmenter, de nos jours encore. Mais beaucoup doivent faire face à des difficultés inhérentes aux matériaux bien particuliers qu'il leur faut préserver, en plus de tous les tracas propres à tous les musées. Ainsi, comment entreposer les décors d'un film ? Comment conserver des milliers de bobines de films sur pellicule au nitrate, qui risquent d'exploser au moindre choc, lorsqu'on sait qu'il n'en existe plus aucune autre copie ? Comment faire découvrir les œuvres d'autrefois à un public habitué aux standards de la production courante ?

Les réponses se trouvent tous les jours dans le travail inlassable, véritablement monumental, des cinémathèques et des musées consacrés à la préservation de cette gigantesque mémoire universelle qu'est le cinéma. Nous sommes conscients du caractère partiel, forcément fragmentaire, de la présente muséographie. Nous avons tenté, à travers quelques portraits représentatifs, de rendre hommage à l'ensemble de ces institutions muséales pour leur indispensable travail. C'est notre façon de rendre hommage aussi à ce qui est leur raison d'être : le cinéma, un art aujourd'hui centenaire. ■

Les gardiens du trésor : les Archives cinématographiques d'Aotearoa (Nouvelle-Zélande)

Jonathan Dennis

En l'espace de treize ans seulement, les Archives cinématographiques de Nouvelle-Zélande (New Zealand Film Archive) ont acquis une réputation internationale en raison de la démarche originale qu'elles ont adoptée pour répondre aux besoins d'un pays biculturel. Fondateur et premier directeur des Archives, Jonathan Dennis dirige aujourd'hui plusieurs publications, dont Film in Aotearoa New Zealand. En 1993, il a reçu le huitième prix Jean-Mitry du Festival de cinéma de Pordenone pour son action en faveur de la sauvegarde du patrimoine du cinéma muet et sa conception neuve de la conservation des films.

En 1901, le Limelight Department de l'armée du Salut de Melbourne (Australie) filma, pour le compte du gouvernement néo-zélandais, la visite officielle de Leurs Altesses Royales le duc et la duchesse de Cornouailles et d'York en Nouvelle-Zélande. L'armée du Salut, prompt à saisir les possibilités offertes par ce nouveau support, proposa alors au Premier ministre néo-zélandais de « déposer les négatifs du film dans les archives historiques de l'État, afin de permettre à l'avenir, selon les circonstances, de reproduire le déroulement de cette visite en rendant l'impression réelle de la vie et du mouvement ». Mais il n'existait nul lieu d'archivage pour recevoir le film, et il aura fallu attendre 1981 pour qu'une cinémathèque soit enfin créée en Nouvelle-Zélande.

Création bien tardive : quatre-vingt-trois ans s'étaient écoulés depuis la réalisation des premiers films néo-zélandais. Tout en m'inspirant de la riche expérience de ses aînées d'Europe, d'Amérique du Nord et d'Australie pour définir la mission de la cinémathèque et fixer ses objectifs, j'avais la ferme intention, avec ces archives, de créer en Nouvelle-Zélande un centre de conservation des images animées clairement inscrit dans l'aire culturelle du Pacifique Sud.

Mettre sur pied des archives cinématographiques trente ou quarante ans après la plupart des autres pays développés présentait certains avantages. J'avais dès le départ une assez bonne idée de ce que je voulais éviter : il existait à travers le monde suffisamment de modèles inapplicables ou mal adaptés à notre situation. A la veille de la fin du XX^e siècle (et du centenaire du cinéma), souvent ces archives ressemblent plus à des bibliothèques ou à des musées du XIX^e siècle qu'à des conservatoires de la principale forme d'expression culturelle et de communication de notre temps.

Nos Archives avaient pour atout leurs dimensions — « Ne tentez pas de trop grandir », tel fut, je m'en souviens, l'utile conseil d'un ami, animateur de l'une des plus vénérables et des plus prestigieuses cinémathèques d'Europe —, elles bénéficiaient de beaucoup de souplesse et d'une réelle indépendance. Dès le début, nous nous étions assigné un double objectif : préserver les films et les rendre accessibles. Les normes et les principes directeurs fixés par la Fédération internationale des archives du film, relativement simples, indiquaient fort clairement ce que des archives cinématographiques comme les nôtres devaient faire en matière de conservation, de catalogage et de documentation. En revanche, les conditions d'accès à ce fonds n'étaient pas si explicitement définies. Le plus souvent (et non sans raison), les archives évoquent l'image de tours d'ivoire immuables, apanages d'une élite, plutôt que celle de services dynamiques, accessibles et accueillants. Si l'on ne va pas jusqu'à décourager le visiteur, souvent on ne fait pas grand-chose pour faciliter l'accès du fonds à qui ne possède pas les arcanes de l'archivistique ou s'oriente mal dans le dédale institutionnel. Traditionnellement, l'accès aux archives cinématographiques a toujours été réservé aux chercheurs confirmés pour consultation sur place, ou aux spécialistes de la programmation des cinémas ou des cinémathèques d'État.

Pas la moindre cinémathèque en Nouvelle-Zélande, et pas de copies disponibles des films du répertoire, des « grands classiques » à montrer, tel était notre problème. La production cinématographique néo-zélandaise, en grande partie locale, individuelle et sporadique, se composait pour l'essentiel de documentaires, de films d'actualité ou de films parrainés. C'est à la fin des années 70 seulement qu'une « industrie » cinématogra-

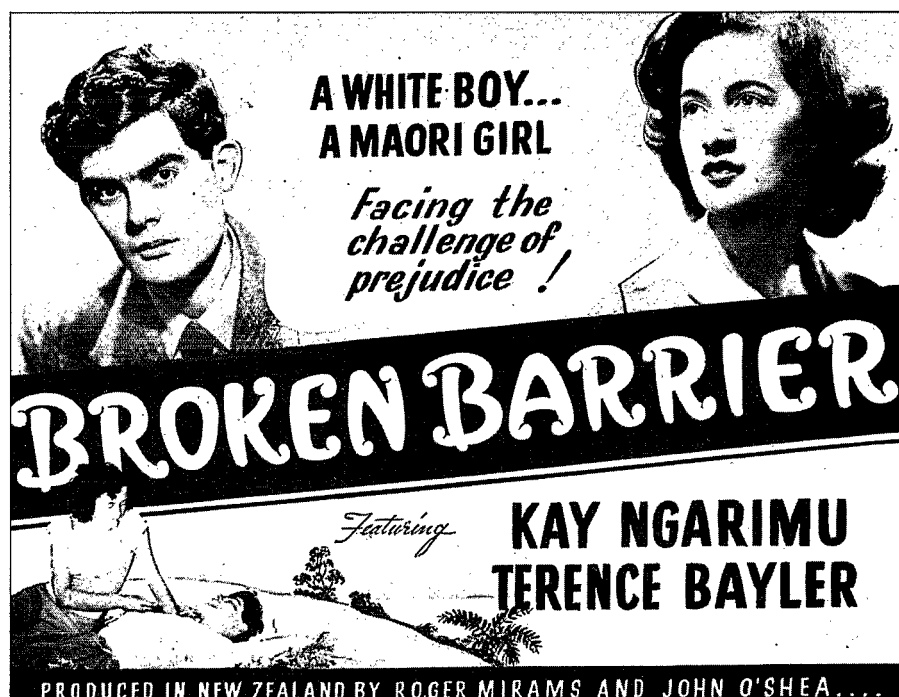
phique nationale commença à produire régulièrement des longs métrages de fiction pour le pays. Celui-ci est formé, rappelez-le, de deux grandes îles et d'un certain nombre de petits territoires dont la superficie totale équivaut à celle de l'Équateur ou de l'Italie ; situé dans le sud-ouest du Pacifique, à la pointe méridionale du triangle polynésien, il compte 13 % de Maoris, les *tangata whenua* (premiers habitants du pays), sur ses 3,3 millions d'habitants.

L'institution à la création de laquelle j'ai pris part restait profondément ancrée dans le système de pensée et de valeurs monoculturel hérité de l'Europe, mais il apparaissait clairement que, pour survivre, les Archives cinématographiques de Nouvelle-Zélande devaient rompre avec ce passé.

Cette transformation fut facilitée par la vive curiosité que les films découverts ou révélés par le nouveau service d'archives éveillait chez les Maoris comme chez les Pakehas (Néo-Zélandais d'origine européenne) qui, tous, voulaient les voir. Bien des images qui avaient échappé à la destruction semblaient posséder une singulière éloquence et exprimaient encore très bien à quel point les gens se sentaient personnellement touchés par les films produits à leur intention.

Le retour des films du cru

Ce qu'on appelle aujourd'hui les *Traveling Picture Shows* (projections itinérantes) des Archives cinématographiques a commencé, presque par hasard, en 1983. Nées de divers projets de préservation, ces projections ont fini par devenir aussi une façon de rendre, de faire partager les films des Archives à la population locale, régionale ou tribale. La toute première fois, des représentants des Archives avaient été invités dans une petite ville de



Affiche du film *La barrière brisée*, 1952.

province pour y montrer des films tournés sur place vers 1912. Réaction immédiate, la population se rassembla pour les voir avec presque autant d'enthousiasme qu'à l'époque de leur réalisation : « De toute évidence, la présence, dans le programme, de la ville et de ses habitants était une grande attraction. [...] A mesure que les scènes se déroulaient sur l'écran, les parents qui reconnaissaient leur petit Jimmy ou leur petite Nellie donnaient libre cours à leur satisfaction par des exclamations à peine étouffées. » (*Taranaki Herald*, 1912.)

Par la suite, avec le développement des projets de préservation, nous avons pu envisager d'élargir cette activité. Après la redécouverte d'une bobine du long métrage britannique *The romance of Hine-Moa* (Gustav Pauli, 1928) — adaptation d'une légende maorie tournée en extérieurs à Rotorua, ville touristique du centre de l'île du Nord —, les habitants ont vivement souhaité la voir. Son paysage de geysers et de borbiers en ébullition et son importante communauté maorie faisaient de Rotorua un lieu de tournage très apprécié dans les débuts du cinéma, et les Maoris étaient très recherchés comme figurants pour mettre une note exo-

tique dans le décor naturel. Il reste un certain nombre de films de cette époque.

A mon arrivée à Rotorua, plusieurs anciens de la communauté maorie exprimèrent le désir de voir les films que j'avais apportés avant la projection publique. Si tôt dit, si tôt fait. Tous les anciens vinrent s'entasser dans un espace exigu et, à la fin de la projection, on sentait bien qu'ils les auraient tous revus avec plaisir. J'ai emmené quelques films ce soir-là dans la famille de quelqu'un qui apparaissait dans l'un deux : là encore, après la projection, tout le monde voulait revoir les films.

Au moment de la projection publique, dans la salle de bal d'un hôtel pour touristes, réquisitionnée à cet effet, nous refusâmes plusieurs centaines de personnes. Réaction ahurissante de la part de l'assistance, au comble de l'excitation de pouvoir faire fête à ces images — comme si toute une région avait récupéré ses films du cru. L'événement suscita l'enthousiasme et de profondes émotions personnelles chez les Maoris comme chez les Pakehas.

Les films commençaient à influencer et à modifier la façon de voir et les méthodes de fonctionnement des Archives : nous prîmes conscience que, du fait de leur caractère « national », elles devaient,



© The New Zealand Film Archive, Stills Collection

*Photo prise par James MacDonald
durant un tournage sur les rives
du Whanganui en 1921.
Le film — aujourd'hui appelé He
Pito Whakaatui te Nohoate
Maori te Awa o Whanganui/
Scènes de la vie des Maoris sur le
fleuve Whanganui — montre
la même scène de confection
de nasses à anguilles.*

dans un esprit d'équilibre et d'équité, étendre leurs services à un territoire dépassant largement la seule ville où elles étaient installées.

Petit à petit, cette évolution s'est précisée et nous a permis de mieux comprendre les films eux-mêmes, qui nous apparaissent plus profonds, plus stimulants, plus divertissants, plus riches que nous ne l'imaginions. Ils étaient rendus à la population, ou, pour reprendre la formule du réalisateur maori contemporain Merata Mita, « l'image enlevée au peuple lui a été restituée ».

Notre cinémathèque a surtout cherché le dialogue avec les communautés indigènes, afin de les aider à accéder réellement aux films consacrés à leurs ancêtres et à leur mode de vie, à les inciter à venir les voir. Toute ma formation et mon expérience d'archiviste ne m'avaient guère préparé à m'occuper d'images vivantes. Il me fallut d'abord apprendre à considérer ces images non comme de simples documents, mais comme des choses vivantes, dotées d'un *wairua* (énergie spirituelle) et d'un *mana* (pouvoir, autorité, prestige) propres.

Les Archives firent de gros efforts pour

donner tout leur sens aux notions exprimées par leur nom maori : *Nga Kaitiaki o nga Taonga Whitiwhia* (les gardiens du trésor des images lumineuses). Pourtant, après plusieurs années d'agitation de plus en plus désordonnée, l'idée s'est imposée qu'il fallait, pour mettre réellement en valeur le fonds, le restructurer.

Les divers partenaires durent alors étudier les moyens de concilier le fonctionnement de l'institution avec ses aspirations biculturelles, sans porter atteinte à la qualité ou aux exigences auxquelles est tenu tout service d'archives digne de ce nom.

La première étape du changement aura été la rédaction, en 1988, de statuts destinés à servir de document de travail aux Archives. Ces statuts ont introduit, dans la politique et les pratiques des Archives, d'importants principes, en matière de partenariat, de participation et de protection, applicables à l'endroit des Maoris aussi bien que des Pakehas. Nous espérons qu'il s'ensuivra un véritable changement structurel permettant à notre institution de remplir correctement son rôle de *kaitiaki*, de gardien des trésors qui lui ont été confiés. ■

La « maison du rêve collectif »¹

Dominique Païni

Le premier musée français du cinéma ouvrira prochainement ses portes, à Paris, au palais de Tokyo, qui naguère abritait le Centre national de la photographie. Dominique Païni, directeur de la Cinémathèque française, montre ici l'opportunité de cette décision.

Le cinéma a partie liée avec le rêve. Il a même été rêvé avant d'être inventé. Diderot ne le rêvait-il pas en regardant les Fragonard lors de ses visites du Salon de 1765 (lettre à Grimm à propos du tableau *Le grand prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé*) ? Peut-on imaginer le musée de ce rêve ? Pour l'heure en France, nul musée du cinéma n'est susceptible de rassembler, conserver, montrer, enseigner le rêve et l'histoire de l'art majeur du ^{XX}e siècle.

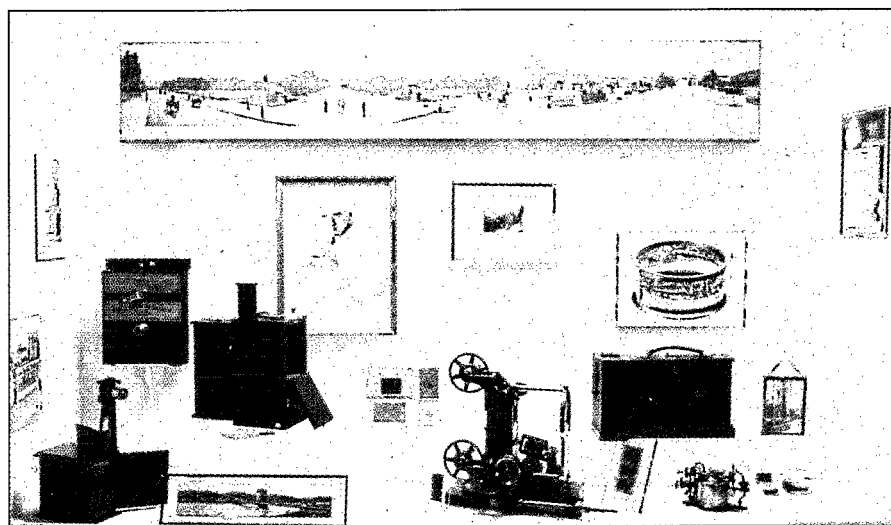
Où en est-on depuis la première tentative de Langlois au palais de Chaillot ? La Cinémathèque française, les cinémathèques ont vécu quelque soixante ans d'une histoire tumultueuse, alimentée par le secret des collections, les débats théoriques acharnés, et les personnalités violemment antagonistes des pionniers. La première étape, celle de la création, s'ouvre à la fin des années 20, au moment du passage du cinéma muet au cinéma sonore. L'enjeu était de garder la mémoire d'un pan considérable de l'histoire du film, menacée de totale disparition du fait de l'évolution industrielle et commerciale. Iris Barry, en Angleterre, puis aux

États-Unis, et Henri Langlois, en France, parmi d'autres, se mobilisèrent pour sauvegarder les grandes œuvres du muet.

La deuxième étape débute après la guerre. Il ne suffit plus de sauvegarder, il faut revendiquer le cinéma comme art. Par la présentation des premiers grands cycles monographiques, Langlois crée les conditions d'une « politique d'auteurs » et d'une nouvelle critique, il prépare la modernité de la nouvelle vague, fondée sur la connaissance et le dépassement du classicisme qu'il contribue à révéler.

Troisième étape : aujourd'hui. Le cinéma n'est plus le seul loisir des masses, ni leur principal fournisseur d'images — des images dont le statut matériel (la pellicule concurrencée par la vidéo, le vidéo-disque, les images de synthèse) et fonctionnel (d'autres médias se chargent, à leur manière, de « donner des nouvelles du monde ») est désormais remis en cause —, tandis que le financement des films par la télévision modifie leur esthétique. Dès lors, que conserve-t-on dans les cinémathèques ? Une des formes de l'histoire de l'art ou les traces encore vives des origines de la communication ?

Dans la salle des Frères Lumière, exposition de divers appareils et matériels cinématographiques.



© Cinémathèque française, Paris



*Un décor du
Cabinet du docteur Caligari,
de Robert Wiene, 1920.*

Le cinéma bénéficie à présent d'une reconnaissance patrimoniale : politique de sauvegarde et dépôt légal. Il est l'objet d'études esthétiques, philosophiques et historiques qui l'intègrent progressivement à l'histoire de l'art. Simultanément, la transmission de la culture cinéphilique a connu de profonds bouleversements, le chemin urbain rythmé par les stations des salles n'est plus possible. En premier lieu, parce que les salles se sont raréfiées et concentrées dans quelques quartiers de loisirs. La découverte des films ne s'identifie plus à un trajet romantique et labyrinthique. Les cryptes du type « premiers chrétiens », comme Ulm et Chaillot, à Paris, ont perdu leur symbolique, même si la Cinémathèque française a retrouvé depuis quelques années sa vocation éducatrice.

Au-delà, le statut même de l'amour du cinéma a changé. Il n'est plus une contre-culture, face à l'université et au musée, symboles de la culture officielle. Aujourd'hui, le cinéma est au programme du lycée, et le mot cinémathèque est « récupéré » par des exploitants de salles soucieux de reconnaissance culturelle.

Cette transformation est moins radicale qu'il ne paraît : les cinémathèques ont bien été les héritières directes du musée moderne, tenu pour le lieu où des objets quelconques acquièrent une aura artistique. Programmer un ensemble de

films selon un enchaînement démonstratif n'est pas si éloigné de l'acte d'un Duchamp ennoblissant l'objet industriel (le film en est un aussi) par l'effet métonymique de la collection d'art, par l'intégration et la contamination de l'objet au sein du musée.

Un défi à l'ère de l'individualisation

Pourquoi, dès lors, la création d'un véritable musée du cinéma rencontre-t-elle depuis toujours d'aussi puissantes oppositions ? En premier lieu, parce que le statut artistique « impur » du cinéma, sa « part maudite » (l'industrie du spectacle dont il relève), a entraîné une très tardive prise de conscience patrimoniale et archivistique à son profit. Cette « impureté » a engendré également cette passion spécifique : la cinéphilie, qui, en second lieu, a rechigné à se dispenser officiellement et monumentalement. Le savoir cinéphilique s'est en effet constitué clandestinement, il a été détourné des salles-temples et volé à leurs marchands... La salle a été longtemps le lieu collectif d'une double lecture, populaire et cultivée, et a rendu superflue la « muséologisation » du cinéma.

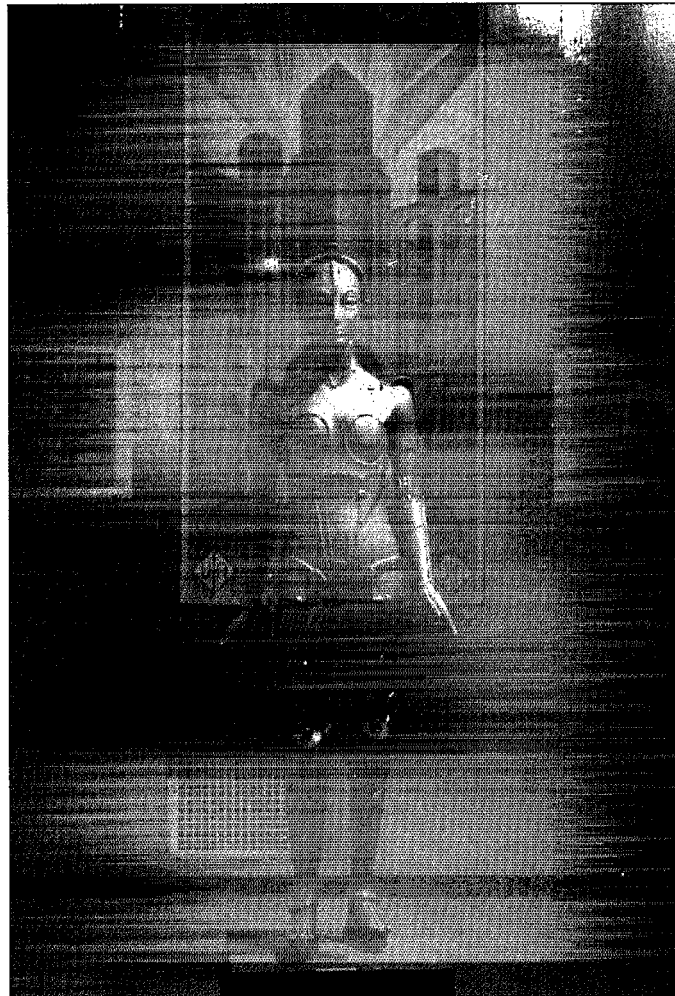
Ce double régime de la vision des films disparaît avec la diffusion télévisée et la cassette : chacun voit les films dans son coin. Le cinéma n'a pas échappé à la grande entreprise d'individualisation de cette fin de siècle, supprimant du même coup une diversité culturelle qui se gagnait jadis au sein d'un public supposé homogène. C'est pourquoi le musée, en tant que « maison du rêve collectif » (Walter Benjamin), fait partie du défi du cinéma à l'ère de l'individualisation.

De plus, la nature même du matériau filmique, le temps, complique les propositions muséographiques pour le cinéma. Comment exposer du temps ? C'est le

cœur même de l'invention d'une muséographie particulière du cinéma. Elle domine la réflexion sur la mise en valeur de l'ensemble de la collection de la Cinémathèque française, qui n'est pas seulement constituée de films. Au hasard, les rouleaux peints de Hans Richter et de Viking Eggeling, les gouaches d'Oskar Fischinger, les rotoreliefs de Duchamp, les gouaches futuristes de Survage, les objets surréalistes des films de Man Ray, des épreuves de Fox Talbot, les dessins et les sérigraphies des constructivistes russes au service du cinéma de propagande, les innombrables affiches, celles dessinées par le grand acteur Alain Cuny, celles de Fernand Léger, les maquettes de décors de Bilinsky, celles de Trauner...

Ce rappel est volontairement désordonné, en attendant de pouvoir révéler au grand public ces trésors, stockés actuellement dans les pauvres entrepôts de la Cinémathèque et qui feraient pourtant l'orgueil de grands musées d'art moderne : récemment, des musées ont été ouverts avec le dixième d'une telle collection.

En 1961, Henri Langlois remarquait déjà : « Le musée de l'art cinématographique n'est pas celui d'une technique, mais celui d'un art qui, depuis 1909, a été un lieu de rencontre et de fusion de toutes les écoles et de toutes les disciplines artistiques. Aussi les pièces de collection qu'il comporte sont-elles signées des noms les plus prestigieux de l'art du xx^e siècle : Picasso et Léger, Boldini et Marinetti, Survage et Viking Eggeling, Exter et Alexandre Benois, Man Ray et Salvador Dali, Cavalcanti et Siqueiros, Mallet-Stevens et Poelzig, Erik Satie et Prokofiev, l'expressionnisme allemand dont la Cinémathèque française possède près de trois cents pièces, le constructivisme et le maximalisme, dont, en dehors des musées soviétiques, la Cinémathèque



© Cinémathèque française, Paris

Le robot de Metropolis, de Fritz Lang, 1927.

est seule à posséder des collections, le nô, le kabuki, l'art populaire des États-Unis et le pop'art, sans parler des maîtres de l'art cinématographique. »

A cette question de fond s'en ajoutent d'autres : question juridique, pour s'enrichir légalement et sans dépendre d'autres archives ; question architecturale, pour se déployer à la mesure de l'histoire d'un art qui concentre en cent années des transformations esthétiques comparables à celles des autres arts au cours de bien des siècles.

Les installations en cours au palais de Tokyo condensent ces enjeux pour 1995, année anniversaire d'un art dont la France est le foyer quasi légendaire. ■

1. Cet article a paru dans le journal *Le Monde* du 25 juin 1993, sous le titre *Plaidoyer pour le Musée du cinéma*. (N.d.E.)

La conservation d'abord : la Cinémathèque nationale de la République populaire démocratique de Corée

Pak Sun Tai

La Cinémathèque nationale de la République populaire démocratique de Corée a su mener à bien une entreprise de grande ampleur : la création des installations techniques nécessaires à la bonne conservation de ses 400 000 bobines de films. Pak Sun Tai, son directeur, raconte l'aventure.

La Cinémathèque nationale de la République populaire démocratique de Corée, constituée de bâtiments modernes, a une capacité totale de conservation de 700 000 bobines. Elle est l'unique cinémathèque du pays.

Fondée à Pyongyang en février 1961, elle était dépourvue de locaux de conservation dotés des installations nécessaires. Aussi les films nationaux étaient-ils conservés dans chaque unité de production, et les films importés dans des dépôts de la société d'exportation et d'importation des films.

Kim Jong-il, dirigeant du pays, s'étant enquis de la situation de la Cinémathèque, a pris l'initiative de créer un établissement moderne équipé pour une bonne conservation de tous les films. Il estimait que les originaux étaient des biens d'État d'une valeur inestimable et que le travail de conservation des documents filmiques était une tâche très importante. Pour souligner l'importance de l'entreprise, il a approuvé le projet de construction de la Cinémathèque, allant jusqu'à choisir lui-même son emplacement dans un des lieux les plus favorables, et il fit en sorte que tous les frais de construction soient à la charge de l'État.

La Cinémathèque occupe aujourd'hui une superficie bâtie de 20 000 m², où sont installées une section de documentation de 3 000 m² et une galerie souterraine de 660 m².

En 1961, la Cinémathèque devenait membre correspondant de la Fédération internationale des archives du film (FIAF). Observateur en 1973, lors de son XXIX^e Congrès, elle était admise, en mai 1974, lors du XXX^e Congrès, au rang de membre titulaire.

Institution à but non lucratif, la Cinémathèque n'a pas de revenus propres. Elle bénéficie d'une subvention annuelle de 500 000 won (soit 250 000 dollars) qui lui permet de financer ses activités : acquisition, préservation, relations avec l'étranger, etc. Elle se propose ainsi de collectionner des films de toutes catégories (artistiques, documentaires, scientifiques, etc.), de les conserver à long terme et de permettre qu'ils puissent être utilisés rationnellement.

Il a d'abord fallu retrouver les documents filmiques de production nationale datant d'avant et après la libération, aussi bien que ceux tournés pendant la guerre de libération de la patrie. Durant cette dernière période, un grand nombre de



Affiche du film
Une jeune fille
fleuriste.

films avaient été perdus ou brûlés ; les documentaires réalisés par les correspondants de guerre avaient purement et simplement disparu. Un appel aux institutions cinématographiques du pays, aux cinémathèques et aux producteurs étrangers a permis d'en retrouver une grande partie. Aujourd'hui, le dépôt légal est obligatoire pour tous les films nationaux : le négatif original et une copie d'archivage arrivent à la Cinémathèque dès qu'un film est terminé. La Cinémathèque collecte aussi des films produits à l'étranger. Membre de la FIAF, elle a profité d'échanges avec les autres cinémathèques pour obtenir des milliers de films. En outre, une copie neuve de tout film importé doit être mise en dépôt.

Musée du cinéma, la Cinémathèque met ses collections au service du grand public. Elle possède une salle de cinéma en ville (600 places) et quatre salles dans ses murs (50 places chacune), où sont organisées fréquemment des rétrospectives, où des films sont projetés. A la demande des spécialistes et des universités, elle prête gratuitement ses collections, conformément à la législation en vigueur.

Une conservation adaptée au pays

S'appuyant sur les progrès de la conservation des films dans le monde entier, les techniciens de la Cinémathèque ont mis au point des normes adaptées au pays. Bien des errements furent ainsi évités. Une des fiertés de l'établissement est de ne pas garder un seul film nitrate parmi les 400 000 bobines qui se trouvent dans ses dépôts : tous ont été transférés sur un support acétate au cours des années 70, et tout nouveau film nitrate est transféré dès son arrivée.

Quinze années durant, les taux de changement de la densité de l'image ont été mesurés systématiquement : le person-

nel technique en est arrivé à la conclusion que les films noir et blanc gardés à la température de + 12° C et au taux d'humidité relative de 50-60 % (respectivement - 5° C et 30-40 % pour les films en couleurs) seront en sûreté pendant plus d'un siècle. Un système de conditionnement d'air pour respecter ces normes a été installé, et vingt années d'études sur la moisissure ont permis d'établir que, dans les conditions actuelles de conservation, un traitement anticorrosion ne serait pas nécessaire pour empêcher le développement et la reproduction des champignons. Un indicateur, placé dans chaque local de conservation, permet de détecter dès le début le syndrome du vinaigre. Les films atteints, signalés par les indicateurs, sont aussitôt lavés et réparés pour être à nouveau entreposés. La formule d'un nouveau détergent a été mise au point. Faut-il dire que les études destinées à sauvegarder ce patrimoine du XX^e siècle se poursuivent ?

Comme tous les cinéastes et les cinéphiles dans le monde, les collaborateurs de la Cinémathèque préparent activement la célébration du centenaire du cinéma. En collaboration avec la Direction générale de la cinématographie, ils se proposent d'organiser différentes manifestations sur le plan national :

- Afin de sensibiliser l'opinion publique, la revue *Cinéma coréen* et d'autres périodiques spécialisés publient d'ores et déjà le programme des manifestations, créant ainsi un climat d'attente favorable dans la population.
- Une rétrospective du cinéma coréen a été organisée en avril et en septembre 1994.
- Le festival international du film des pays du Tiers Monde aura lieu en avril 1995.
- Une exposition d'affiches et de photos illustrera les différentes étapes du développement du cinéma. ■

Gosfilmofond : les Archives du film de la Fédération de Russie

Vladimir Y. Dmitriev

En dépit des bouleversements politiques et des difficultés économiques, les archives cinématographiques principales de Russie ont joué un rôle majeur dans la préservation de l'incalculable patrimoine cinématographique du pays. L'auteur, qui est sous-directeur général pour les relations internationales du Gosfilmofond, y dirige aussi le Centre d'information scientifique. Il participe activement aux travaux de la Fédération internationale des archives du film et est l'auteur d'articles sur l'histoire du cinéma.

Le décret portant création du Gosfilmofond — les archives du film de l'État soviétique — a été signé le 4 octobre 1948, soit plus de cinquante ans après la naissance officielle du cinéma (28 décembre 1895). Les archives cinématographiques de Russie ont donc vu le jour une ou deux générations après la naissance de cette grande forme d'art du XX^e siècle.

La création du Gosfilmofond fut précédée de longs débats. Il y eut d'abord des discussions enflammées avec des spécialistes des beaux-arts qui, arguant de la nature collective de la réalisation des films et de son côté industriel, voulaient reléguer le cinéma au rôle secondaire de chroniqueur impartial d'une réalité en constante mutation, ou à celui d'illustrateur d'œuvres littéraires. Au caractère unique du tableau, dont il n'existe qu'un exemplaire, ils opposaient le film, dont on peut faire de multiples copies. Des considérations bien plus prosaïques entrèrent ensuite en jeu. En Union soviétique, le cinéma, appelé à jouer un rôle essentiellement idéologique, fut étroitement subordonné aux circonstances, aux goûts des dirigeants et aux exigences de la situation politique, de sorte que l'on était prompt à brûler comme étant dénué de sens, néfaste, voire dangereux, ce que l'on avait adoré la veille. Le régime, qui n'aimait pas laisser de traces, se méfiait des archives, dont l'objectif principal était précisément de préserver — sous une forme certes artistique — des enregistrements et des « preuves ».

Les premières tentatives timides pour constituer des archives cinématographiques d'État furent faites, dans les années 30, par des membres de l'Institut pansoviétique du cinéma ; mais, en dépit de leurs efforts héroïques, la pauvreté des fonds mis à leur disposition et la méfiance des autorités devaient nuire à l'efficacité de leur action ; il faut cependant leur

reconnaître le mérite d'avoir fait œuvre de pionnier dans ce domaine.

La situation changea à la fin de la seconde guerre mondiale. Les archives cinématographiques avaient beaucoup souffert et avaient été dispersées sur tout le territoire de l'Union soviétique. Il fallait aussi trouver des locaux pour abriter les films saisis comme trophées de guerre en Allemagne, après le renversement du régime nazi. La création d'un service d'archives chargé de retrouver, restaurer, tirer et préserver les documents filmés fut mise à l'ordre du jour, et, cette fois, ni les arguments culturels ni même les arguments idéologiques ne purent y faire obstacle. Un premier pas fut franchi quand la décision fut prise au plus haut niveau — rien ne pouvait donc entraver sa mise en œuvre — de faire obligation à tous les studios de cinéma, services de location de films et organismes ou organisations connexes de remettre les films en leur possession à ce qui allait devenir le Gosfilmofond. C'est à cette époque, pendant les cinq ou sept premières années de l'existence des archives, que fut constituée la base de collections qui n'allaient cesser de s'enrichir.

Le décret de 1948 rendait le Gosfilmofond responsable de la conservation des longs métrages, y compris les dessins animés et les films de vulgarisation scientifique ; les documentaires d'information et les films d'actualité étaient regroupés dans d'autres archives.

Depuis sa création, il y a quarante-six ans, le Gosfilmofond, situé dans l'agglomération de Belye Stolby, à une cinquantaine de kilomètres de Moscou, est devenu l'une des plus vastes collections du monde. En tant que membre de la Fédération internationale des archives du film (FIAF), il entretient des relations de travail avec des institutions semblables dans des dizaines de pays. Alors qu'il ne dispo-



© Agence Novosti, Paris

Le réalisateur Vsevolod Poudovkine devant des affiches de ses films.

sait à ses débuts que de quelques centaines de copies, il compte désormais près de 55 000 titres. Parmi ceux-ci, un bon nombre de films rares dont la préservation a été assurée grâce au dévouement de personnels qui ont fait de la recherche et de la conservation des films non seulement leur métier, mais aussi la passion de leur vie. En dépit des aléas de la situation politique, les archives cinématographiques ont toujours eu pour principe de sauvegarder toute la production cinématographique nationale, quelle qu'en soit la valeur artistique. Nul n'était habilité, nul ne pouvait être habilité à établir sa propre sélection et, de son propre chef, à délivrer à tel ou tel film un passeport pour l'avenir ; dans toute l'histoire du Gosfilmofond, jamais un mètre de pellicule ne fut détruit sans que l'on se fût d'abord assuré qu'il existait une copie complète.

Un point particulièrement important, objet régulier des nombreux débats internationaux consacrés à la conservation des fonds d'archives, concerne la question des films sur pellicule nitrates inflammables. Invoquant les risques sérieux qu'ils présentent — ces pellicules peuvent s'enflammer à la suite de négligences ou se consumer spontanément si elles ne sont pas stockées dans des conditions satisfaisantes —, certains chercheurs ont instamment souhaité que les vieux films, y

compris les négatifs d'origine, soient détruits. D'autres spécialistes ont au contraire fait valoir que les originaux constituent un trésor culturel au même titre que les incunables. Les uns et les autres avaient raison à leur façon et, après les avoir écoutés, le Gosfilmofond a cherché la solution la plus satisfaisante. Certains films sur pellicule nitrates durent être détruits, de peur que l'ensemble de la collection ne disparaisse dans les flammes, mais les négatifs d'origine ont été transférés dans des entrepôts spéciaux pour y être conservés durablement.

A la recherche du passé

L'une des missions essentielles du Gosfilmofond est de produire des copies originales les plus complètes possible de tous les films tournés dans le pays. C'est ainsi, pour ne prendre qu'un exemple tiré des années 70, qu'après des années de recherches menées avec l'aide des studios Mosfilm, on a pu reconstituer le chef-d'œuvre de Serge Eisenstein, *Le cuirassé Potemkine*, en y insérant des images jusqu'alors manquantes. Il s'agit bien sûr de raccords très brefs, mais, dans le cas des grandes œuvres d'art, les modifications scientifiquement justifiées, aussi mineures soient-elles, ont d'autant plus d'importance que l'absence de quelques

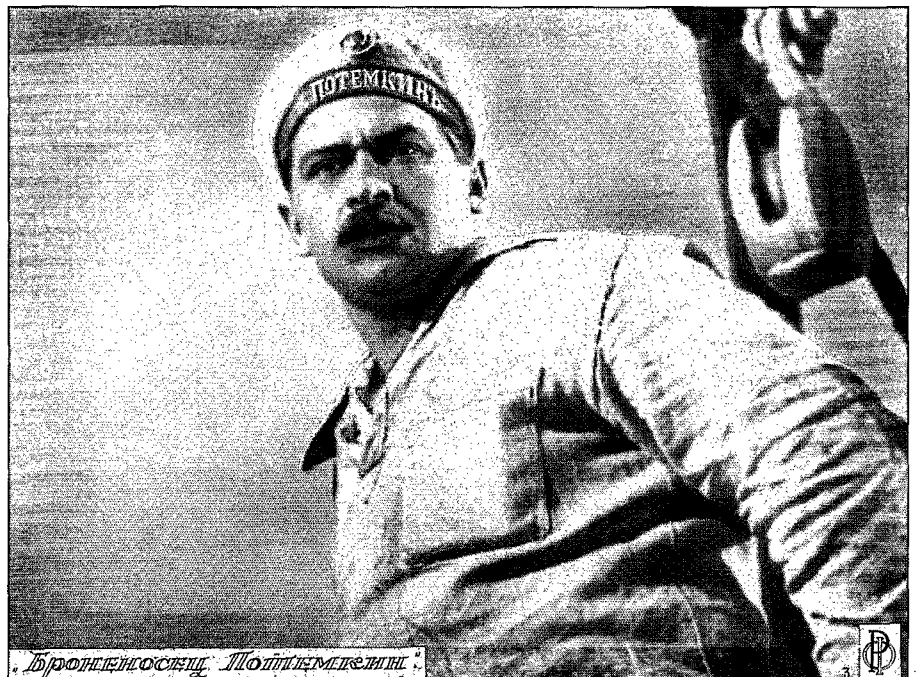
centimètres de pellicule peut modifier le rythme entier d'une séquence.

Un phénomène propre au cinéma soviétique, ou du moins peu fréquent ailleurs, est que certains films — en particulier ceux tournés pendant les années 30 et 40, voire plus tard — existent en plusieurs versions. Ils ont été impitoyablement tronqués, remontés ou doublés avec les voix d'autres acteurs, et ce n'était généralement pas parce que, le temps passant, les réalisateurs souhaitent en donner une version nouvelle. Ces changements étaient motivés par l'évolution de la situation dans le pays. La propagande officielle, qui réussit si bien à violenter l'histoire, a imposé des coupures impitoyables aux copies originales de plusieurs films classiques. Les exemples sont légion. D'abord les images de Trotski ont été supprimées, puis celles de Staline, enfin celles de Khrouchtchev. Le réalisateur Mikhaïl Romm a refait lui-

même le montage des films *Lénine en Octobre* et *Lénine en 1918* pour que disparaisse la moindre mention de la part prise par Staline à la révolution d'Octobre. Après l'assassinat du grand acteur juif Solomon Mikhoels par les tueurs de Beria, une brève séquence où il apparaissait fut supprimée du film de Gregory Alexandrov *Le cirque*. La liste de ces coupures serait longue ; ce n'est pas là la page la plus glorieuse de l'histoire du cinéma soviétique.

Nul ne saurait porter de jugement ; le personnel du Gosfilmofond a fait, et continue de faire, tout son possible pour restaurer les films dans leur version originale en recourant à des copies miraculeusement préservées, dont certaines lui sont fournies par d'autres membres de la FIAF. L'histoire de cet art, aussi déplaisante qu'elle ait pu être, doit être racontée sans fard, et seules les générations futures auront le droit de porter un jugement.

Le cuirassé Potemkine,
réalisé par Serge Eisenstein,
1925.



La liste des films soviétiques interdits par les censeurs est longue, elle aussi. On aurait tort de penser que la plupart étaient des films des années 60 et 70. Le processus a commencé dans les années 20 et s'est poursuivi sans interruption pendant plus de cinquante ans. On trouve, dans ce lugubre catalogue, des films de Serge Eisenstein, Vsevolod Poudovkine, Mikhaïl Kalatozov et Abram Room, ainsi que *La porte d'Illitch* de Marlen Khoutsiev, *Le commissaire* d'Alexandre Askoldov, *Une mauvaise plaisanterie* d'Alexandre Alov et Vladimir Naoumov, et bien d'autres encore. Quand, au début de la *glasnost*, on a entrepris de supprimer la censure et d'autoriser la sortie de ces films, on s'est aperçu que le Gosfilmofond avait préservé l'immense majorité d'entre eux dans leur version originale, les sauvant ainsi de l'oubli et de la destruction, pour le plus grand profit de la culture mondiale. Voilà de quoi dissiper toute incertitude sur l'utilité d'archives cinématographiques.

La célébration d'un centenaire

Les activités internationales du Gosfilmofond constituent un chapitre à part de son histoire. Depuis le moment où il s'est affilié à la FIAF, le Gosfilmofond a établi des contacts avec de nombreuses cinémathèques, ne négligeant rien pour conserver sa place dans le monde international des archives. Même pendant les années les plus difficiles de la guerre froide, il maintint ses relations et résista aux pressions politiques. Le Gosfilmofond a envoyé plus de 10 000 copies de films à d'autres membres de la Fédération et en a reçu plusieurs milliers en échange.

Bien que les films — russes, soviétiques ou étrangers — constituent l'essentiel du fonds de l'institution et sa raison d'être, elle répertorie aussi des scénarios, des dialogues, des affiches, des photos de plateau, des documents publicitaires et toutes sortes d'objets ayant trait au cinéma. Étudiants, chercheurs, historiens, réalisateurs, opérateurs et artistes ont accès à toutes les collections. Incontestablement, le Gosfilmofond occupe une place unique dans le cinéma d'aujourd'hui. Quiconque s'intéresse au septième art — expert, spécialiste en herbe, simple cinéphile habitué de la ciné-



ПАПИНЫ СНЫ ОТ МОССЕЛЬПРОМА

*Affiche du constructiviste
Isaac Rabitchev pour le film
Une marchande ambulante
de cigarettes de Mosselprom,
réalisé par Yuri Zhelyabuzhsky,
1924.*

thèque Illiouzion de Moscou — connaît et apprécie son œuvre.

A coup sûr, le centenaire du cinéma va être un moment mémorable pour les personnels des archives du cinéma, dont le travail acharné, le savoir et les compétences ont permis de sauver des milliers de films. Le Gosfilmofond aborde cette commémoration conscient d'avoir mené à bien ses tâches essentielles : constituer un fonds d'archives, assurer leur conservation contre vents et marées. Il lui reste néanmoins beaucoup à faire. Peut-être de petits dépôts d'archives détiennent-ils des copies de films russes ou soviétiques que l'on croyait à jamais perdus ; il faut les retrouver. Les contacts avec les archives cinématographiques de certains pays sont encore difficiles ; tout doit être fait pour convaincre leurs responsables qu'il est de l'intérêt de tous d'organiser ou de développer les échanges. Malheureusement — et c'est là un sujet de préoccupation permanent pour le Gosfilmofond — les problèmes économiques que connaît la Russie l'empêchent de débloquer les fonds nécessaires pour construire des installations de stockage nouvelles et modernes, pour acheter du matériel spécialisé, pour mettre les techniques les plus modernes au service de la conservation des documents. Et qui sait quand la situation s'améliorera ?

Mais la vie continue. A l'occasion du centenaire, le Gosfilmofond espère pouvoir montrer certaines pièces rares. L'une d'entre elles est un film inachevé du grand réalisateur Alexandre Dovjenko, *Adieu l'Amérique !*, vestige très curieux de la fin des années 40, époque de l'affrontement soviéto-américain. Peut-être sera-t-il également possible de restaurer une autre œuvre interdite par la censure, inachevée

elle aussi, *Nos chants*, de Serge Vassiliev, l'un des deux réalisateurs du célèbre *Tchapaïev*. D'autres projets semblables sont prévus. De nouveaux manuels de cinéma vont être publiés ; des expositions et des projections spéciales, au cinéma et à la télévision, vont être organisées. De jeunes réalisateurs russes ont commencé ou vont commencer à monter, à partir des collections du Gosfilmofond, des films qui éclaireront d'un jour nouveau l'histoire du cinéma, la mythologie traditionnelle des images projetées à l'écran et la façon dont les problèmes artistiques et idéologiques ont été aplanis et réglés. Nous espérons ainsi faire des découvertes inattendues et arriver à des conclusions originales. Enfin, le Gosfilmofond attache une importance particulière à sa participation aux initiatives de la FIAF.

Bien que tourné vers l'avenir, le Gosfilmofond est, au moins dans un domaine, conservateur : il conserve ses films sur pellicule de celluloid. Les vidéocassettes et autres vecteurs modernes ne sont utilisés qu'à titre auxiliaire et ne remplacent pas les documents cinématographiques originaux.

Le film de cinéma est peut-être appelé à disparaître, remplacé par d'autres techniques. Dans ce cas, le Gosfilmofond demeurera, non seulement en tant qu'archives, mais aussi en tant que monument dédié à un grand art, et son nouveau personnel ne permettra pas que tombent dans l'oubli les précieux métrages de celluloid, témoins inestimables de notre temps et documents de l'art cinématographique. En venant en aide aux archives cinématographiques, comme elle le fait depuis longtemps pour les bibliothèques et les musées, l'humanité se donne une autre chance d'immortalité. ■

Le Museum of the Moving Image, à Londres

Leslie Hardcastle

Nouveau venu dans le monde des musées, le Museum of the Moving Image a connu un succès immédiat. En 1992, quatre ans seulement après son ouverture, il a reçu le grand prix du premier concours Tourmusé, patronné par le Conseil international des musées et par le Groupement des unions nationales des agences et organisateurs de voyages de la CEE. Distingué pour son action novatrice en matière de promotion, de publicité et d'expositions spéciales, ce musée n'a jamais cessé, depuis sa création, de figurer parmi les dix premières attractions payantes de Londres. Leslie Hardcastle, son conservateur, explique pourquoi.

En six ans d'existence, le Museum of the Moving Image (MOMI) de Londres a attiré plus de 2 500 000 visiteurs. Il a reçu dix-sept récompenses, motivées par des considérations allant de l'écho rencontré auprès des touristes (« nouvelle attraction touristique remarquable ») à l'« intérêt culturel ».

L'objectif général du musée est de familiariser un public aussi large que possible avec l'histoire, les procédés de production et l'appréciation critique du cinéma et de la télévision grâce à une politique générale de collecte, de conservation et de présentation des objets dans leur contexte social.

Les présentations s'articulent autour de plusieurs axes chronologiques parallèles : le développement du film comme expression artistique ; le développement de la télévision comme élément jouant un rôle majeur dans notre vie ; le développement des deux technologies correspondantes ; le contexte social et politique.

Ce musée a été conçu pour présenter les grandes lignes de l'histoire et du développement du cinéma et de la télévision et pour répondre aux besoins de tous, initiés ou néophytes. On en sort rarement sans avoir été ému ou influencé d'une manière ou d'une autre.

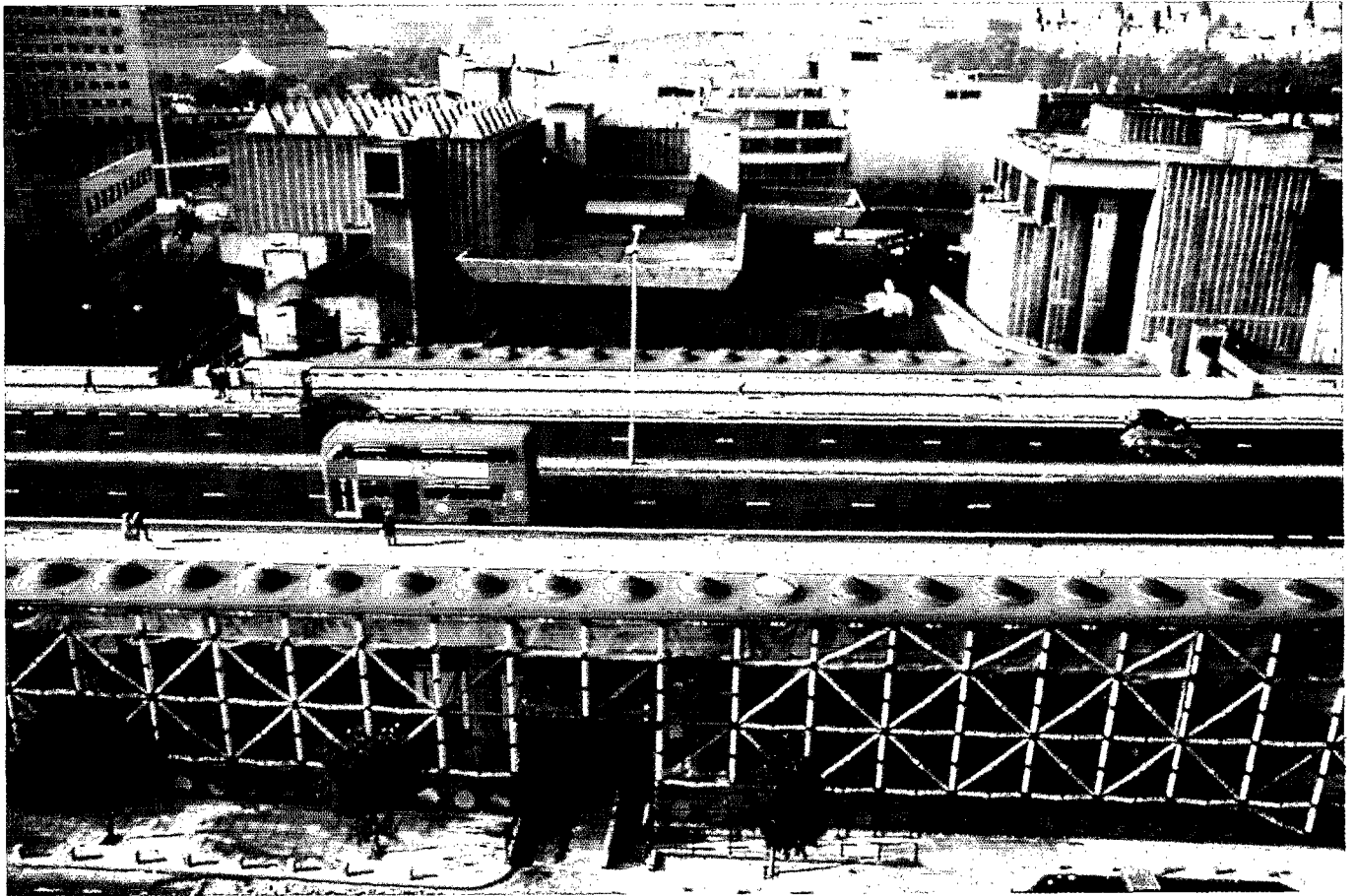
Il est également un outil pédagogique pour les grands comme pour les petits, car il s'efforce de concilier d'une manière originale éducation et distraction ; de nouveaux modes de présentation et de communication y sont expérimentés. Si ses créateurs lui ont donné un côté accrocheur, ils n'ont pas oublié de le doter des caractéristiques les plus authentiques d'un musée véritable. Après certaines résistances initiales, il est désormais accepté en tant que tel par les professionnels et ne ménage pas ses efforts pour conserver ce statut.

L'éducation est au centre de la concep-

tion de ce musée, et les responsables de cette question mettent tout en œuvre pour que la visite soit à la fois enrichissante et accessible aux publics les plus divers. De leur propre initiative, des milliers d'enfants et de groupes scolaires s'y rendent chaque année. Les éducateurs du musée organisent dans ses locaux, avant et après la visite, des séances auxquelles participent annuellement environ 1 200 groupes d'élèves et d'étudiants, soit au total plus de 35 000 écoliers et adultes. Leur action, coordonnée avec les impératifs du Programme national d'enseignement, englobe toutes sortes de projets pédagogiques ayant trait non seulement à la communication, mais aussi à d'autres disciplines : anglais, histoire contemporaine, photographie, biologie, langues étrangères, culture...

Du fait de la diversité ethnique et sociale des élèves des écoles londonniennes, les responsables des questions d'éducation du musée doivent répondre aux besoins de nombreux groupes différents. Ils ont particulièrement bien répondu aux attentes des personnes ayant des besoins particuliers : malentendants, élèves en difficulté, malvoyants, aveugles, etc. Pour ces derniers, l'intérêt du musée peut paraître surprenant, mais il faut savoir qu'il s'agit d'un établissement où le toucher et l'accompagnement sonore jouent un rôle très important ; en d'autres termes, c'est aussi un lieu d'expérience et de participation.

L'une des nombreuses caractéristiques novatrices du musée réside dans l'emploi d'acteurs spécialement formés, chargés d'expliquer et de montrer aux visiteurs la réalisation d'un film, pour le cinéma ou pour la télévision, et de les y faire participer. La réglementation locale exigeant qu'il y ait à tout moment un certain nombre d'employés en service, susceptibles d'évacuer un millier de personnes



Le musée est construit sous la route d'accès à Waterloo Bridge, qui en constitue le toit.

en cas d'urgence, il a été décidé que ce personnel, tout en assurant la sécurité, deviendrait une composante des expositions et remplirait une fonction éducative. L'Actors' Company contribue désormais de manière déterminante au programme d'animation du musée, qui prévoit diverses actions éducatives, depuis les visites de groupes scolaires, organisées de façon dynamique, jusqu'à la réalisation de vidéos éducatives fondées sur les activités de l'institution. D'ambitieux plans de transformation temporaire de l'établissement en un musée itinérant prévoient deux tournées de dix semaines dans les centres culturels à travers le Royaume-Uni pour la célébration du centenaire du cinéma.

Rien n'a été laissé au hasard

Le musée montre l'usage par l'humanité des images animées, de l'apparition des ombres chinoises, deux mille ans avant notre ère, aux images cinématographiques et télévisuelles du xx^e siècle. Il ex-

plore des questions allant de la préhistoire du cinéma à l'utilisation de films à des fins de propagande et à la place majeure que la télévision occupe dans notre vie. Pour traiter un champ aussi vaste, il recourt fréquemment à des évocations : un wagon du train de l'agit-prop russe (*Cinéma et révolution*), une main énorme d'où sortent des fourmis (*Buñuel et l'avant-garde*), une maquette grandeur nature du cinéma Odéon (*Cinéma britannique et architecture du cinéma*)...

Le musée a adopté une présentation chronologique recourant à des objets correspondant à trois niveaux d'attente : celui du connaisseur, celui des jeunes qui souhaitent se familiariser avec l'histoire du cinéma et de la télévision, celui du visiteur occasionnel sans idées préconçues sur le sujet.

Les objets exposés, conformes à des spécifications rigoureuses et détaillées, devancent le fonctionnement de l'établissement, ainsi que les réactions et le comportement des visiteurs. Rien n'a été laissé au hasard, actions et réactions ont été



© MOMI, Londres

Le catalogue du musée établi pour le lancement, en 1988.

anticipées et intégrées dans la conception. Les spécifications comprenaient trente-trois chapitres portant sur des éléments clés tels que la circulation des visiteurs, le rythme des expositions, les niveaux d'attente, l'utilisation du son, le rôle de guide joué par les gardiens, le contenu et la

présentation, les langues employées, la durée de la visite, l'utilisation du vidéodisque.

Conformément à la vocation du musée, la plupart des objets exposés font appel aux images animées : plus de mille extraits de films et d'émissions de télévision

sont présentés dans l'ensemble de la zone d'exposition, la plupart transmis sur des disques optiques vidéo par soixante-douze graveurs laser. A cela s'ajoutent cinq projections de films en 35 mm et deux en 16 mm. L'information est transmise sur des écrans vidéo adroitement in-

Une exposition présente différentes méthodes d'animation. De jeunes visiteurs sont invités à créer leurs propres silhouettes pour un zootrope.



tégrés dans la structure de chaque objet antérieur à 1952, tandis qu'après cette date le visiteur découvre des écrans de télévision non dissimulés. Tous les dispositifs et les services techniques sont commandés à partir d'une unique salle de contrôle, visible par le public et constituant elle-même, de plein droit, un objet exposé. Les techniciens de service travaillent au vu de tous les visiteurs, de même que les projectionnistes opèrent dans une cabine de verre au fond de la salle de cinéma, salle qui constitue un point de passage obligé de tout circuit à travers le musée. Les visiteurs voient un programme, projeté en permanence, composé d'extraits des grandes productions cinématographiques et télévisuelles. Chaque soir, un film différent du répertoire de trois cent soixante chefs-d'œuvre des Archives nationales du film et de la télévision peut être vu. Ces programmes font partie des deux mille réalisations (dont des émissions de télévision) qui sont projetées tous les ans au National Film Theatre, aménagé dans l'arche adjacente de Waterloo Bridge.

L'architecte du musée, Bryan Avery, a conçu un bâtiment qui stupéfie beaucoup de visiteurs, frappés par l'ampleur de l'es-

pace dégagé sous Waterloo Bridge. De ce côté, le bâtiment présente un mur de 73 m couvert de photos de films, placé derrière une grande paroi de verre soutenue par un cadre d'acier ajouré peint en blanc — magnifique quand le soleil brille. De l'autre côté, de grandes fenêtres circulaires en aluminium donnent sur le Royal Festival Hall, le Queen Elizabeth Hall et la Hayward Gallery, ainsi que sur le Royal National Theatre. Le bâtiment se compose d'un niveau central, d'une crypte de même dimension (25 000 m²) et d'une mezzanine de 288 m². La mezzanine accueille des expositions itinérantes et des présentations spéciales. Le niveau central abrite l'exposition principale, composée de quarante objets ou plus, qui retracent l'histoire du cinéma et de la télévision depuis la première guerre mondiale. La crypte est réservée aux périodes précédentes (les images de toute nature, en remontant jusqu'aux peintures rupestres) et abrite la Wolfson Study Unit.

Le MOMI a été entièrement financé par des donations privées, les plus importantes provenant du regretté sir Y. K. Pau, le magnat chinois des transports maritimes, et de sir Paul Getty. La construction a coûté 10 millions de livres et l'ex-

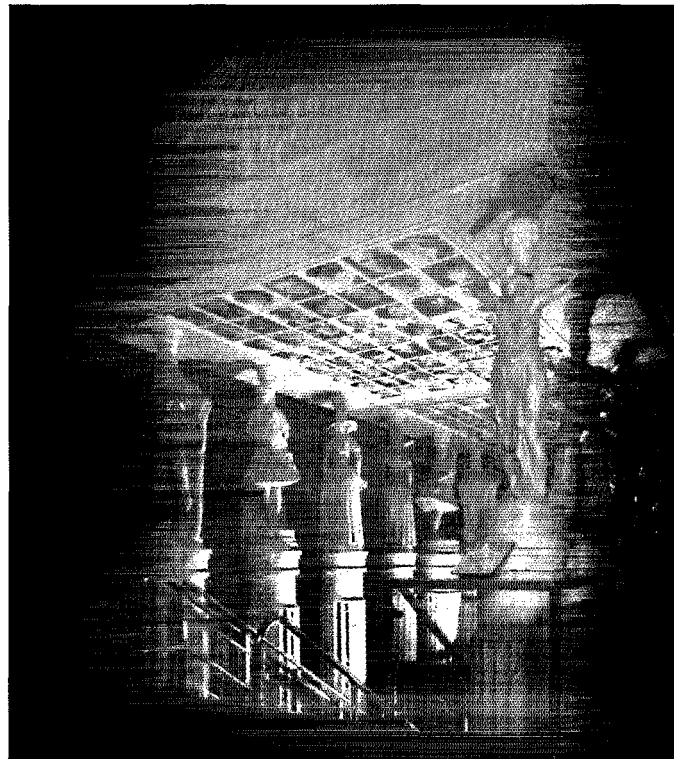
position 14 millions. Il n'y a eu aucun financement public.

Un musée tourné vers l'avenir

Il existait déjà des musées consacrés aux jouets ayant précédé l'invention du cinéma ou à la production cinématographique et télévisuelle, mais le nôtre est le seul qui vise à raconter toute l'histoire des images animées. C'est une aventure passionnante, d'autant plus importante qu'elle a des répercussions sur la vie du citoyen ordinaire. C'est quelque chose de concret pour la plupart des gens, puisque le cinéma et la télévision occupent une place considérable dans nos loisirs. En 1946, 1 635 millions de places de cinéma avaient été vendues au Royaume-Uni ; en 1993, un jeune de dix-huit ans a passé en moyenne deux ans de sa vie à regarder la télévision et des vidéos. Depuis plus de cinquante ans, notre existence est dominée par les images. La vie sociale et les opinions politiques, l'opinion que nous nous faisons des autres — voire nos idées fausses — sont toutes influencées par ce que montrent le cinéma et la télévision, car « voir c'est croire »... Au royaume de l'image animée, illusions et connaissance vont de pair.

L'évolution se poursuit. L'impact des images de la nouvelle technologie vidéo sur notre vie quotidienne, celui des réseaux câblés, de la télévision par satellite et des autres innovations n'a pas encore été pleinement mesuré.

Le musée s'intéresse à la culture visuelle des jeunes et s'efforce de répondre à leur besoin de relever les défis de l'avenir proche et de comprendre les prémices de la révolution technologique des systèmes de transmission, à coup sûr prévisible pour la prochaine décennie. Si cette révolution des moyens quotidiens de communication a bien l'ampleur prédite, ses effets sur notre vie pourraient être sai-



© MOMI, Londres

Le Temple des dieux : une exposition consacrée à la période de transition allant de la première guerre mondiale à l'avènement du cinéma parlant. Elle constitue un hommage aux grandes vedettes du cinéma muet.

sissants. Il importe d'en examiner en temps voulu l'orientation et les conséquences possibles, en nous fondant sur nos connaissances actuelles des systèmes de communication que le musée donne à voir. Son souci d'une prospective reposant sur l'analyse ou la compréhension du passé est peut-être l'aspect le plus important de cet établissement.

Le musée est l'œuvre de David Francis (Officer of the British Empire), ancien conservateur des Archives nationales du film, à Londres, aujourd'hui à la bibliothèque du Congrès à Washington ; de Leslie Hardcastle (Officer of the British Empire), conservateur du musée, ancien contrôleur financier du National Film Theatre, à Londres ; de David Robinson, historien du cinéma, et de Tony Smith (Commander of the British Empire), président du Magdalen College, à Oxford, ancien directeur du British Film Institute. L'ensemble technologique a été supervisé par Charles Beddow (Member of the British Empire) et l'exposition conçue par Neal Potter. Le financement de l'établissement, assuré par le British Film Institute, bénéficie de diverses contributions, en particulier celles de producteurs de cinéma et de télévision. ■

Le cinéma au MOMA : le premier musée du cinéma des États-Unis

Mary Lea Bandy

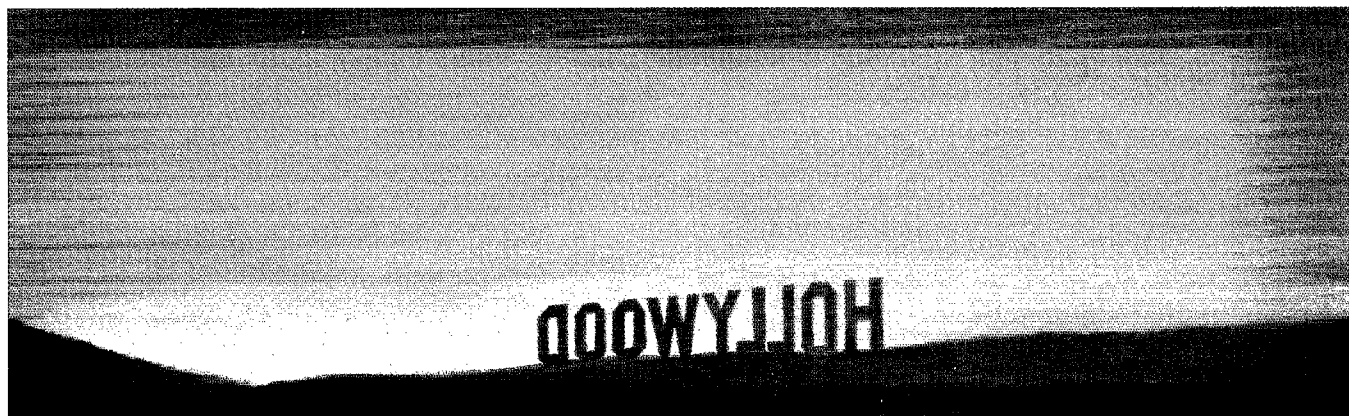
Le Musée d'art moderne de New York (MOMA) s'est donné pour mission de replacer le divertissement de masse le plus populaire de notre époque dans un contexte artistique et pédagogique. Convaincus que « la seule forme d'art spécifique du XX^e siècle » mérite d'être préservée et présentée avec le même soin rigoureux que d'autres formes d'expression artistique, les dirigeants du MOMA ont d'emblée collaboré avec les pionniers du cinéma américain. Précédemment directrice du Département du cinéma du MOMA, Mary Lea Bandy est devenue, en 1993, conservateur en chef d'un département élargi où sont regroupés le cinéma et la vidéo. Responsable de plusieurs cycles et rétrospectives thématiques, dont l'une consacrée au Festival de Cannes, elle est également coéditrice de l'ouvrage Jean-Luc Godard : son + image, New York, 1992.

Aux États-Unis, il n'existe pas, à proprement parler, de musée du cinéma, un musée consacré exclusivement à la collecte des copies originales de films et des objets se rapportant à leur production et à leur projection. Notre vaste territoire ne compte en tout et pour tout que trois institutions qui collectionnent et conservent des documents et des films de 35 mm, et toutes trois sont des musées d'art : le Musée d'art moderne de New York, le Musée international de la photographie de Rochester (New York) et le Musée d'art de l'Université de Berkeley, en Californie. Les autres grands fonds d'archives cinématographiques américains sont ceux de la Bibliothèque du Congrès et des Archives nationales, à Washington, D.C., et de l'Université de Californie, à Los Angeles. Mais, pour l'essentiel, les collections et activités de ces institutions n'ont aucun rapport avec le cinéma, auquel sont simplement consacrés une section ou un département spécialisé de ces importantes institutions culturelles et pédagogiques. C'est là un trait distinctif de l'histoire des archives cinématographiques aux États-Unis : l'existence de plusieurs fonds d'archives régionales et fédérales qui se partagent l'essentiel de la documentation sur les origines du cinéma américain, ainsi qu'un échantillonnage très riche de films du monde entier. Par ailleurs, nous nous efforçons de recueillir du matériel et des objets tels que photos, affiches, matériels publicitaires ou documents de tournage ; c'est aussi ce que fait notre dernier partenaire en date dans cet effort de préservation de notre patrimoine cinématographique, le Musée américain des images animées d'Astoria (New York), mais ce musée ne collectionne pas de copies originales de films.

Lors de sa création en 1935, la cinémathèque du Musée d'art moderne était unique par sa conception et son contenu ;

et l'histoire de ses débuts est caractérisée par la même association, à parts égales, de brillant et de sérieux que le MOMA lui-même. A l'époque, il n'existait aux États-Unis ni musée du cinéma, ni festival de films, ni ciné-clubs, ni études supérieures de cinéma — encore moins de chaînes de télévision diffusant des films 24 heures sur 24. En revanche, dans le pays tout entier, des salles de projection fastueuses accueillaient plus de 100 millions de personnes chaque semaine pour découvrir les derniers films parlants d'Hollywood. Pour la première responsable du Département cinématographique du MOMA, Iris Barry, il était clair que la tâche de la nouvelle cinémathèque serait « d'abord et avant tout de susciter une prise de conscience de la tradition et de l'histoire du nouvel art du film ». Son objectif : présenter le divertissement le plus populaire au monde dans un contexte éducatif, donc « réunir une collection de films illustrant les développements, sur le plan historique et artistique, du cinéma depuis ses origines pour la mettre, à un prix modique, à la disposition des universités, des écoles, des musées et autres institutions pédagogiques ».

Cette idée révolutionnaire a pu prendre corps, dans le cadre du MOMA, parce qu'elle correspondait aux conceptions de son directeur fondateur, Alfred Barr, pour lequel ce musée « moderne » devait à la fois abolir les distances entre les artistes d'avant-garde et le public et promouvoir le goût et la compréhension des arts plastiques contemporains. Alfred Barr avait suivi, à l'Université de Princeton, les cours de l'historien d'art Charles Rufus Morey, dont l'enseignement portait essentiellement sur les grandes expressions de l'art plastique du Moyen Âge — architecture, sculpture, fresques, enluminures, vitraux... — comme autant de témoignages d'une époque et d'une civi-



© Musée Saint-Pierre Art contemporain,
Lyon (France)

lisation. Barr, appliquant au XX^e siècle la conception que Morey avait du monde médiéval, entreprit à son tour d'enseigner, en même temps que la peinture et la sculpture contemporaines, le cinéma, la photographie, la musique, le théâtre, l'architecture, l'esthétique industrielle. Il avait aussi visité le Bauhaus, à Dessau, en Allemagne, où le théâtre, le cinéma et la photographie étaient enseignés au même titre que les arts plastiques, et il est généralement admis qu'il s'inspira de ce modèle pour faire du MOMA une institution polyvalente ouverte aux arts dits populaires et commerciaux au même titre qu'aux « beaux-arts ».

Barr choisit de consacrer l'exposition inaugurale du musée, en novembre 1929, à une rétrospective de quatre pionniers de l'art moderne : Cézanne, Gauguin, Seurat et Van Gogh. Les expositions organisées par la suite portaient à la fois sur les artistes contemporains et sur des rétrospectives d'histoire de l'art en Europe et en Amérique : c'est précisément ce modèle, qui allait devenir celui du programme du MOMA pour les décennies à venir, dont s'est inspirée Iris Barry.

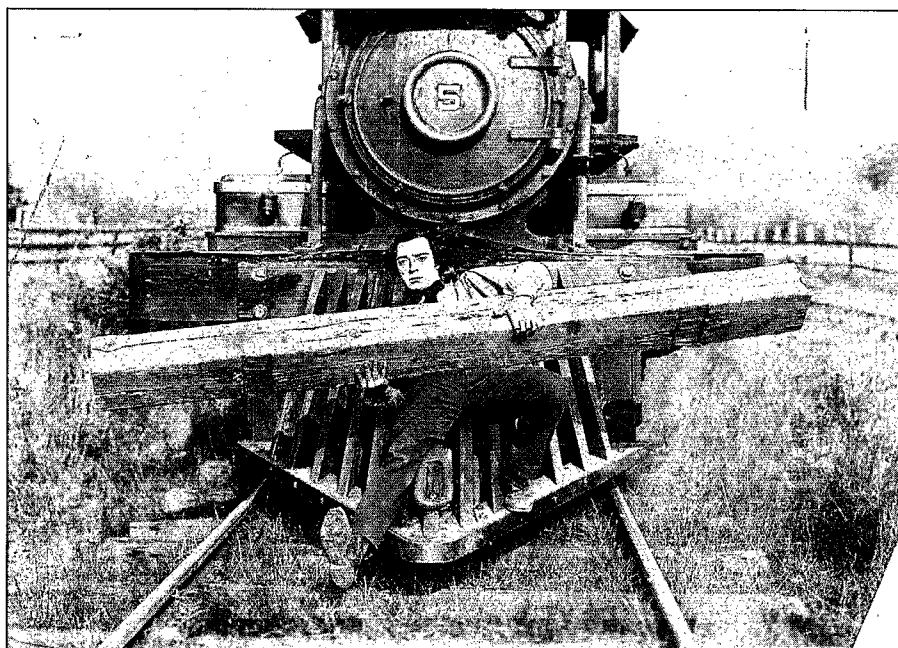
En 1932, Alfred Barr constatait : « Il est stupéfiant de voir combien de fins connaisseurs de la peinture, de la littérature ou du théâtre de leur époque ignorent tout du cinéma d'aujourd'hui. Je ne crois pas me tromper en avançant que les membres de notre conseil d'administration, pour la plupart si bien au fait de toutes les formes d'art moderne, ignorent pratiquement tout de l'œuvre, et jusqu'au nom, des grands cinéastes que sont Gance, Stiller, Clair, Dupont, Poudovkine, Feyder, Chaplin (en tant que metteur en

scène), Eisenstein et bien d'autres... On peut dire sans exagérer que la seule grande forme d'art spécifique du XX^e siècle est à peu près inconnue du public américain le mieux à même de l'apprécier. »

Convaincre Hollywood

Il y avait pourtant une exception à la règle ainsi énoncée par Barr : John Hay Whitney, administrateur du musée et éminent collectionneur. Il avait acquis une participation dans le nouveau procédé de Technicolor et fondé la maison de production Pioneer Pictures, animée par Merian Cooper (le réalisateur, avec Schoedsack, de *King Kong*). Quelques années plus tard, Whitney s'associera avec le producteur David O. Selznick ; de leur collaboration naîtra en 1939 *Autant en emporte le vent*. Ayant accepté de présider la cinémathèque, Whitney chargea Iris Barry de convaincre les grands producteurs de l'industrie du cinéma d'Hollywood de donner des films au musée. Grâce à son entremise, elle put, lors d'une réception à Pickfair, la fameuse résidence de Mary Pickford et Douglas Fairbanks, à laquelle assistait le Tout-Hollywood, organiser une projection d'extraits de films pour persuader ses hôtes de la nécessité de conserver ces œuvres dans un musée. Assurant ses interlocuteurs que le MOMA ne comptait nullement leur faire concurrence, Iris fit valoir qu'au cours de sa brève histoire (quelque quarante années d'existence) l'art cinématographique avait accumulé des œuvres importantes et que, « si l'on ne faisait rien pour restaurer et préserver les films les plus marquants d'hier et d'aujourd'hui, le cinéma depuis

Edward Ruscha,
Back of Hollywood, 1977.
Huile sur toile.



Le mécano de la « General »
(The General), 1926.
Réalisé par Buster Keaton
et Clyde Bruckman, interprété
par Buster Keaton,
ce film est un chef-d'œuvre du
cinéma muet comique.

1895 disparaîtrait aussi définitivement que la *commedia dell'arte* ou l'art de Nijinsky ». Elle illustra son point de vue en projetant un choix de films allant de 1896 à 1935, de *The great train robbery* (1903) à des extraits de *La ruée vers l'or* (1925) et d'*A l'Ouest rien de nouveau* (1930) jusqu'à la dernière production en date de Walt Disney, *Pluto's judgment day* (1935).

Iris Barry obtint ainsi des dons de Paramount, Twentieth Century-Fox, Samuel Goldwyn, Warner Bros, Harold Lloyd, Walt Disney et, par la suite, de Columbia, RKO, Universal, Mary Pickford, Walter Wanger et Leon Schlesinger Productions pour les films de Méliès. Seuls Charlie Chaplin et D.W. Griffith opposèrent un refus catégorique (mais Griffith devait changer d'avis deux ans plus tard sur les instances de Lillian Gish). En 1936, elle négocia avec Paramount et MGM un accord (cosigné ultérieurement par la plupart des grandes maisons de production) autorisant la cinémathèque à effectuer à ses frais des tirages des négatifs en leur possession, étant entendu que ces copies ne pourraient être utilisées, au sein du musée ou à l'extérieur, qu'à des fins pédagogiques.

On ne saurait trop insister sur l'importance de cet accord : Iris Barry avait réussi à négocier l'équivalent de prêts d'une durée indéterminée (dans certains

cas, il s'agissait de dons purs et simples) avec les pionniers et les industriels du cinéma américain. Ce brillant résultat apportait aux historiens du cinéma la certitude de pouvoir travailler indépendamment de toute contrainte commerciale. C'était la première fois que des producteurs hollywoodiens autorisaient la projection de leurs films sans réclamer de redevances.

Comme toutes les autres collections du musée, la cinémathèque était conçue dans une optique internationale. En 1936, Iris Barry se rendit à Londres, Paris, Berlin, Varsovie, Moscou et Stockholm, pour y rencontrer des collègues qui constituaient leurs propres archives et échanger des copies. De Moscou, où elle rencontra Serge Eisenstein, elle ramena un choix de films soviétiques. A Paris, outre le *Ballet mécanique* de Fernand Léger, elle acquit des films de Louis Lumière, Ferdinand Zecca et Émile Cohl, ainsi que des œuvres d'avant-garde de Marcel Duchamp et René Clair, entre autres.

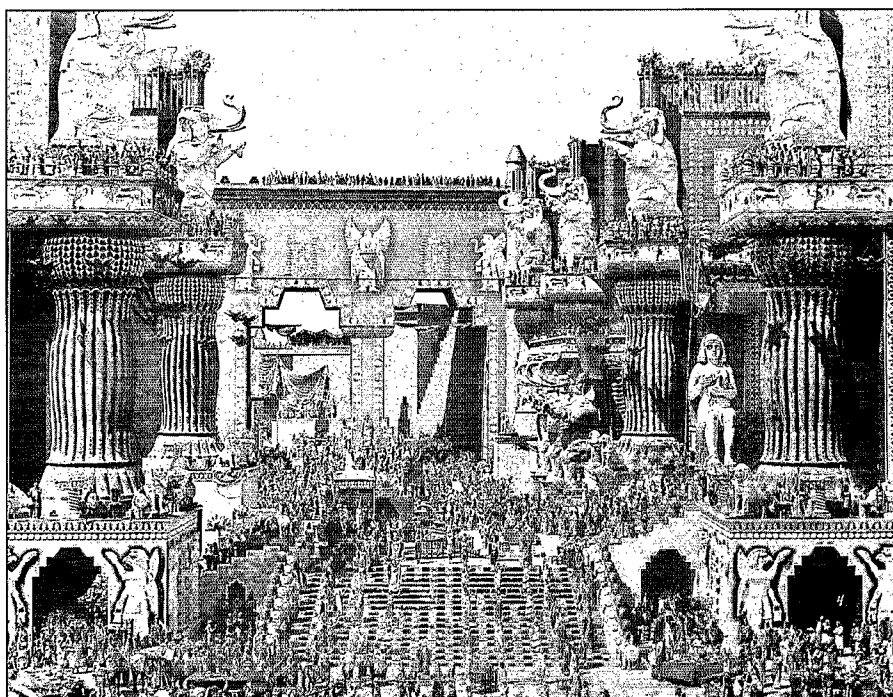
L'année 1939 reste l'une des années phares du cinéma hollywoodien, avec la première triomphale, en décembre, d'*Autant en emporte le vent*. En automne de la même année, le Musée d'art moderne, installé à demeure dans la 53^e Rue, à Manhattan, lance le premier programme quotidien de projection de films de répertoire aux États-Unis, dans sa nouvelle salle de 450 places. Pour l'inauguration, deux thèmes : « Georges Méliès : magicien et pionnier du cinéma » et « Le film d'actualité : du fait brut au documentaire ». Iris Barry, qui avait fini par persuader D.W. Griffith de donner ses archives, ses négatifs et des copies de films à la cinémathèque, était particulièrement soucieuse d'accorder d'emblée à cet artiste la place qui lui revenait dans le musée. En 1938 et 1940, elle mit également la main sur les films tournés par Griffith entre

1908 et 1914 pour Biograph, films retrouvés dans un entrepôt. L'idée lui vint d'étudier elle-même ces documents, de les projeter et de rédiger une monographie consacrée à la carrière de Griffith. Ce faisant, elle espérait « redorer la gloire déclinante du cinéaste et vaincre également le préjugé tenace des intellectuels [qui pensaient] que, puisque Griffith avait travaillé pour le grand public en gagnant (et en perdant) beaucoup d'argent, son œuvre ne pouvait être considérée comme de l'art "authentique" ».

Ce projet la conduisit, entre autres, à définir la démarche du conservateur et de l'historien du cinéma : Iris Barry montra comment et pourquoi Griffith avait fait œuvre de pionnier, en étudiant et en projetant ceux de ses films qui n'étaient plus accessibles dans leur forme originale. L'essence de notre travail, qui consiste d'abord à analyser et à conserver l'objet, puis à le replacer dans son contexte historique et critique par le biais de l'exposition et de la publication, n'aurait pu trouver meilleure illustration.

Des principes révolutionnaires

Le travail d'Iris Barry n'eut guère de retentissement dans l'immédiat. Elle ne faisait pourtant que reprendre la démarche d'Alfred Barr, qui avait inauguré son musée, en 1929, en exposant des artistes restés révolutionnaires, même s'ils n'étaient pas exactement des contemporains : elle s'efforça de replacer Griffith, pionnier d'un art on ne peut plus moderne, dans le contexte de sa création. Qu'il ait pu paraître démodé alors ou par la suite n'avait aucune importance : il fallait faire comprendre au public que, s'agissant d'un art comme le cinéma, dont l'histoire tout entière s'inscrit dans ce que l'on a coutume d'appeler l'« époque contemporaine »,



« La chute de Babylone », un épisode du film Intolérance (Intolerance), 1916. Réalisé par D.W. Griffith. La reconstitution du long métrage original (plus de trois heures de projection) est le fruit d'une collaboration entre le Musée d'art moderne, qui s'est chargé de la restauration, et la Bibliothèque du Congrès, qui a assuré l'enregistrement de la partition d'orchestre.

puisque'elle débute à la fin du XIX^e siècle, opposer modernité et actualité était absurde. L'élaboration des techniques de la narration chez Griffith lui paraissait un sujet aussi digne d'intérêt que la création du cubisme par Picasso ou la période fauve de Matisse. L'action novatrice d'Iris Barry (et celle de ses successeurs) joua ainsi un rôle déterminant dans l'élaboration de méthodes, devenues des modèles de classement, de conservation et d'étude des œuvres cinématographiques.

La cinémathèque fut rebaptisée Département du cinéma en 1965 et Département du cinéma et de la vidéo en 1993. Cette appellation reflète l'étendue nouvelle de son champ d'activité qui porte désormais sur la collecte et l'exposition de toutes les manifestations d'un art centenaire, le cinéma, mais aussi d'un autre beaucoup plus jeune, la vidéo. Les points forts de sa collection — plus de 13 000 films — sont notamment le cinéma muet américain (avec le répertoire des compagnies Biograph, Edison et Vitagraph, des œuvres de Griffith, Douglas Fairbanks, Buster Keaton et des artistes du burlesque, sans oublier les pionniers du western : William S. Hart, Tom Mix, Will Rogers, John Ford). Les grands studios américains sont également bien représentés, avec des archives de la Twen-



Le lys brisé (*Broken Blossoms*), 1919, de D.W. Griffith, avec Lillian Gish. La version originale a été offerte par Griffith au MOMA. Le film a été restauré grâce à la générosité de Lillian Gish, récemment disparue.

tieth Century-Fox, de Warner Bros, de RKO et des films de David O. Selznick.

Le MOMA possède aussi des collections très riches de films étrangers. Grâce à sa politique d'échanges dans le cadre de la Fédération internationale des archives du film, il a pu acquérir des films polonais et bulgares au lendemain de la seconde guerre mondiale, des films tchèques des années 30 et du dégel des années 60, des films français de la nouvelle vague, des films italiens des années 30 et 40, les premiers films danois, des classiques du cinéma japonais, des films chinois des années 50.

Nos archives sont également riches en films expérimentaux ou d'avant-garde, en dessins animés et en documentaires provenant notamment des États-Unis, de Grande-Bretagne, de France et du Canada. Afin de compléter notre collection des œuvres pionnières du cinéma américain, nous nous efforçons activement d'acqué-

rir le plus grand nombre possible de films de cinéastes contemporains qui nous paraissent particulièrement importants. John Cassavetes, Martin Scorsese, Clint Eastwood, Stanley Kubrick, Stan Brakha, Shirley Clarke, Hollis Frampton ou Andy Warhol : ces auteurs, qu'ils aient travaillé ou travaillent isolément ou pour le compte de grandes maisons de production, se distinguent par leur démarche non conformiste.

Aller vers le public

Nous poursuivons sans relâche notre mission : mettre les films à la portée des établissements scolaires, des archives et des festivals du monde entier grâce à notre cinémathèque de prêt, qui propose 1 300 titres en 16 mm. Cette collection, alimentée par les archives du musée, les fonds d'archives internationales et les sociétés de production, embrasse toute

l'histoire du cinéma, faisant la part belle aux films muets du monde entier, aux documentaires et au cinéma expérimental. Nous sommes le seul musée, le seul fonds, d'archives américain qui prête ainsi des films et nous avons récemment enrichi notre catalogue d'une sélection d'œuvres originales d'art vidéo.

Depuis 1939, des films sont quotidiennement projetés dans deux salles, avec pour thèmes les grands studios, les metteurs en scène, les producteurs, les scénaristes, les acteurs, le cinéma international, les écoles, les genres cinématographiques... Nous sommes en relation avec les archives, les studios et les organismes nationaux responsables du cinéma dans le monde entier pour élaborer des programmes et organiser des échanges. Plusieurs séries, faisant une place égale aux grandes œuvres du passé et aux productions contemporaines, évoquent divers aspects de l'histoire du septième art, et cette célébration du centenaire sera prolongée jusqu'à l'an 2000. Ainsi, en 1993, un hommage a été rendu à Lillian Gish, qui venait de disparaître. La saison 1994 a débuté avec deux rétrospectives consacrées respectivement à la Gaumont, la plus ancienne firme cinématographique en activité dans le monde, et à Jeanne Moreau. En juin s'est tenu dans nos locaux un colloque organisé par Domitor, l'Association internationale pour le développement de la recherche sur le cinéma des premiers temps, consacré au recensement des films des années 1890 parvenus jusqu'à nous.

Nos centres d'étude constituent des collections spécialisées : photographies, affiches, scénarios et scripts, articles et ouvrages critiques, matériels publicitaires, ouvrages de référence, guides, périodiques, musiques de films, décors, dessins pour films d'animation, correspondances, textes juridiques... Il s'agit souvent de précieux documents originaux offerts par des met-

teurs en scène eux-mêmes : carnets de tournage de D.W. Griffith ou croquis de Serge Eisenstein, et bien d'autres trésors comme l'énorme livre de bord de David O. Selznick pour *Autant en emporte le vent*. Tout cela constitue un fonds documentaire extrêmement divers qui, une fois répertorié, au même titre que la collection de films, est mis à la disposition de tous : chercheurs, étudiants, archivistes, muséographes, critiques ou journalistes, artistes ou metteurs en scène, scénaristes ou acteurs.

L'activité principale du Département du cinéma du MOMA demeure depuis l'origine l'acquisition et la conservation d'œuvres tenues pour des jalons importants de l'histoire et de l'évolution de l'art cinématographique. Des milliers de courts et de longs métrages ont été recensés et sauvés ; comme tous nos collègues des archives et du musée, nous nous efforçons de préserver notre patrimoine cinématographique. Qui niera ce que notre connaissance et notre jugement de l'histoire du cinéma doivent à l'étude de films comme *The great train robbery*, *A corner in wheat*, *Intolérance*, *Le lys brisé*, *Tol'able David*, *Manhattan*, *Nanouk l'Esquimau*, *La caravane vers l'Ouest*, *Le mécano de la « General »*, *L'aurore*, *Little Caesar*, *Que viva Mexico !*, *New York-Miami*, *Dodsworth*, *La charrue qui détruisit les plaines*, *Le chant du Missouri*, *Notorious*, *La poursuite infernale*, *Sur les quais* ou *Empire*, dont le MOMA conserve des copies ou la version originale ? Et n'est-il pas tout aussi logique de porter aux principaux créateurs d'aujourd'hui un intérêt identique, dont témoignent nos dernières acquisitions de copies d'*Unforgiven* et de *The age of innocence* ?

Nous avons le très ambitieux projet de construire en Pennsylvanie un nouveau centre de conservation, où des conditions contrôlées de température et d'hygromé-



Nanouk l'Esquimau (*Nanook of the North*), 1922. Réalisé par Robert Flaherty, *Nanouk est un documentaire sur la vie des Esquimaux. Ce film a été à l'origine d'un mouvement s'efforçant de représenter les peuples tels qu'ils sont dans leur milieu naturel.*

trie devraient permettre de conserver intactes les pellicules pendant plusieurs siècles. Nous envions nos nombreux collègues européens des cinémathèques nationales de Grande-Bretagne, de France, d'Allemagne ou de Suisse qui disposent, grâce à l'aide de leurs gouvernements, de locaux de stockage modernes et des personnels nécessaires pour répertorier et conserver leurs films. Les archivistes américains doivent continuer à se battre pour persuader leur gouvernement et l'opinion publique de la nécessité urgente de reconnaître le cinéma pour ce qu'il est : la principale forme d'expression nouvelle de notre temps, dont la connaissance est indispensable pour comprendre l'art, la culture, l'histoire, l'évolution sociale et politique du xx^e siècle. De ce point de vue, c'est tous les jours, pourrait-on dire, que le Musée d'art moderne de New York célèbre le centenaire du cinéma. ■

Créer une culture du cinéma : les Archives nationales du film de l'Inde

Suresh Chabria

Le cinéma indien est l'un des plus florissants au monde — et l'un des plus populaires. L'Inde produit chaque année plus de huit cents longs métrages, dont beaucoup sont distribués et prisés dans le monde entier. Suresh Chabria, directeur des Archives, décrit les problèmes particuliers posés par la conservation et la protection de ce patrimoine d'une très grande richesse.

La production cinématographique indienne, on le sait, est depuis plusieurs décennies la première du monde en importance. Ce que l'on sait moins, c'est que la tradition cinématographique de l'Inde est des plus dynamiques et remonte au bas mot à la fin des années 10.

Les films des frères Lumière furent présentés à Bombay dès juillet 1896 et, en l'espace de quelques années, des centaines de films européens et américains avaient été projetés dans tout le pays, dans des salles ou sous des chapiteaux.

Des facteurs politiques, historiques et économiques se conjuguèrent toutefois pour empêcher une industrie cinématographique nationale de voir le jour avant 1910. A l'orée du siècle, il n'y avait en effet pas plus de vingt ans que les Indiens prenaient pied, au reste d'une manière limitée et relativement timide, dans le secteur moderne de l'économie. De nombreux reportages ont certes été tournés par des amateurs locaux passionnés, mais il va sans dire que, confrontées au nouveau moyen d'expression que représentait le cinéma, les entreprises indiennes ont au début préféré distribuer des films tout faits importés de l'étranger.

D. G. Phalke eut l'idée d'allier ce moyen de communication importé, qui le fascinait, à la montée du sentiment nationaliste et anticolonialiste. Sans aucune aide, Phalke se mit en devoir de fonder, entre 1910 et 1913, une industrie cinématographique indienne liée au mouvement *swadeshi* (mouvement nationaliste pour l'indépendance). La suite appartient à l'Histoire.

En dépit de la prédominance des films importés jusqu'à l'arrivée du cinéma parlant en 1931, le cinéma muet national réussit, en Inde comme dans tant d'autres pays, à se créer une identité propre et à attirer les foules. Ses produits les plus courants relevaient d'un genre et d'une forme bien indiens : le film mythologique ; toutefois, sous l'influence du cinéma occidental, on assista dans les années 20 à l'essor d'un style de peinture sociale et des films d'action à très grand succès, avec leurs tapageuses vedettes masculines et leurs séduisantes héroïnes.

L'avènement du son et la généralisation du tournage en studio permirent à l'industrie cinématographique indienne de s'imposer. Le public manifesta une irrésistible prédilection pour les films parlés et chantés dans l'une des nombreuses

Avec l'aimable autorisation de l'auteur



Affiche de *Pather Panchali*, réalisé par Satyajit Ray, 1955.

langues du pays. Cela explique que l'industrie cinématographique indienne ait sans doute été la première à s'arracher à la mainmise étrangère — sauf sur un plan très important : le secteur de la fabrication du matériel de tournage et de la pellicule.

Le cinéma est depuis lors un élément indissociable de la vie de la société indienne. Par l'emprise qu'il exerce sur l'imagination de l'Indien moyen, il n'est comparable qu'à certaines formes de spectacle traditionnelles imprégnées d'anciens mythes et légendes dont sont entremêlées les fêtes religieuses ou populaires et la vie quotidienne de la population.

En évoquant ainsi brièvement les premières décennies de l'histoire du cinéma indien, j'ai voulu faire ressortir deux problèmes qui nuisent aujourd'hui encore à son activité. En premier lieu, toute une partie du riche patrimoine cinématographique national datant de la fin de la période coloniale a péri, car l'Inde non autonome ne pouvait mettre en place les structures nécessaires pour sauvegarder durablement ces films.

Un autre problème, plus insidieux, se pose : tout en amassant d'énormes profits et en contribuant activement à façonner l'esprit national, l'industrie cinématographique indienne a été victime du complexe d'infériorité et du manque d'estime de soi propres aux colonisés. Telles sont, semble-t-il, les deux raisons majeures pour lesquelles on a laissé disparaître complètement tant de films indiens tournés avant 1950. Des facteurs tels que la décomposition des pellicules au nitrate, les méfaits du climat et l'incurie de producteurs et de laboratoires mercantiles ont évidemment aussi leur part dans l'ampleur des ravages. Mais, selon nous, les causes profondes du désastre tiennent au fait qu'avant 1947 nous n'étions pas maître de notre appareil gouvernemental

et administratif et que notre industrie cinématographique a pâti d'un complexe d'infériorité technique et artistique.

Les difficultés surmontées

Lorsque des Archives nationales du film furent finalement créées en 1964, elles se sont trouvées confrontées à une tâche extrêmement ardue : avec les maigres ressources que le nouvel État indépendant pouvait leur accorder, il leur fallait sauver ce qui avait survécu des origines du cinéma indien et se donner les moyens d'acquérir et préserver les productions du moment et les futures réalisations d'une industrie cinématographique extrêmement populaire et prolifique, mais qui semblait ignorer que le film est un média éphémère.

Le gouvernement indien conçut tout d'abord les National Film Archive of India (NFAI) (Archives nationales du film), vers le milieu des années 50, comme une cinémathèque nationale chargée d'acquérir les films importants pour les archiver. Mais il apparut très vite que cette institution aurait à assumer des tâches extrêmement diverses et spécialisées, car il lui faudrait non seulement collectionner les films, mais aussi assurer leur conservation. Dès lors, l'idée d'une cinémathèque nationale fut jugée trop limitée, et l'on s'orienta vers la création de véritables archives cinématographiques.

Depuis leurs modestes débuts en 1964 — elles étaient hébergées dans des hangars exigus, équipés de chambres fortes de fortune, appartenant au Film Institute of India (Institut indien du film) à Pune (Poona) —, les NFAI ont acquis une envergure et une expérience qui les classent parmi les premiers services d'archives cinématographiques du monde. Elles sont, depuis 1969, membre à part entière de la Fédération internationale

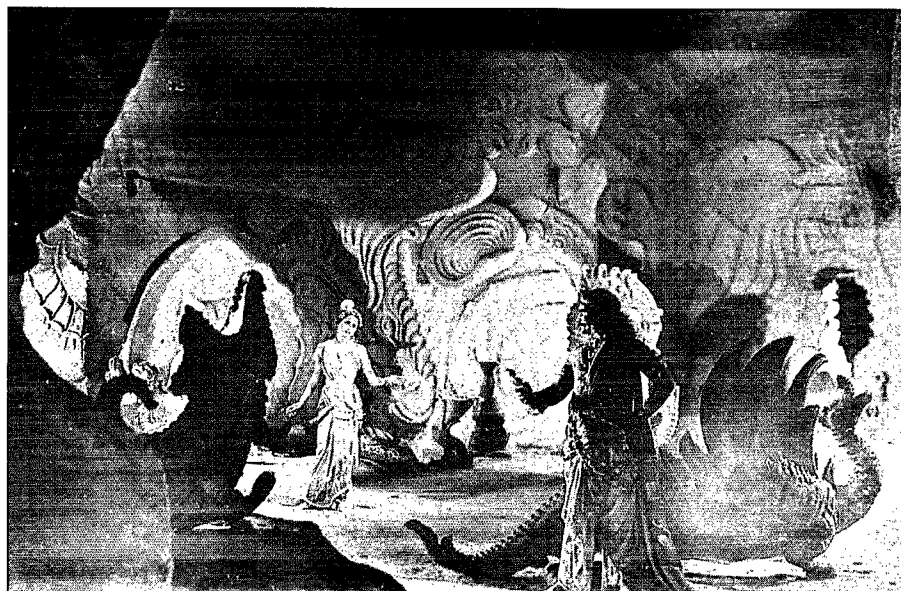


Photo d'une scène de Chandrasena, réalisé par V. Shantaram, 1935.

des archives du film (FIAF). Par-dessus tout, elles ont réussi à sauver et à préserver plusieurs films qui ont marqué l'histoire des cinquante premières années du cinéma indien. Le mérite en revient en grande partie au gouvernement, qui a pris l'initiative de créer les Archives, aux fondateurs de celles-ci, qui n'ont pas ménagé leur peine et leur dévouement, et à quelques piliers de l'industrie cinématographique tels que J. B. H. Wadia, B. N. Sircar et d'autres qui croyaient en la nécessité de sauvegarder les films et ont confié leurs collections personnelles aux NFAI.

Dans le nouvel ensemble de bâtiments mis en service en janvier 1994, les NFAI disposent enfin de chambres fortes répondant aux normes internationales de conservation, d'un service technique de conservation/restauration raisonnablement bien équipé, d'une bibliothèque d'ouvrages et de périodiques bien garnie et d'un centre de catalogage, de recherche et de documentation qui abrite une précieuse collection d'affiches de films, de photos de tournage et d'autres docu-

ments auxiliaires. Elles possèdent également une salle où les films conservés dans leur fonds sont projetés publiquement.

Parmi les trésors de leurs collections, on citera les fragments des films de D. G. Phalke qui ont pu être sauvés, les films muets de Himansu Rai et Franz Osten, un nombre représentatif de films produits par les grands studios et les sociétés cinématographiques des années 30 et 40 : Prabhat Film Company, New Theatres, Bombay Talkies, Minerva Movietone, Wadia Movietone, Gemini, notamment. Non moins importante est la collection des grands titres du cinéma indépendant né de l'effondrement du cinéma de studio à la fin des années 40, collection qui rassemble, par exemple, des œuvres de Mehboob Khan, Raj Kapoor, Guru Dutt, A. R. Kardar, L. V. Prasad et B. Nagi Reddi. Parallèlement aux représentants du courant cinématographique dominant, les Archives conservent aussi d'excellentes copies des principaux films d'auteur du nouveau cinéma indien, telles les œuvres de Satyajit Ray, Mrinal Sen, Ritwik Ghatak, Adoor Gopalakrishnan, Mani Kaul, G. Aravindan, Kumar Shahani, Shyam Benegal, entre autres.

Les NFAI possèdent également une très vaste collection de documents auxiliaires : affiches de films, photos de plateau, recueils de chansons, prospectus et enregistrements sonores sur disques et sur cassettes se rapportant à toutes les périodes de l'histoire du cinéma indien. Toutefois, faute de fonds et du personnel voulu, les Archives restent pauvres en objets tels que scénarios originaux annotés, décors, costumes et matériel cinématographique ancien ou représentatif des techniques ayant précédé le cinéma : la lanterne magique et les images peintes sur verre des frères Patwardhan sont les seuls spécimens importants de matériels antérieurs au cinéma qui soient conservées

par les Archives. Un projet très cher aux NFAI consisterait à transformer les anciens locaux du Jayakar Bungalow en musée du cinéma indien.

Politique d'acquisition

L'Inde produit chaque année plus de 850 longs métrages, auxquels s'ajoute un nombre égal de courts métrages, de bandes d'actualités, de documentaires. Aussi les NFAI se voient-elles contraintes de sélectionner leurs acquisitions. Par ailleurs, il n'existe pas de système de dépôt légal, et le manque de crédits est chronique, ce qui conduit les NFAI à archiver moins de 10 % de la production cinématographique nationale.

Les principaux critères d'acquisition formulés par le Comité consultatif des NFAI sont les suivants :

Les Archives doivent acquérir tous les films indiens antérieurs à 1955. La plupart des films de cette époque ayant été tournés sur pellicules nitrate ont, en effet, déjà disparu ; il apparaît donc inutile d'opérer une sélection parmi ceux qui ont survécu.

En ce qui concerne les films postérieurs à 1955, les NFAI doivent acquérir :

- les films primés à l'échelon national ou à l'étranger ;
- tous les films à grand succès commercial ;
- les films présentés dans les festivals internationaux ou dans la section Panorama indien des festivals cinématographiques internationaux organisés en Inde ;
- tous les films financés/produits par la National Film Development Corporation et la défunte Film Finance Corporation ;
- les adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires célèbres ;
- les films représentatifs de différents



Avec l'aimable autorisation de l'auteur

Affiche de Kalyan Khajina, réalisé par Baburao Painter, 1924.

genres cinématographiques indiens : films mythologiques, historiques, peintures sociales, drames familiaux, films d'action, films pour enfants, etc. ;

- reportages, bandes d'actualités, documentaires et courts métrages produits par des organismes privés et officiels ;
- une sélection des classiques du cinéma étranger comprenant des œuvres des grands réalisateurs de différents pays et celles représentatives de divers styles et genres nationaux.

Par ailleurs, en vertu de la loi sur le cinéma indien, le Central Board of Film Certification (Office central de contrôle des films) dépose aux Archives les parties censurées des films projetés dans le pays. Tous ces matériaux attendent les chercheurs zélés capables de les cataloguer, afin de débrouiller l'écheveau des rapports historiques de la censure indienne avec l'évolution des mœurs et des valeurs sociales dans le pays. Les scénarios — plus de 20 000 —, également versés aux Archives par le CBFC, sont peut-être plus utiles encore, car un grand nombre des films correspondants ont disparu.

Entre autres caractéristiques originales, leurs statuts font obligation aux NFAI de diffuser la culture cinématographique dans l'Inde entière. Ce principe, qui pourra sembler étrange à certains, est pour nous un dogme. Les NFAI ont acquis dans ce but, par achat ou échange avec d'autres services d'archives, un grand nombre de films étrangers qu'elles montrent régulièrement aux chercheurs, aux cinéastes ou à d'autres personnes et qu'elles prêtent à l'Institut du film pour illustrer ses cours. Souvent, il nous arrive aussi de prêter des copies des films de nos collections — tant indiennes qu'étrangères — à des ciné-clubs, ainsi qu'à des organisations éducatives et culturelles de tout le pays. Les petites cinémathèques de diffusion des films en 16 mm, situées à Pune et dans les bureaux régionaux des NFAI à Calcutta, à Bangalore et à Thiruvananthapuram, offrent des services analogues à une foule d'organismes qui souhaitent avoir une activité régulière de ciné-club.

Depuis près de vingt ans, les NFAI organisent à Pune un cycle annuel de connaissance du cinéma, d'une durée de cinq semaines : les stagiaires, issus de divers milieux et de toutes professions, viennent de l'Inde entière ; ils découvrent là les grandes créations indiennes et internationales. Les cours portent principalement sur le cinéma comme média et comme art, son histoire, la théorie cinématographique et les rapports du septième art avec les autres disciplines. Des cours de plus brève durée, organisés en divers lieux, connaissent un formidable succès : ils contribuent très efficacement à sensibiliser l'opinion sur la nécessité de disposer de grilles d'analyse des films produits par une société toujours plus imprégnée d'images.

La célébration du centenaire du cinéma

Le centenaire du cinéma va être l'occasion de présenter des programmes mettant en valeur notre patrimoine cinématographique, des rétrospectives, des expositions sur l'histoire du cinéma ; plusieurs publications vont voir le jour, et un séminaire sur les études et les théories relatives au cinéma indien va, deux années durant, stimuler et renouveler la réflexion sur l'importance de la sauvegarde des films, sur le rôle et l'influence des images en mouvement dans la société contemporaine.

En cette veille du centenaire de la naissance du cinéma, nous avons conscience d'avoir déjà fait beaucoup, mais aussi que bien davantage reste à accomplir. Nous attendons de pied ferme les défis du cinéma du siècle prochain. ■

La Fédération internationale des archives du film : les « Nations Unies des images en mouvement »

Robert Daudelin

Un dossier consacré aux archives du film et aux cinémathèques ne saurait passer sous silence le rôle éminent de la Fédération internationale des archives du film. Son président, Robert Daudelin, évoque brièvement les activités et les succès de cette organisation non gouvernementale exemplaire.

Cinémathèque, archives du film, musées du cinéma ou des images en mouvement, quelle que soit la dénomination, toutes ces institutions n'ont qu'un but : la sauvegarde des images et leur diffusion, conserver et montrer ! Et toutes, où qu'elles soient et quel que soit leur statut, se retrouvent, à un titre ou à un autre, au sein de la Fédération internationale des archives du film (FIAF).

Fondée en 1938 par un groupe de collectionneurs-archivistes passionnés de cinéma qui déjà étaient représentatifs d'un certain internationalisme (Londres-Stockholm-Berlin-Paris-New York), la FIAF regroupe aujourd'hui plus d'une centaine de fonds d'archives de tous les continents, dont trois en Afrique, treize en Amérique du Nord, seize en Amérique du Sud, neuf en Asie, trois en Océanie.

Ressemblant à un club privé au moment de sa fondation, la FIAF est maintenant une sorte de Nations Unies des images en mouvement, dont le congrès annuel, désormais complété par des symposiums historiques et techniques, accueille des délégués du monde entier. Créée à une époque où l'idée de cinémathèque était encore relativement nouvelle et fort peu institutionnalisée, la FIAF s'était alors donné des objectifs qui, cinquante ans plus tard, restent valides : favoriser la conservation des films considérés comme des œuvres d'art et des documents historiques ; encourager la création et le développement de cinémathèques dans tous les pays ; faciliter la collecte et les échanges internationaux des films et des documents concernant l'histoire et l'art du cinéma, afin de les rendre accessibles au plus grand nombre ; développer la coopération entre ses membres.

Les institutions membres de la FIAF sont autonomes et ne poursuivent aucun but lucratif ; elles se consacrent à l'étude de l'histoire du cinéma et de son esthétique,

et leurs services sont accessibles au public. L'objet principal de leur activité doit être l'acquisition, la préservation et le catalogage des films et de la documentation relative au cinéma.

Au-delà de ces activités essentielles, et sans lesquelles aucune cinémathèque ne peut prétendre constituer des archives du film, les institutions membres de la FIAF sont autant de lieux de promotion et de diffusion de l'art et de la culture cinématographique : projections, colloques, rencontres, expositions, publications sont les lieux constitutifs de l'activité régulière d'une cinémathèque.

La FIAF elle-même, première bénéficiaire de l'expérience multiple de ses affiliés, a édité de nombreux travaux techniques (*Manuel des archives du film ; Preservation and restoration of moving images and sound ; Glossary of filmographic terms ; The usage of computers for film cataloguing*, etc.) qui sont des ouvrages de référence indispensables, tant pour les archives débutantes que pour les plus anciennes. Par ailleurs, les multiples séminaires organisés par la FIAF depuis vingt ans ont donné lieu à plusieurs publications : *L'influence du cinéma soviétique sur le cinéma mondial ; Rediscovering the role of film archives : to preserve and to show ; Cinema 1900-1906 : an analytical study...* Teils sont quelques-uns des sujets traités.

Enfin, le périodique bilingue (anglais-français) *Journal of Film Preservation* rend compte de l'activité des archives du film à travers le monde et fait bonne place aux essais historiques, aux chroniques techniques et aux comptes rendus critiques d'ouvrages spécialisés.

Fondée sur l'idée même de sauvegarde du patrimoine cinématographique mondial, la FIAF est un lieu de rencontres et de concertation pour tous ceux qui, à travers le monde, se battent pour que survivent les œuvres de cinéma : en 1993,

plus de 90 000 titres (courts et longs métrages) se sont ajoutés aux collections des archives membres de la FIAF. Durant cette même période, quelque 20 millions de mètres de pellicule ont été « examinés » et « traités » par les techniciens de ces mêmes centres d'archives, et 200 000 films ont été répertoriés en détail sur catalogues — le plus souvent informatisés. En 1993 toujours, vingt membres de la FIAF ont mis en chantier ou terminé la construction d'entrepôts de conservation scientifiquement conçus (température et humidité relative contrôlées) pour la préservation à long terme des films et désormais, dans la plupart des cas, des bandes vidéo.

En plus de cette préoccupation fondamentale de conservation, les archives du film ont très tôt développé une activité proprement muséale : les projections de films dans le cadre d'une cinémathèque, où l'œuvre du cinéaste est traitée comme celle du peintre dans un musée — soumise à des études comparatives (dans le cadre d'un cycle historique, national, stylistique, thématique, etc.) et surtout replacée au sein du cadre général de la production de ce cinéaste, à l'occasion d'une rétrospective —, de telles projections sont une première percée dans cette direction.

Par ailleurs, les activités d'exposition proprement dites se sont très tôt ajoutées aux projections de films : Bruxelles et Copenhague, Paris et Rochester ont créé des musées — à tout le moins des salles d'exposition où appareils anciens, costumes, maquettes, dessins et documents divers racontent l'histoire technique, esthétique et sociale du cinéma.

Plus récemment, Londres a ouvert le Museum of the Moving Image, haut lieu de la célébration de l'image en mouvement, dont le succès même pose la question brûlante d'une muséographie du ci-

néma. Avec la création ultérieure des musées de New York et de Düsseldorf notamment, avec les projets annoncés par Madrid, Montréal, Lyon et Lisbonne, entre autres, cette question du lien organique archives-musée — mieux encore, de la fonction proprement muséale des cinémathèques — apparaît bien du plus haut intérêt et d'une urgence évidente.

Au printemps 1993, à l'occasion de son congrès annuel, la FIAF réunissait un premier atelier sur le thème des musées du cinéma : une trentaine de participants, originaires de quelque vingt pays de toutes les régions du monde, ont procédé à un premier inventaire des divers problèmes et des nombreuses approches qui forment la trame de ce riche sujet. Désormais, la question des « musées » est inscrite de façon permanente au programme de travail de la FIAF et un membre du comité directeur a la responsabilité particulière du dossier. Cette préoccupation s'est d'ailleurs traduite concrètement par la participation de deux membres du comité directeur au symposium de Düsseldorf d'août 1993, par la publication de textes dans le *Journal of Film Preservation*, par l'inscription de ce sujet à l'ordre du jour du Congrès de Bologne (avril 1994) et par l'élargissement du mandat de la commission de programmation de la FIAF pour y inclure la question des musées.

Au sens large d'activité muséale (conserver/montrez) ou au sens plus restreint d'exposition, la question des musées du cinéma — plus généralement des images en mouvement — fait partie des champs de réflexion et d'action de la FIAF ; la célébration du centenaire du cinéma va permettre de développer encore cette réflexion et d'assurer le développement harmonieux des projets qu'elle devrait permettre de mener à bien. ■

Note

Le secrétariat permanent de la FIAF (190, rue Franz-Merjay, 1180 Bruxelles, Belgique) peut fournir des informations sur le mouvement mondial des archives du film et apporter l'aide indispensable à la création de nouvelles archives.

Un modèle de mécénat privé : le musée Fernbank d'histoire naturelle

Lee Kimche McGrath

En dépit de la récession qui frappe les États-Unis et du fléchissement en matière de mécénat, l'ouverture du musée Fernbank d'histoire naturelle à Atlanta (Géorgie), le 5 octobre 1992, a couronné une fructueuse campagne de collecte de fonds : 45 millions de dollars ont été recueillis. Fernbank est le plus important musée d'histoire naturelle construit aux États-Unis depuis les années 30, et il devrait attirer plus d'un million de visiteurs par an dès 1995. Lee Kimche McGrath raconte comment le don d'un terrain forestier a abouti, grâce à des contributions privées et au soutien de toute la collectivité, à une grande réussite muséale. L'auteur dirige une entreprise spécialisée dans la communication culturelle internationale ; première directrice de l'Institut des services muséaux et de l'Association des centres de science et de technologie, elle fut aussi directrice adjointe de l'Association américaine des musées.

Le succès de la campagne de collecte de fonds pour le musée Fernbank reproduit le schéma classique du mécénat privé aux États-Unis. La construction de ce musée de 15 000 m², le plus grand du sud-est des États-Unis, a été entièrement assurée par des fonds privés, et son fonctionnement sera totalement autofinancé.

Dans d'autres pays, la tradition de mécénat des Églises ou des princes, qui assumait au premier chef la responsabilité de préserver, d'entretenir et de restaurer les biens culturels (y compris les musées), a abouti au système actuel de subventions directes par l'État. Aux États-Unis, ce sont toujours des particuliers fortunés, la plupart du temps des magnats du commerce et de l'industrie, qui ont payé la facture culturelle ; 90 % des 125 milliards de dollars versés en 1990 à des organisations charitables américaines provenaient de donateurs individuels.

L'idée de créer le musée Fernbank est sans doute née en 1917, le jour où une demoiselle Emily Harrison écrivit à ses parents pour leur proposer de transformer le domaine forestier qu'ils possédaient en Géorgie en une école de plein air : « Peu à peu, écrivait-elle, je me suis rendu compte que le domaine de Fernbank est trop vaste et trop beau pour être le bien exclusif d'une seule famille [...]. L'idéal serait qu'il devienne partie intégrante de la vie des enfants. »

En 1938, M^{lle} Harrison vendit pour 35 000 dollars 28 hectares, qui constituaient le cœur de son domaine, à Fernbank Inc., un groupe de citoyens amoureux de la nature qui, l'année suivante, se constituèrent en société sans but lucratif. Pendant plusieurs décennies, les associations de jeunesse purent utiliser la forêt pour des pique-niques et des activités éducatives. Mais M^{lle} Harrison n'était pas satisfaite : elle tenait à son école et souhaitait par ailleurs préserver la forêt,

déjà menacée par l'urbanisation croissante.

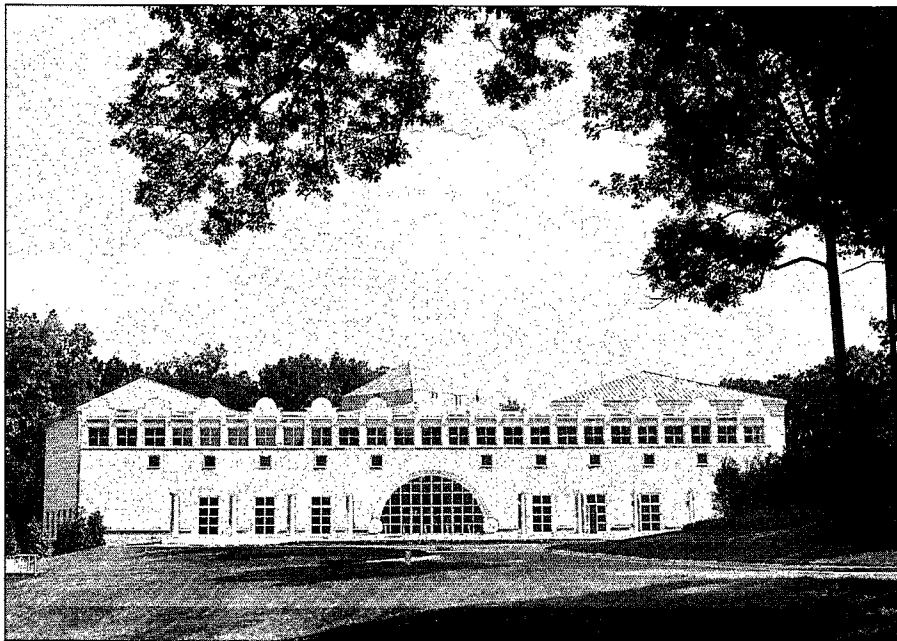
C'est alors qu'interviennent trois personnalités visionnaires : Robert B. Platt, professeur de botanique à l'Université Emory ; James Cherry, surintendant du comté de DeKalb ; et W. A. Horne, président de Fernbank. Voyant des solutions là où d'autres n'apercevaient que des problèmes, ces trois animateurs conclurent un pacte original : si le conseil d'éducation du comté de DeKalb s'engageait à acheter 6,5 hectares de forêt pour y construire un centre scientifique, le reste du terrain lui serait loué à des fins éducatives.

Le Centre scientifique de Fernbank a été inauguré en 1967. Aujourd'hui, outre ses salles de classe et ses laboratoires, il s'enorgueillit de posséder un planétarium et un observatoire ouverts au public comme aux élèves et aux étudiants. Il accueille annuellement quelque 400 000 élèves et étudiants, sur un total de plus de 800 000 visiteurs de tous âges. Mais là encore, ce n'était pas assez.

Du Centre scientifique au nouveau musée

Au moment où s'édifiait le Centre scientifique, les éducateurs de Fernbank rêvaient déjà d'un autre établissement plus important qui dévoilerait les mystères de la terre — le musée Fernbank d'histoire naturelle — et ils surent « rêver » en frappant à la bonne porte. Car les animateurs de Fernbank n'oublièrent jamais l'un des principes fondamentaux de la collecte de fonds : les gens donnent à d'autres gens, pas à des projets.

En 1964, Cherry rencontra Boisfeuillet Jones, alors président de la Fondation Robert W. Woodruff, pour lui demander d'aider à financer le Centre scientifique. (Fondateur et PDG de



L'architecte Graham Gund a conçu l'entrée du nouveau musée Fernbank d'histoire naturelle en harmonie avec le paysage résidentiel de Druid Hills.

Coca-Cola, Robert Woodruff avait dans sa jeunesse parcouru à cheval la forêt de Fernbank en compagnie de son épouse, Nell Hodgson, dont la propriété familiale était mitoyenne.) Jones interrogea Cherry pour savoir ce que les gens de Fernbank avaient réellement en tête. Quinze jours plus tard, ceux-ci lui présentaient un plan d'aménagement du domaine, avec un jardin botanique, un aquarium et le musée d'histoire naturelle. « Le musée semblait vraiment leur tenir à cœur, c'est pourquoi nous avons commencé à leur donner de l'argent sans plus de cérémonie », aurait déclaré Jones.

Au fil des ans, la Fondation Woodruff a ainsi versé plus de 13 millions de dollars à Fernbank Inc. En 1979, Jones présenta Fernbank à Rankin M. Smith, propriétaire des Falcons d'Atlanta (l'équipe de football américain de la ville) et ancien président du conseil d'administration de

la Compagnie d'assurances vie de Géorgie. Devenu très vite un mécène enthousiaste, Smith entra au conseil d'administration de Fernbank en apportant une donation de 1,25 million de dollars, et ce qui n'était qu'un rêve se transforma en un plan pour un nouveau musée.

En 1984, Kay Davis, qui coordonnait l'administration du Centre scientifique après avoir enseigné la physique, la biologie et les mathématiques, était nommée directrice du futur musée. Elle réunit un comité consultatif international de dix-huit experts, dont les représentants de la Smithsonian Institution et de l'Institut Franklin, qui jeta les bases du futur musée Fernbank d'histoire naturelle. Le nouvel établissement devait faire montre d'originalité, constituer une attraction touristique de premier plan et utiliser l'environnement de la Géorgie pour raconter l'histoire naturelle du monde.

Le musée Fernbank est le premier musée d'histoire naturelle des États-Unis construit autour d'une idée de présentation plutôt que d'une collection déjà rassemblée. Son exposition permanente — « Remonter le temps en Géorgie » — permet aux visiteurs de flâner parmi des reconstitutions des grandes régions géographiques de l'État de Géorgie, montagnes, plateaux, vallées, marais, zones côtières. Dans les salles voisines consacrées à l'histoire de la Terre, par exemple dans le hall des dinosaures haut de deux étages, des projections vidéo et de télévision haute définition — sur le plus grand écran de ce genre actuellement accessible au public —, des bandes sonores, des installations informatisées interactives et d'autres attractions expliquent, en partant de la géographie de la Géorgie, les étapes de l'évolution de la planète Terre.

Comment transmuter en or le soutien de la communauté

Pour réunir des fonds, les responsables du futur musée devaient absolument s'assurer du soutien de toute la collectivité. Les deux principaux responsables à l'époque, le président Robin Harris et le vice-président Rankin Smith, se partagèrent la tâche. Harris, ancien membre de la Chambre des représentants de l'État jouissant d'une réputation méritée de défenseur de la nature, était à son poste une personnalité très respectée. C'était là un atout capital. Car il faut savoir que la forêt de Fernbank est située dans le quartier élégant et prospère de Druid Hills dont les résidents avaient été naguère traumatisés par un projet des autorités de l'État de Géorgie, concernant les transports, qu'ils estimaient dangereux. Les journaux se faisaient alors l'écho des craintes des habitants de voir Fernbank se transformer en « ogre vert qui dévorerait Druid Hills ».

Pendant plus de quatre ans, Harris eut des contacts permanents avec les membres de l'Association de défense de Druid Hills, les associant directement à la planification du nouveau musée et satisfaisant à toutes leurs exigences.

L'architecte bostonien Graham Gund, collectionneur d'œuvres d'art connu pour son amour des jardins et son souci de préserver l'environnement, fut choisi pour dessiner les plans du futur musée. Son projet obtint l'aval des résidents. Toujours selon les journaux de l'époque, Fernbank était devenu « un modèle de négociation avec les associations de voisinage ».

Ces relations conviviales permirent d'amasser un solide capital d'opinions favorables à Fernbank. Elles offrirent également au futur musée une publicité positive, qui attira l'attention des mécènes potentiels et les persuada que Fernbank constituait un bon investissement.

Pendant que Harris traitait avec la communauté locale, Smith s'attaquait au réseau des gens haut placés. Il fallait convaincre les hommes d'affaires d'Atlanta que le futur musée, bien que situé à plus de six kilomètres du centre ville et dans un autre comté, entraînerait des retombées touristiques profitables pour Atlanta, tout en confirmant sa réputation croissante de grand centre culturel régional.

L'activité de Smith met en valeur une autre règle importante à respecter lorsqu'on veut collecter des fonds : mieux vaut s'adresser à ses pairs. C'est parce qu'il était de leur milieu que Smith a pu rencontrer de riches mécènes, PDG de grandes entreprises d'Atlanta ou présidents de fondations importantes, et obtenir leur appui. Non que cela ait toujours été facile. Smith lui-même le dit : « Il faut longtemps tâtonner pour découvrir celui qui va vous ouvrir toutes les portes. »

Smith mobilisa toutes ses relations. Il

prit contact avec les entreprises locales, nationales et internationales qui prospéreraient en dépit de la récession et avec tous les gens directement intéressés par les retombées touristiques du projet. En outre, sachant que la récession n'a pas le même impact sur toutes les organisations, il contacta également les fondations, dont la dotation pouvait constituer une source de revenus relativement stable.

Les administrateurs cherchèrent longuement d'autres sources de revenus susceptibles de compléter leur collecte de fonds. Société à but non lucratif, Fernbank Inc. pouvait émettre des obligations exonérées d'impôt. Harris était favorable à cette approche : ces obligations fourniraient des liquidités immédiates en échange d'un placement à long terme attractif, que les futures recettes permettraient de rembourser.

Les créateurs du musée Fernbank étaient convaincus que l'institution pourrait s'autofinancer. Selon eux, le total des recettes — prix d'entrée, cotisations des adhérents, contributions et manifestations spéciales — couvrirait largement les frais de fonctionnement et de maintenance, plus le service de la dette correspondant aux 20,7 millions de dollars d'obligations envisagés.

Mais convaincre les banques que le musée jouirait d'une réelle autonomie financière était une autre affaire. Le marché de l'argent était devenu frileux à la suite de la débâcle des établissements américains d'épargne et de prêt et à l'effondrement de l'immobilier. Sachant que bon nombre des prêts consentis dans les années 80 allaient poser de graves problèmes de surendettement et estimant que l'emprunt envisagé ne pourrait être remboursé, les banquiers locaux souhaitaient que le projet soit revu nettement à la baisse.

En mai 1989, après plusieurs refus de la part de banques commerciales et de

banques d'investissement, Fernbank confia l'expertise financière du projet à une banque régionale d'investissement, la Merchant Capital Corporation. Cette firme mit au point un plan détaillé d'emprunt et de calendrier financier et chargea le cabinet international de consultants en gestion Arthur D. Little d'une étude de faisabilité pour déterminer la capacité du musée à rembourser l'emprunt envisagé.

L'étude prenait en compte des facteurs tels que le marché potentiel de Fernbank, ses chances d'obtenir des soutiens, sa viabilité financière, ses plans de commercialisation et de rentabilisation. Achevé en octobre 1989, le rapport d'Arthur D. Little concluait que le musée attirerait plus d'un million de personnes chaque année et que, dès 1995, il représenterait pour la ville d'Atlanta une plus-value de recettes de 100 millions de dollars par an. Le rapport évaluait les revenus annuels à long terme entre 7,3 et 8,9 millions de dollars. Avec des dépenses de fonctionnement oscillant entre 4,8 et 5,9 millions de dollars, cela libérerait de 2,5 à 3 millions de dollars pour les investissements et le service de la dette. Cela confirmait les convictions des animateurs de Fernbank : le musée deviendrait autosuffisant et pourrait rembourser ses dettes. De telles conclusions étaient d'autant plus convaincantes qu'elles étaient formulées par un tiers indépendant.

Armé d'un dossier financier solide, des conclusions du rapport et de promesses de dons s'élevant déjà à plus de 11 millions de dollars, la Merchant obtint de la Barclays Bank PLC une lettre de crédit garantissant 11 millions de dollars sur le montant total de 20,7 millions prévu pour l'émission d'obligations. Mais cette offre était suspendue à une condition : que les banques d'Atlanta garantissent par des lettres de crédit le solde de l'émission.

Persuader les banques locales était malaisé : un an auparavant, elles avaient rejeté le projet, et la communauté financière était devenue très méfiante. Smith joua à ce moment un rôle crucial, grâce à ses relations et à son habileté à parler aux banquiers un langage qui les touche. Il s'efforça avec Gund de revoir le projet à la baisse, sans pour autant nuire à la qualité de l'entreprise. Smith et Davis déclarèrent à leurs interlocuteurs que, si l'on amputait encore le budget, le futur musée perdrait son statut d'attraction mondiale, ce qui compromettrait sa capacité de dégager les recettes nécessaires.

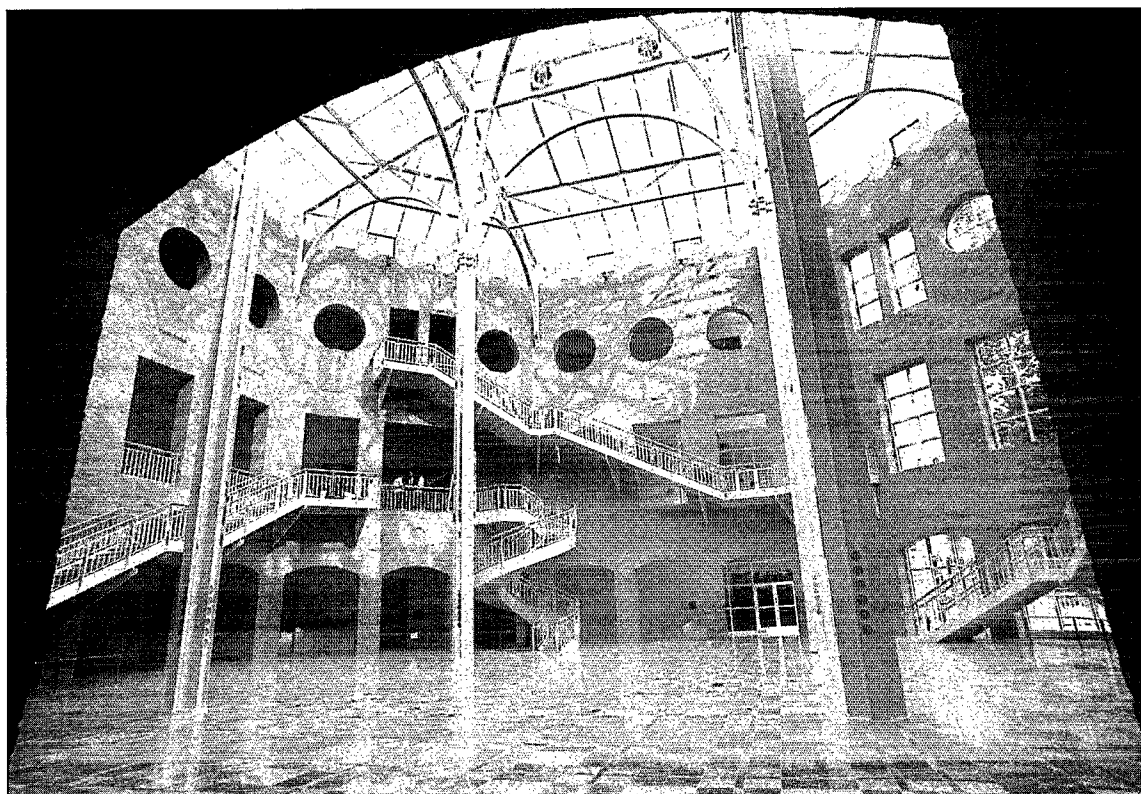
Cette argumentation patiente et rigoureuse finit par fléchir les banquiers d'Atlanta. Au bout du compte, six banques locales s'engagèrent à fournir la garantie exigée sous forme de lettres de crédit à hauteur de 11 millions de dollars — un million de plus que la somme stipulée par la Barclays.

Parallèlement, Smith, assisté d'autres membres du conseil et du personnel de Fernbank, poursuivait sa brillante campagne d'appels de fonds, obtenant des engagements de contribution s'élevant à plus de 18,5 millions de dollars. En mai 1990, Merchant put émettre 20,7 millions d'obligations remboursables sur vingt ans, au taux d'intérêt fixe de 7,5 %.

Le total des fonds réunis approchant les 40 millions de dollars, le projet reposait sur une assise financière solide et pouvait enfin devenir réalité.

Visez haut

Le brillant travail de Smith illustre deux autres principes essentiels : visez haut (il est aussi facile de collecter 1 000 dollars que d'en réunir 100) et ne ménagez pas vos efforts. Smith recherchait principalement de gros donateurs. La majeure partie des quelque 24,3 millions de dollars



Avec l'aimable autorisation de l'auteur

réunis sous forme de contributions privées émanait d'environ 45 donateurs (particuliers, entreprises ou fondations). L'impact des contributions individuelles fut considérablement renforcé grâce à un important programme de subventions proportionnelles qui permit d'obtenir plus de 5 millions de dollars.

Maintenant que le musée est ouvert, le rôle de la collecte de fonds diminue, mais il reste important. Le budget annuel est évalué à 7,2 millions de dollars, dont 90 % sont fournis par les recettes du musée et 10 % par des fonds collectés.

Au cours de la première semaine d'ouverture, plus de 15 000 visiteurs envahirent Fernbank, et 600 cartes d'adhérent furent vendues : le succès populaire et l'avenir financier du musée paraissent donc assurés. D'autres indices enfin sont tout aussi prometteurs.

L'Institut médical Howard Hughes a alloué conjointement au musée et au Centre scientifique une bourse de 250 000 dollars, à des conditions extrêmement favorables. Ces fonds financent un programme d'études intensives de quatre semaines à l'intention des jeunes de la ville d'Atlanta et de districts

ruraux environnants défavorisés du point de vue éducatif.

Fernbank tient aussi à être en première ligne sur le front culturel. Estimant que sa vocation est d'enseigner l'histoire naturelle aussi bien par le truchement des arts que par la science, le musée a accueilli pour son inauguration une importante exposition artistique sur le thème des forêts tropicales humides.

Le comité organisateur des jeux Olympiques qui se dérouleront à Atlanta en 1996 a choisi Fernbank pour recevoir, en février 1993, l'exposition artistique inaugurale de l'olympiade culturelle. Venue de Norvège, cette exposition s'inscrivait dans le cadre d'un festival de deux semaines organisé pour marquer l'ouverture de la campagne quadriennale d'expositions internationales, de festivals et autres manifestations destinées à préparer les jeux Olympiques.

Le rêve de M^{lle} Harrison, qui souhaitait une école dans les bois, s'est ainsi transformé peu à peu pour devenir, grâce au soutien apporté par le secteur privé à une institution publique digne d'intérêt, un modèle classique de mécénat privé. ■

Le hall central du musée Fernbank a plus de 26 mètres de hauteur. Le dallage est fait de pierres calcaires de la carrière de Solnhofen, en Allemagne, qui renferment des fossiles datant de 150 à 180 millions d'années.

Un vrai musée pour les contrefaçons : le Museo del falso

Laura Colby

Le nouveau musée qui s'est ouvert à Salerne (Italie) est consacré à l'étude tout à fait sérieuse d'un phénomène de plus en plus répandu dans notre vie quotidienne, la contrefaçon. L'auteur est une journaliste indépendante, établie à Paris.

La façade ocre du musée ressemble à de la pierre soigneusement restaurée et crépie. Mais, à bien la regarder, on s'aperçoit que l'un des coins de la façade se détache et rebrique, un peu comme s'il s'agissait d'un morceau de carton collé sur lequel il suffirait de tirer pour l'arracher¹.

En bonne place figure une tablette de pierre couverte de caractères osques, utilisés par le peuple qui habitait cette région de l'Italie du Sud au V^e siècle avant J.-C., avant l'arrivée des Romains. Mais, une fois l'inscription déchiffrée, il apparaît

qu'elle ne reproduit nullement quelque antique maxime, mais une phrase prononcée par le professeur Salvatore Casillo, vers l'an 1991 de notre ère : « On ne peut pas demander à la vérité d'être belle plutôt que laide ou *vice versa* ; en revanche, ce qui est faux peut revêtir n'importe quel aspect, de l'infâme au sublime. »

Salvatore Casillo est l'homme qui a conçu le Museo del falso, institution vouée à l'étude et à l'exposition des faux et des contrefaçons qui envahissent notre vie quotidienne. Le musée, qui a ouvert ses portes en 1991, grâce à la générosité de la municipalité, de l'Université de Salerne et d'une caisse d'épargne locale, a déjà organisé plusieurs expositions sur la contrefaçon de l'argenterie, des lessives et, plus récemment, des aliments.

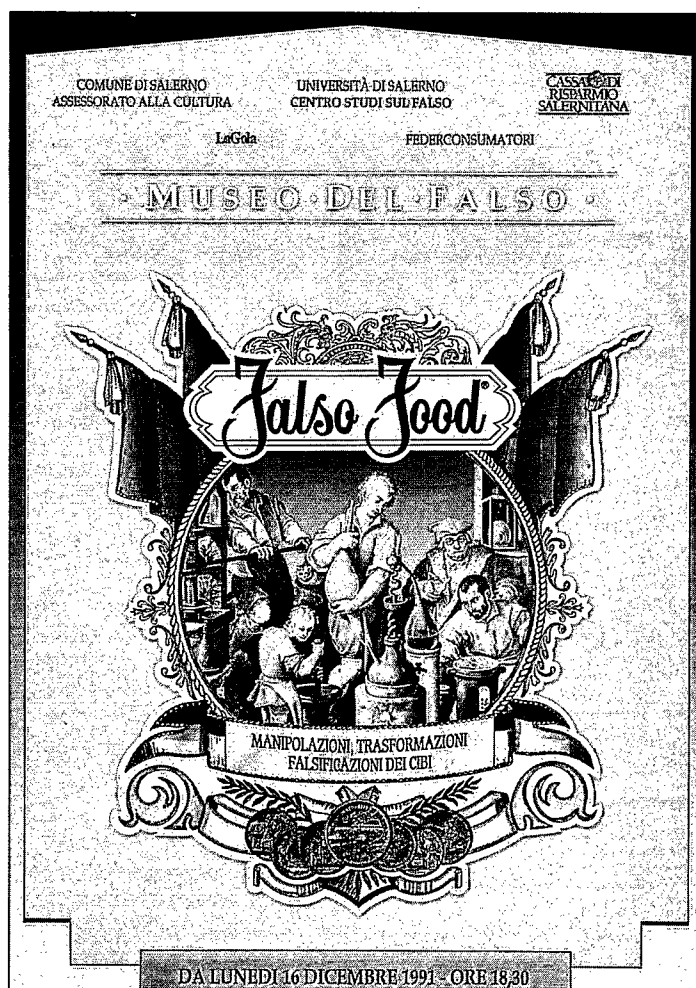
Enseignant la sociologie industrielle, le professeur Casillo a eu l'occasion de rencontrer des centaines d'entrepreneurs qui se lançaient dans des activités illégales, parfois avec une telle ingéniosité qu'on était conduit à se demander ce qu'ils auraient pu accomplir s'ils étaient restés dans la légalité.

C'est en 1988 qu'il a décidé de fonder un Centre d'études sur les contrefaçons (Centro Studi sul Falso), rattaché à l'Université de Salerne. Les animateurs du centre sont des universitaires, des collègues du professeur Casillo, sociologues, anthropologues, psychologues, archéologues, historiens d'art et experts juridiques, qui tous ont eu l'occasion de rencontrer ce phénomène en poursuivant leurs propres recherches.

Le Centre d'études permet à des spécialistes de différents domaines d'échanger des idées et des informations sur les divers types de fraudes auxquels ils ont été confrontés et de mener des recherches conjointes.

C'est l'activité du Centre d'études qui

© Museo del Falso, Salerne



Affiche pour l'exposition consacrée aux produits alimentaires trafiqués.

a donné au professeur Casillo l'idée d'ouvrir un musée destiné à attirer l'attention sur le problème de la fraude au-delà des milieux académiques, pour inciter les institutions, les fabricants et les consommateurs à réagir. Il affirme que deux ans d'existence ont suffi pour que les expositions du musée suscitent des enquêtes officielles et entraînent la modification d'au moins un texte de loi italien.

« Il y a toujours eu des contrefaçons et des faussaires, dit-il, mais, depuis quelques années, la contrefaçon en série de produits manufacturés est devenue courante et a pris de telles proportions qu'elle n'est plus seulement un fléau économique : elle constitue un véritable danger pour la santé. » Dans une rue très passante de Salerne, petit port ensoleillé à une cinquantaine de kilomètres au sud de Naples, Salvatore Casillo s'arrête devant l'étal d'un marchand ambulant où sont alignées les rangées habituelles de lunettes de soleil ou de ceintures de cuir frappées abusivement du nom de marques célèbres. Mais le marchand propose aussi un nouveau faux produit : il s'agit d'un modèle de « téléphone cellulaire » devenu depuis deux ans l'indispensable accessoire de l'homme d'affaires italien « branché », à cette différence près que celui-ci ne fonctionne pas : quiconque veut se donner de l'importance, mais n'a que 20 dollars à dépenser, peut ainsi faire croire qu'il est suffisamment riche pour posséder ce type de téléphone.

Quand on parle de contrefaçon, on pense le plus souvent aux montres, aux bijoux ou aux vêtements de marque ; or, depuis quelques années, la fraude s'attaque aux technologies de pointe et porte sur les produits chimiques, les médicaments, les engrais, l'équipement électrique ou des accessoires mécaniques comme les freins d'automobile, voire des équipements d'avion. Il est évident que

de telles contrefaçons constituent une véritable menace pour chacun d'entre nous. Par ailleurs, le perfectionnement des imprimantes de bureau équipées de logiciels de plus en plus élaborés favorise également la fraude financière : fausses actions ou faux titres d'épargne, entre autres, se multiplient.

Malheureusement, déclare le professeur Casillo, les firmes qui fabriquent les produits authentiques répugnent à attirer l'attention des consommateurs sur le problème, car elles craignent de ternir leur image en admettant que certains produits mis en vente sous leur marque sont des contrefaçons.

C'est ce qui explique pourquoi, lorsqu'il a décidé de créer un musée pour attirer l'attention sur le problème de la fraude, il n'a pu obtenir le concours des entreprises qui en sont le plus souvent les victimes et qui auraient tout intérêt à la combattre. Contactées individuellement, ces entreprises ont refusé d'aider au financement du musée ou même d'apporter leur concours à des expositions temporaires.

Fort heureusement, l'excellente réputation universitaire du Centro Studi sul Falso a permis au professeur Casillo d'obtenir de la ville l'attribution d'un bâtiment désaffecté pour y abriter son musée et de bénéficier de l'appui de mécènes locaux.

Jusqu'à maintenant, son entreprise a été patronnée essentiellement par la Caisse d'épargne de Salerne et par la municipalité, sans oublier l'Université. Il cherche d'autres mécènes qui l'aideraient à couvrir les frais de fonctionnement du musée, mais il pense les trouver plutôt du côté d'entreprises comme les banques, dont les produits ne peuvent être contrefaits, plutôt que dans les industries de luxe ou auprès des producteurs de biens de consommation.



Deux échantillons de produits alimentaires trafiqués.

N'importe qui peut contrefaire n'importe quoi

Ayant de devenir, au début du siècle, un dépôt d'ordures, le bâtiment offert par la ville pour abriter le musée avait eu une longue et glorieuse histoire. Il est en effet situé sur les vestiges de la muraille médiévale qui entourait Salerno dans la seconde moitié du VIII^e siècle — on y a d'ailleurs retrouvé des objets de l'époque lombarde lors des travaux de rénovation. Bizarrement, la légende locale veut que ce site ait également été marqué par une duperie. En 788, le prince local Grimoaldo, concluant un pacte avec l'émissaire de Charlemagne, s'était engagé, en gage de paix, à démolir les fortifications qui protégeaient Salerno. Il fit en effet raser les murailles, mais ce fut pour en reconstruire d'autres en arrière, plus hautes et plus épaisses, rendant ainsi la cité encore plus inexpugnable qu'auparavant. Le bâtiment qui abrite aujourd'hui le musée faisait partie de cette deuxième enceinte.

Au XVII^e siècle, les murailles ayant été en partie rasées, l'édifice servait de four communal où l'on cuisait le pain et, bien entendu, la pizza. Au XX^e siècle, il était devenu un simple dépôt d'ordures.

Bien que le bâtiment ait été rénové et peint impeccablement, la décoration et l'aménagement sont d'une sobriété spartiate pour minimiser les coûts de fonctionnement. Le musée se présente en fait sous la forme d'une vaste salle ouverte avec, sous les combles, le bureau de l'unique employée, une secrétaire à temps partiel.

Les murs de la grande salle sont bordés de vitrines où sont exposées les contrefaçons. Des notices imprimées expliquent l'origine des objets et aident le visiteur à s'orienter. Dans un coin de la pièce, quelques chaises sont disposées devant un grand écran de télévision couleur : un magnétoscope projette une cassette d'interviews de spécialistes fournissant des détails sur le thème de l'exposition. Des copies imprimées de la documentation sont également disponibles.

Le musée ne possède pas de collection permanente et les expositions, qui durent généralement plusieurs mois, sont financées en partie par les organisations concernées. Ainsi, la dernière exposition sur la fraude alimentaire a bénéficié de l'appui de la revue gastronomique *La Gola* et d'une association nationale de consommateurs, la Federconsumatori. Les horaires de visite sont assez réduits : trois demi-journées hebdomadaires après la semaine d'ouverture, mais des visites particulières sont organisées pour les groupes et pour les scolaires.

La proximité de Naples, capitale italienne de la fraude, aurait-elle suscité l'idée de créer un tel musée ? Salvatore Casillo le dément avec véhémence : « Cela n'arrive pas qu'en Italie, dit-il, c'est un phénomène mondial. Et le problème

de la falsification est en passe de devenir une préoccupation majeure. Il est si facile aujourd'hui de se procurer des équipements électroniques de pointe que n'importe qui peut contrefaire n'importe quoi. » Et d'évoquer en particulier les imprimantes laser couleur : elles sont bon marché et peuvent être branchées sur un micro-ordinateur. C'est une providence pour des centaines de faussaires artisanaux capables de reproduire des étiquettes ayant toute l'apparence de l'authenticité pour un coût insignifiant.

La dernière exposition, « Falso Food », proposait quelques exemples spectaculaires d'aliments trafiqués : du vin artificiel à base de méthanol, du champagne Moët et Chandon *made in Napoli*, de l'huile d'olive extra-vierge obtenue en ajoutant de la chlorophylle à de la vulgaire huile de tournesol, sans oublier la bande de fraudeurs qui collaient de nouvelles étiquettes sur des bocaux de Nutella ou de mayonnaise Kraft dont la date de consommation était périmée (le pot aux roses fut découvert quand une famille entière se retrouva à l'hôpital).

Des protéines de lait en poudre en provenance d'Allemagne, d'Irlande et des Pays-Bas, qui étaient destinées à la consommation animale et bénéficiaient à ce titre de subventions communautaires, étaient rendues comestibles grâce à de fausses étiquettes ; elles servaient entre autres à fabriquer du fromage, vendu beaucoup plus cher sur les marchés d'exportation.

Le professeur Casillo déclare que l'équipe spéciale des inspecteurs de santé des carabinieri saisit chaque année, en Italie, l'équivalent de quelque 900 milliards de liras (850 millions de dollars) de marchandises, mais tous les produits exposés n'étaient pas forcément trafiqués. On y trouvait aussi du café décaféiné, de la bière sans alcool ou des œufs sans cho-

lestérol — tous produits qui ne sont pas vraiment ce qu'affirme leur étiquette.

Cette exposition sur la fraude alimentaire dut être prolongée de quatre mois pour répondre à la très forte demande du public.

Le musée prépare une exposition sur les talismans, boules de cristal et autres gris-gris porte-bonheur. « Depuis quelques années, constate Salvatore Casillo, notre monde rationnel est de plus en plus envahi par un sentiment d'insécurité, et beaucoup de gens cherchent refuge dans la magie. L'idée de l'exposition est de montrer que ces talismans fonctionnent effectivement pour ceux qui y croient. »

Autres thèmes d'exposition envisagés : les faux en archéologie, les falsifications de l'histoire (notamment les fausses nouvelles à la télévision), les contrefaçons dans la fabrication des montres.

Une exposition sur les « Entreprises fictives » a ouvert ses portes en automne 1992. Elle attirait l'attention sur les entreprises qui n'existent que sur le papier et dont on ne voit jamais les produits dans le commerce. Le phénomène est particulièrement répandu en Italie, où l'État subventionne massivement des régions en crise comme le Sud pour tenter d'y créer des industries. L'exposition tend à montrer que, malheureusement, cette aide ne crée souvent que des fantômes. ■

1. Depuis la rédaction de cet article, le musée a été transféré dans de nouveaux bâtiments dépendant de l'Université de Salerne. (N.d.E.)

Des conférenciers sourds dans les musées de France

Béatrice Derycke

Avec l'appui du musée du Louvre, de la Direction des musées de France, de la Fondation Crédit Lyonnais et de la mairie de Paris, a été créée en juillet 1989 l'association Art visuel international des sourds. Son but : former, en trois ans, des personnes sourdes à l'histoire de l'art. Ainsi le monde des musées s'est-il ouvert au public privé d'audition. Béatrice Derycke a été l'une des initiatrices de cette entreprise unique au monde.

Le sens de cette initiative pourrait se résumer en une phrase : « Comment faire d'un rêve une réalité ? » Au départ, il s'agissait bien de cela : un rêve, celui dans lequel j'imaginai de jeunes enfants sourds suivant, dans les musées, des conférences dans leur langage naturel, la langue des signes, grâce à des conférenciers eux-mêmes sourds.

Pour moi, cela était — et cela reste — primordial, car ces enfants, face à des adultes sourds détenteurs d'un savoir, ont d'eux-mêmes une image valorisante et peuvent ainsi envisager de jouer plus tard un rôle actif dans le milieu culturel et par là dans la société. Quand, en septembre 1990, ce rêve a pris forme lors d'une conférence donnée au cours de la formation, à titre d'exercice pratique, pour un groupe d'enfants d'une école de La Rochelle au musée du Louvre, j'avoue avoir été très fortement émue : il est si rare de voir ses rêves se matérialiser !...

Ce fut un moment très important pour nous tous : cela nous a donné, je pense, un nouveau courage pour continuer. Car, bien sûr, cette entreprise n'a été facile, ni au début — malgré l'écoute exceptionnelle de Michel Laclotte, directeur du musée du Louvre —, ni au cours des mois qui ont suivi, ni même à la fin, mais le résultat est, ô combien, satisfaisant !

Innover et convaincre

Créer une pédagogie bilingue entièrement adaptée n'était pas simple, mais, d'abord, il a fallu « convaincre », maître mot de toute action, de toute innovation surtout.

Pourquoi, en effet, aurait-on besoin de faire expliquer des œuvres d'art par des personnes sourdes à d'autres personnes sourdes dans les musées ? « Ils peuvent lire !... », telle fut la remarque que l'on m'a faite systématiquement. Eh bien

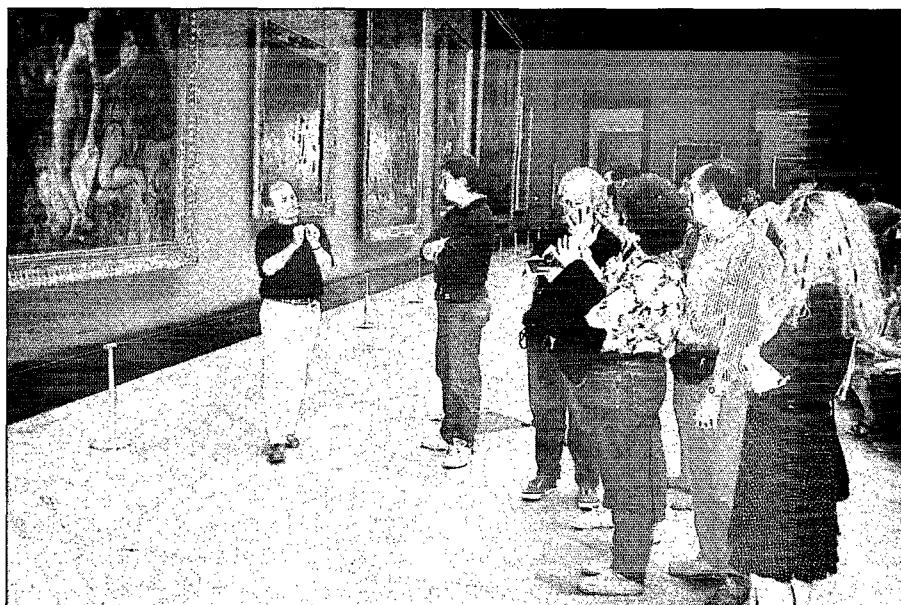
non ! Avoir pour seule approche d'un tableau ou d'une sculpture la lecture d'un guide ou d'une fiche, ce n'est pas satisfaisant, loin de là, pour une personne sourde. Cela ne l'est déjà pas en général, mais pour un sourd, pour quelqu'un qui peine à maîtriser une langue qui, somme toute, n'est pas son expression première, ce l'est encore moins.

Dans tous les pays, les sourds doivent en effet assimiler une langue orale, notre langue dite maternelle, mais pour eux ce n'est qu'une langue apprise. Celle qui leur vient tout naturellement est cette langue visuelle qui s'exprime par les mains, dans l'espace : la langue des signes.

Ces dernières années, par le biais des médias ou des films (notamment *Les enfants du silence*), on a vu se développer pour elle une sorte de fascination des entendants ; est-ce pour cela que, plus encore qu'auparavant, les sourds s'en sont sentis responsables et ont commencé à réellement vouloir l'étudier, mais aussi ont cherché à l'enrichir ? Les huit conférenciers sourds formés, qui ont fait des recherches systématiques au cours de ces dernières années pour tout ce qui concerne le vocabulaire de l'histoire de l'art, vont sans nul doute contribuer à cet enrichissement.

La langue des signes, maniée par des conférenciers sourds, va donc permettre aux sourds — ce qui leur était impossible jusqu'alors — de visiter les musées à leur rythme. Ils vont être à même de réagir spontanément face aux œuvres, de poser des questions directement et par là de s'impliquer dans le discours esthétique. Ils cesseront d'être cantonnés dans un rôle de simples récepteurs.

De plus — et cela est important —, ils le feront sans rien perdre de leurs acquis propres, accédant ainsi à une perception toute particulière, parfois très révélatrice, des œuvres. Que de fois les conférenciers



Un conférencier, J.-P. Perbost, fait un exposé sur La mort de Sardanapale, de Delacroix, devant un groupe de sourds qui visitent le Louvre.

entendants, participant à notre formation, n'ont-ils pas été ainsi surpris par les remarques et les interprétations personnelles de nos stagiaires, qui leur ont donné l'occasion de découvrir de nouvelles dimensions à des tableaux qu'ils avaient vus des centaines de fois !

Les sourds étrangers, qui autrefois n'avaient pour la plupart aucune envie de fréquenter les musées, vont pouvoir maintenant s'arrêter, découvrir et disséquer ce qui fait la richesse de notre patrimoine. La langue des signes pratiquée depuis toujours par les sourds permet en effet cette approche, car elle est internationale. De nombreux groupes, originaires de pays très lointains parfois — par leur culture et du point de vue géographique (Suède, États-Unis, Japon...) —, ont déjà pu visiter nos musées.

De nombreux responsables de musées étrangers rencontrés au cours de manifestations internationales (récemment au congrès de l'ICOM, à Québec) se montrent très intéressés par notre initiative.

Nous souhaitons vivement que ces responsables — et toutes les personnes attentives à ces problèmes — encouragent le développement de ce nouveau type de médiation.

Cela va en effet permettre au public sourd, public neuf, de s'intégrer complètement à celui des entendants, qui sans doute, après une première réaction d'étonnement, manifesteront son intérêt, puis, qui sait, aura envie de le mieux connaître. Remarquons au reste que la langue des signes peut apporter une contribution non négligeable à l'environnement muséal, car elle est en elle-même une manifestation esthétique : quoi de plus merveilleux que la beauté pure née de l'alliance de l'objet d'art et des signes ?

Le présent et l'avenir

A l'heure actuelle, huit personnes sourdes, en France, sont aptes à jouer un rôle d'intermédiaire culturel entre le monde des musées et leur communauté.

Cela crée déjà, au sein de celle-là, un renouveau d'intérêt pour l'art en général.

Mais surtout, du fait de la reconnaissance par le Ministère de la culture de la capacité des conférenciers sourds de travailler au même titre (c'est-à-dire avec les mêmes droits, mais aussi les mêmes charges) que les conférenciers entendants, une très importante dynamique d'intégration s'est créée, qu'il convient absolument de soutenir au cours des prochaines années.

Des discussions sont en cours pour établir une participation de jeunes étudiants sourds à l'enseignement de l'École du Louvre, grâce à des aménagements spéciaux tels qu'un équipement de traduction. Et nous continuons, pour diversifier et étendre notre action, à travailler avec d'autres structures des milieux culturels, par exemple la Caisse des monuments historiques et des sites, pour laquelle nous mettons au point une année de formation spécifique.

Mais il faudrait aussi et surtout que des responsables sourds soient nommés dans les musées ou même soient intégrés dans les services de l'administration centrale de la culture, afin de mettre en pla-

ce des structures, le plus appropriées possible, en fonction de ce public spécifique bien réel.

Nous parlons, bien sûr, de la France, mais nous avons constaté les mêmes lacunes, les mêmes besoins dans d'autres pays : participant à bien des manifestations culturelles internationales, nous n'avons jamais rencontré aucun responsable sourd.

C'est là, je crois, une des demandes les plus fortes, si ce n'est la plus pressante, de toute personne handicapée : avoir droit aux responsabilités, non à l'assistance. Je souhaite vivement, par le canal de revues telles que celle-ci, réussir à faire entendre et comprendre cette revendication. Dans le cadre de cette nouvelle Europe qui se crée, dans ce monde meilleur et plus humain, espérons-le, dans ce monde du prochain millénaire, il serait bien souhaitable que les personnes sourdes aient leur place, une place à part entière.

En effet, si les sourds ont réellement leur spécificité, ce que j'ai constaté au cours de ces années passées à les fréquenter, ils constituent une communauté très riche, et il nous faut leur permettre de nous en faire profiter. ■

La formation des restaurateurs en Russie

Galina Klokova

Experte en restauration des œuvres d'art, Galina Klokova est diplômée du Département de théorie et d'histoire de l'art de l'Institut Ilia-Répine pour la peinture, la sculpture et l'architecture, à Saint-Petersbourg (ex-Leningrad). Elle a travaillé pendant de nombreuses années au Centre de restauration de toutes les Russies (le Centre Igor-Grabar), à Moscou. Elle dirige actuellement le Département de restauration du Collège des arts 1905, à Moscou.

Avant le milieu des années 60, il n'existait en Russie aucune structure de formation pour les restaurateurs à l'échelon national. Les jeunes qui avaient fait des études artistiques ou de critique d'art allaient travailler dans un musée ou dans l'un des principaux ateliers de restauration : ils y faisaient leur apprentissage sous la direction d'un artisan chevronné. Ils apprenaient avant tout les techniques de restauration et ne suivaient aucun cours théorique substantiel.

Les premiers départements russes de restauration ont été créés dans des établissements secondaires : le premier, en 1965, au Collège des arts 1905, à Moscou ; le deuxième, l'année suivante, au Collège des arts Vladimir-Serov, à Saint-Petersbourg. Peu après, deux établissements d'enseignement supérieur ont ouvert un département de restauration : l'Institut Stroganov d'art industriel, à Moscou, et l'Institut Ilia-Répine pour la peinture, la sculpture et l'architecture, à Saint-Petersbourg. La durée des études est actuellement de cinq ans dans les collèges et de six ans dans les instituts d'enseignement supérieur. Les futurs restaurateurs reçoivent une formation dans les domaines suivants : peinture de chevalet à la détrempe, peinture à l'huile, art monumental.

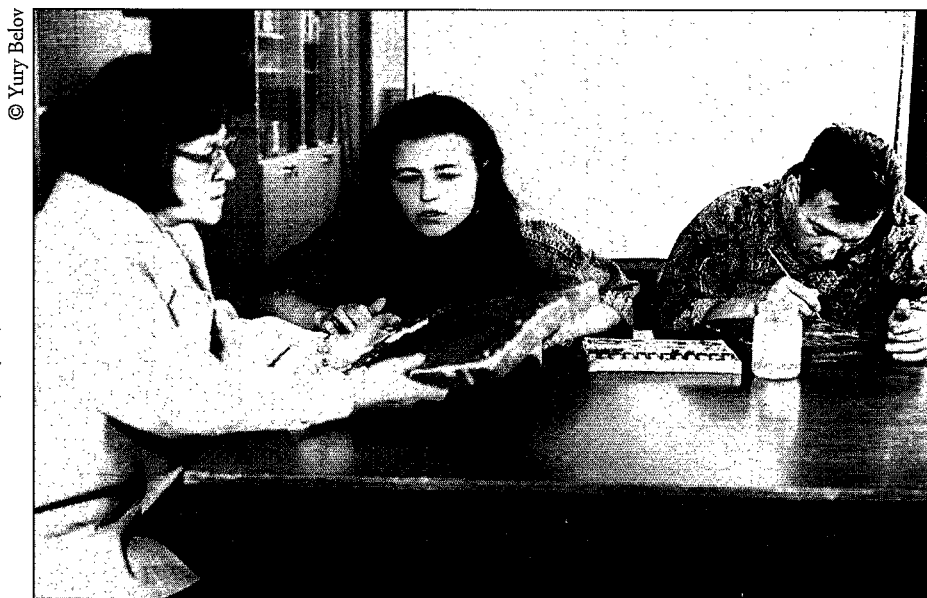
Pour être admis dans le département de restauration d'un collège ou d'un institut, il leur faut passer un examen de dessin et de peinture académiques, conformément aux conditions requises pour l'inscription des candidats aux établissements secondaires ou supérieurs, et aussi être reçus à un concours. C'est pourquoi le programme d'études de restauration attache beaucoup d'importance au dessin et à la peinture académiques. Les matières obligatoires enseignées dans les collèges et dans les instituts sont la technologie, la chimie, la biologie, les méthodes de re-

cherche technique et technologique, l'histoire de l'art et l'iconographie. Les élèves doivent étudier dès le début deux matières spécifiques en rapport avec le travail de restauration. A la fin de leur cycle d'études, ils choisissent eux-mêmes celle des deux matières qui les intéresse le plus et exécutent un projet d'examen dans cette spécialité.

Depuis les années 60, un diplôme sanctionne les études. Il est décerné par une commission spéciale, formée des plus grands restaurateurs et critiques d'art du pays, dans tous les domaines de la restauration (avant la dissolution de l'URSS, la commission était rattachée au Ministère de la culture et du tourisme de la Fédération de Russie). Les restaurateurs sont classés en troisième, deuxième, première catégorie ou en catégorie supérieure dans leur spécialité, selon la difficulté du travail qu'ils ont exécuté à titre individuel.

En principe, les collèges d'enseignement secondaire forment des restaurateurs de troisième catégorie — ou catégorie inférieure. Les restaurateurs de troisième catégorie doivent savoir utiliser parfaitement les méthodes de conservation. Ils doivent être capables de désinfecter les objets exposés, de tuer les insectes qui s'y trouvent et de consigner le travail de restauration selon les règles. Leur programme d'études tient également compte de ces impératifs. Un nombre d'heures important est consacré à l'apprentissage de certaines techniques : consolidation de l'enduit au plâtre et de la peinture, nettoyage d'une base, exécution d'opérations très simples consistant à coller ensemble les panneaux d'une base et à donner un bel aspect au bois abîmé sur les icônes. Les élèves apprennent aussi à corriger les altérations d'une toile, à fixer des coins, ou à consolider l'apprêt et la peinture, à réparer une toile déchirée et un vieux châssis, à nettoyer des tableaux.

*Galina Klokova enseignant
la restauration d'icônes aux élèves
de troisième année du Collège
des arts 1905, à Moscou.*



© Yuri Belov

Par ailleurs, ils apprennent à restaurer les œuvres d'art monumental en s'entraînant sur des pièces d'essai qu'ils fabriquent eux-mêmes. Ils préparent un fond qu'ils enduisent de plâtre et y appliquent une première couche de peinture en utilisant la technique de la fresque. Ils passent ensuite une couche de peinture à l'huile et, pour finir, un enduit de couleur. Une fois achevée, l'œuvre est volontairement endommagée de diverses façons, ce qui permet de faire des exercices sur les techniques de consolidation du plâtre et de la peinture. La formation initiale au décapage de la peinture se fait aussi sur ces pièces d'expérimentation.

Les connaissances acquises durant l'année scolaire sont renforcées et prolongées par une session d'été de travaux pratiques. Les restaurateurs en peinture de chevalet (icônes et tableaux) suivent une formation pratique dans les grands musées, tandis que les restaurateurs d'œuvres d'art monumental travaillent dans des édifices, sous la responsabilité de restaurateurs expérimentés.

Les classes supérieures des collèges d'art initient aux procédés de restauration plus complexes. Les restaurateurs d'icônes apprennent à décaper l'huile qui noircit en séchant sur des icônes bien préservées, à restituer l'apprêt en cas de légère détérioration, à faire de simples retouches et à appliquer une couche protectrice.

Après leur soutenance de thèse, les

nouveaux diplômés peuvent recevoir de la part du comité de restauration de leur collège un avis d'admission dans une catégorie déterminée, qu'ils doivent alors soumettre au jury d'examen chargé de la délivrance des certificats.

De même, dans les instituts, les étudiants se concentrent sur la conservation des icônes et des tableaux pendant les trois premières années de leurs six ans d'études. Ils commencent à se spécialiser en quatrième année et étudient de manière approfondie le type de travail de conservation qu'ils ont eux-mêmes choisi. Les futurs restaurateurs apprennent non seulement à décaper l'huile qui a noirci en séchant, mais aussi les multiples couches de peinture qui recouvrent souvent les icônes. L'apprentissage des diverses techniques de recherche qui précèdent la restauration — examen aux rayons X, infrarouges et ultraviolets, analyse de l'apprêt, des pigments et de la surface — est plus approfondi que dans les collèges. Les étudiants retouchent les icônes très endommagées, de même qu'ils restaurent les tableaux. Ils apprennent à manipuler la peinture sur la toile, mais aussi sur le papier, le bois et le métal. Des techniques complexes leur sont enseignées pour affiner les couches de laque, donner un bel aspect à une peinture et retoucher des portions de tableaux très abîmés. Ils doivent reproduire les tableaux et les icônes en utilisant les techniques et les

matériaux d'origine. Leur projet de fin d'études consiste à présenter une œuvre entièrement restaurée, ainsi qu'une copie de cette œuvre. Une fois diplômés, ils peuvent demander leur classement en deuxième catégorie.

L'enseignement systématique de la restauration en Russie en est à ses balbutiements, et il reste encore beaucoup de problèmes à résoudre. L'expérience des trente dernières années montre l'inadéquation de la formation des restaurateurs dans les écoles de beaux-arts : l'accent y est mis sur le développement du pouvoir de création des élèves, alors que l'objectif du restaurateur est de renoncer à sa créativité pour se concentrer sur la sauvegarde des œuvres créées par d'autres artistes. Une contradiction fondamentale existe concernant les cours de dessin et de peinture, considérés comme des matières principales dans toutes les écoles de beaux-arts, alors que l'étude de la restauration conduit à les tenir pour des disciplines auxiliaires et à privilégier la chimie, la physique et la biologie. La solution pourrait consister à créer des écoles de restauration où les élèves, tout en apprenant à restaurer les tableaux, les icônes et les fresques, s'occuperaient d'œuvres relevant des arts graphiques, des livres et des ouvrages d'arts appliqués. De tels spécialistes sont en effet très demandés, et il n'existe aucune école de formation dans ce domaine.

Un problème se pose, qui concerne les professeurs. Il est extrêmement difficile de convaincre un restaurateur qualifié de donner des cours dans un établissement scolaire où les salaires sont extrêmement bas et les responsabilités très lourdes, car, en fin de compte, le restaurateur est entièrement responsable de la qualité du

travail exécuté par ses élèves. La pénurie d'enseignants se traduit par l'impossibilité de former des restaurateurs ailleurs qu'à Moscou et à Saint-Petersbourg. Les restaurateurs qui travaillent dans les musées régionaux et locaux sont formés à l'ancienne et font leur apprentissage dans de grands ateliers de restauration. Le contrôle de la qualité du travail de restauration réalisé dans les villes de province est limité et dépend en grande partie de l'arrivée inopinée d'un expert. Les restaurateurs de province sont coupés de leur milieu professionnel, et il n'y en a souvent qu'un pour toute une région. Les voyages à Moscou ou à Saint-Petersbourg sont comptés, en raison de la distance. Tous ces problèmes ont nécessairement des répercussions sur la qualité de la restauration : il existe très peu de restaurateurs de première catégorie ou de catégorie supérieure en province.

La Russie regorge de monuments, de peintures de chevalet, d'œuvres d'arts appliqués et de dessins. Le restaurateur a pour mission de préserver ces trésors. On exige d'un restaurateur moderne qu'il soit, bien entendu, un excellent technicien, mais encore qu'il soit capable de faire des recherches approfondies sur l'œuvre qu'il restaure. La seule façon de choisir la méthode qui convient le mieux à la restauration d'une œuvre consiste à faire la synthèse de toutes les conclusions des travaux de recherche en chimie, en biologie et en physique. Le restaurateur doit également connaître la période à laquelle la peinture, la sculpture ou l'étoffe brodée ont été exécutées. L'acquisition de toutes ces connaissances ne peut se faire que dans une école spécialisée dont le programme prévoit une étude approfondie des matières appropriées. ■

Réflexions sur la muséologie en Espagne

Lettre ouverte aux muséologues

Aurora León

*Le nom d'Aurora León est connu de tous dans l'univers des musées de langue espagnole. Le livre qu'elle a publié en 1978, *Le musée. Théorie, pratique et utopie*, six fois réimprimé depuis, est tenu pour indispensable par la communauté muséale. Loin de se satisfaire d'une telle renommée, Aurora León remet fortement en question le fonctionnement des musées et leur intérêt même en Espagne — et ailleurs dans le monde. Dans cette lettre ouverte aux muséologues, elle expose son point de vue.*

Je tiens d'abord à affirmer ma conviction qu'il est utile et nécessaire d'œuvrer pour améliorer la vie dans les musées. Après cette déclaration de principe, j'en viens au motif de ma lettre. *Museum international* a bien voulu publier, à ma demande, un article sur la situation des musées en Espagne. Je ne suis pas muséologue, mais cette question me passionne, et c'est pourquoi j'ai décidé de vous envoyer ce SOS.

Permettez-moi, pour entrer dans le vif du sujet, de partir de mon expérience d'auteur. Mon livre *Le Musée. Théorie, pratique et utopie* est né de la constatation des immenses lacunes de la bibliographie espagnole à ce sujet. Mon métier de professeur d'histoire de l'art m'amène à fréquenter les musées et à m'y intéresser. Et je ne puis que constater l'ennui et le désintérêt de la multitude bigarrée qui s'y presse, déjà dénoncés par Kandinsky. Sans obligation professionnelle, je mettrais rarement les pieds dans une salle de musée, je le confesse sans honte, mais avec chagrin. Est-il besoin de rappeler que l'Espagne est elle-même un immense musée riche d'un précieux patrimoine historique et artistique ? Les édifices sont superbes, les collections exceptionnelles et certains services ont été sensiblement améliorés, certes. Mais je n'ai pu encore, à ce jour, en tirer tout le profit souhaitable. Dans la préface de mon livre, j'invitais le lecteur à renoncer à ses sempiternelles idées reçues, le mettant en garde contre la notion puérile d'une « coupure entre les idées, les sentiments et les sensations de l'art et la vie » ; mon ouvrage était dédié « à la multitude anonyme qui va au musée sans y être et promène de salle en salle ses angoisses et ses déceptions ». Et je faisais une dernière mise en garde contre le risque de « figer dans ces pages un corps de doctrine muséologique qui servirait de passe-partout aux futurs pro-

fessionnels et spécialistes ». Convaincue du pouvoir de l'écriture, mais refusant de sacraliser l'imprimé, j'estime que la mission d'un livre est de susciter des doutes, d'encourager l'expression de nouveaux points de vue, de favoriser l'approfondissement d'un sujet et de progresser dans notre univers intellectuel pour enrichir la vie. Je pense aussi que les désirs explicites de l'auteur devraient être respectés et qu'en l'occurrence ils ne le sont pas, puisque « l'Aurora León » est devenu le catéchisme muséologique des universités espagnoles où les futurs conservateurs puisent leur dose quotidienne de tranquillisants et de somnifères. L'autocomplaisance des lecteurs résignés est proverbiale. Quant à moi, on n'imagine pas à quel point je souhaite que mon étude soit remplacée par d'autres, plus récentes ! Cela n'a d'égal que l'étendue de ma perplexité devant tant de réactions stériles.

J'ai eu récemment l'occasion de dire ma façon de penser dans un cénacle particulièrement bien choisi : le Ministère de la culture. J'avais été aimablement invitée à participer à une table ronde sur « la profession de muséologue », dans le cadre d'un cycle de conférences destinées aux nouveaux conservateurs et assistants des musées. Je commence par demander pardon à mes auditeurs d'avoir commis ce livre, ce qui crée un certain malaise. Et me voilà d'emblée confrontée au mythe haïssable de la culture livresque ! Puis, je leur expose mes idées sur les points qu'ils m'ont invitée à aborder : muséologie et personnel des musées ; passé, présent et avenir de la profession ; la formation muséologique en Espagne ; fonctions et caractéristiques du muséologue.

Je félicite ensuite les nouveaux fonctionnaires en souhaitant que de brillants débuts professionnels ne les incitent pas à contracter le virus quasi indestructible de la bureaucratie et qu'ils trouvent au

contraire, dans l'exercice d'une profession aussi créative, de quoi les stimuler chaque jour davantage. Et j'exprime mon étonnement devant le titre de la conférence : s'agit-il de délirer sur une discipline qui, dans notre pays, est encore inexistante ou de formuler des propositions réalistes pour qu'enfin elle existe ? Encore faut-il dissiper la confusion entre le concept de muséologie et celui de muséographie. Comme vous n'êtes pas forcément censés connaître la définition de ces deux termes, je vous informe que le premier désigne une science inconnue en Espagne et que le second correspond à l'expérience acquise dans les musées, laquelle est excellente dans des circonstances exceptionnelles, inefficace la plupart du temps et néfaste dans certains cas aussi célèbres que retentissants. Quant aux personnels des musées, je dénonce les deux raisons de l'inefficacité et de l'obstructionnisme qui compromettent gravement le bon fonctionnement des établissements : une autorité hiérarchisée à l'excès, comme sous l'ancien régime, et l'absence catastrophique de muséologues. Si le premier facteur explique les dysfonctionnements professionnels, l'absence de coordination, le malaise psychologique et de multiples ratés au niveau des réalisations, le second est une preuve d'obscurantisme scientifique, face à un monde qui tend irrésistiblement à la spécialisation. J'en conclus à la nécessité de constituer d'urgence un corps de muséologues.

J'aborde donc le deuxième point de mon exposé : de quelle profession sommes-nous en train de parler, étant donné que tant de spécialistes des disciplines scientifiques les plus diverses qui travaillent dans les musées s'en réclament ? Pourquoi n'avons-nous pas l'intelligente humilité d'être ce que nous sommes et de respecter ce que sont les autres ou ce qu'ils devraient être ?

Des mausolées

Évoquant le passé, j'insiste sur le fait que, si l'aspect mausolée des musées — dont la persistance s'explique par l'ignorance de la science muséologique — a permis de conserver et de nous transmettre un patrimoine historique inappréciable, celui-ci ne peut être mis en valeur que si l'on affronte l'œuvre avec un regard et un esprit toujours neufs et ouverts. Seule l'interprétation critique, à partir de la réalité présente, de l'œuvre muséifiée peut permettre de redécouvrir sa raison d'être : sa vitalité et son actualité. Sinon, elle est appelée à dépérir dans sa vitrine brillamment illuminée ou sur son pan de mur. Je ne prône nullement le fondamentalisme et le divorce radical entre tradition et innovation : sans les esquisses inquiètes et les expérimentations aérodynamiques de Léonard, peut-être l'homme d'aujourd'hui ne pourrait-il pas voler à des vitesses supersoniques. En ce qui concerne le présent, la politique des musées évolue entre le spectaculaire bardé de bonnes intentions, mais sans volonté suffisante, et une improvisation imposée par l'absence d'objectifs strictement muséologiques. Le conflit entre désir et réalité porte un nom : la tragédie ; mais le constat d'identification entre la réalité et l'inefficacité, c'est la définition du mélodrame. Et comme je ne tiens nullement à me lamenter sans fin, je reconnais que nos musées sont mieux dotés depuis une dizaine d'années. Malheureusement, cet incontestable rajeunissement a toujours été associé à une idée fautive d'« embellissement ». Entre la toilette artisanale et la propreté manifeste, il y a pourtant le même écart qu'entre modernisation et progrès. Concernant l'avenir, je ne veux sacrifier ni à l'utopie ni au catastrophisme. Je me contente d'émettre une autre proposition : il faut une ouverture d'esprit plus grande de la part des di-

rigeants, une coopération véritable avec leur équipe, il faut comprendre que le musée doit se développer à partir de la base et non pas du sommet, et réfléchir carrément au rôle spécifique du muséologue, qui devrait être en mesure de répondre aux exigences de la société d'aujourd'hui.¹

Ne nous y trompons pas, la formation muséologique en Espagne est, du point de vue académique et institutionnel, pratiquement orpheline de père et de mère. Pour ma part, en tout cas, je refuse de faire comme si mon ouvrage et l'enseignement plus ou moins avisé et stimulant des professeurs d'université offraient un apprentissage authentique de cette discipline. (Pour votre information, je signale que ces cours sont classés dans de nombreuses facultés sous la rubrique *Muséographie*.) Il suffit de consulter une bibliographie récente pour constater l'absence ou le peu d'intérêt des chercheurs pour la muséologie en soi, même si certaines de ses branches (science de la communication, pédagogie, architecture) sont mieux représentées, ce qui donne une image exacte des disciplines auxquelles les spécialistes sont le plus sensibles. Un tel déséquilibre me paraît très grave ; c'est en tout cas un argument décisif en faveur de la recherche d'une meilleure qualité des publications théoriques sur les musées : au-delà d'une fécondité intellectuelle dont nous avons toujours besoin, cela donnerait la mesure d'une inquiétude épistémologique qui éviterait un gaspillage d'efforts et de ressources, qui préviendrait des dégâts inexcusables et permettrait en outre un dépoussiérage rafraîchissant, bien profitable à chacun, des structures muséales. Je propose donc de toute urgence une initiative de choc : la création tout à fait officielle d'une école nationale de muséologie, qui formerait les jeunes générations de muséologues en un ou deux ans d'études spécialisées. Je regrette de vous décevoir :

cette proposition, à vos yeux, n'a rien de révolutionnaire. Ce serait pourtant, en Espagne, une réelle nouveauté.

Finalement, j'ai tenté de définir pour mes auditeurs les fonctions et le profil du muséologue. Ce qui caractérise avant tout les fonctions de celui-ci, c'est qu'elles sont radicalement différentes de celles dont s'acquittent les autres responsables du musée. Il est capital d'établir ce point clairement et définitivement, afin de mettre en lumière la spécificité de celui qui pourrait être tenu pour « l'idéologue du musée ». Et peut-être cela rassurerait-il les autres responsables : ils comprendraient que ses fonctions n'empiètent nullement sur leurs prérogatives. Le rôle du muséologue se concentrerait sur l'étude théorique des divers éléments constitutifs du musée — ce qui, au reste, n'exige nullement sa présence au sein de l'institution — et sur les contacts avec les personnels pour planifier, à partir de l'infrastructure, la vie du musée. Si le domaine de chaque spécialiste était clairement défini, si les directeurs se montraient plus conciliants, s'ils acceptaient l'idée que l'avis du muséologue est nécessaire et s'ils respectaient réellement ses qualifications professionnelles, le musée offrirait une image plus sérieuse et plus plaisante à la fois, il serait plus efficace, plus dynamique ; son bilan serait l'expression d'une volonté de dialogue et d'interdisciplinarité, d'une harmonie entre tous ceux qui ont contribué au projet et à sa mise en œuvre.

Le muséologue doit vivifier l'activité du musée ; il doit mettre ses connaissances et les conclusions qu'il tire d'un examen critique du fait muséographique à la disposition des spécialistes (directeurs, conservateurs, architectes, animateurs culturels, gérants...) qui, dans la mesure de leurs compétences et compte tenu de leur expérience propre, en feront usage dans leur pratique quotidienne. Est-il

si difficile d'imaginer une telle collaboration entre le muséologue et l'équipe du musée ? Une certaine frilosité me paraît due à la crainte des intéressés de perdre une partie de leur pouvoir au sein de ce qu'ils tiennent pour chasse gardée. Je n'ai pas à me prononcer sur leur compétence professionnelle, mais je constate qu'ils ont parfaitement assimilé l'essence même de la monarchie absolue : « L'État, c'est moi. » Ils accaparent autoritairement les fonctions du muséologue qui, du même coup, devient un personnage superflu.

Quel doit être ce spécialiste voué aux gémonies ? Il me paraît devoir obligatoirement être titulaire d'une licence et d'un diplôme décerné par une école de muséologie. A quoi il n'est pas superflu d'ajouter une bonne connaissance théorique et pratique du fonctionnement des musées dans le monde. L'inscription à l'ICOM, l'abonnement à *Museum international* peuvent, entre autres, contribuer à l'acquisition d'une bonne approche des progrès de la muséologie, ce qui est indispensable. Et, dussé-je être taxée de frivolité par les esprits sordides ou mesquins (ils ne manquent pas), je persiste à dire qu'une solide formation humaniste ne peut que favoriser l'imagination, l'audace, voire l'intrépidité. Sans risque, pas de progrès, et le progrès se définit par la capacité de concevoir et de rendre viable toute chose nouvelle, différente et originale. Cette éthique professionnelle se transforme ainsi en art de rendre possible le nécessaire.

Le musée n'est pas une vitrine

Stôt terminé cet exposé tumultueux, je suis soumise à un redoutable tir de barrage de la part des membres du bureau de l'assemblée, tous fonctionnaires du Ministère de la culture. Certains de mes contradicteurs raisonnent assez bien, mais l'un d'eux n'hésite pas à déclarer sur

un ton apocalyptique : « En l'état actuel des choses, la création d'une école de muséologie est impensable. » D'autres réagissent plus viscéralement et sans trop s'encombrer de nuances. En premier lieu, la profession de muséologue existe-t-elle réellement ? Puis : « La seule muséologie, c'est l'expérience accumulée dans les musées » (textuel). Un autre encore : « Être révolutionnaire aujourd'hui, c'est se marginaliser. » Enfin, « quand on veut faire de la recherche, on n'a qu'à la faire en dehors du musée » (fermez le ban).

J'ai répondu point par point à ces objections. Premièrement, ce n'est pas faire preuve d'une intelligence socratique déliée que de mettre en doute l'existence d'une profession qui existe et qui a donné de fort bons résultats dans tous les pays développés ; on camoufle de la sorte une réalité que l'on refuse d'admettre, sinon sous une forme abâtardie. Aujourd'hui, toutes les sciences sacrifient à l'interdisciplinarité, ce qui ne les empêche nullement de conserver leur profil conceptuel et méthodologique propre, ainsi que leur démarche originale. S'il s'agit de parler de science « auxiliaire », c'est bien évidemment au directeur du musée de demander l'aide de la muséologie. En second lieu, à ceux qui nient l'existence de la science muséologique, je réponds qu'elle existe bel et bien et que, comme toutes les sciences, elle part de l'expérimentation et de la confrontation des faits pour créer son propre corps de doctrine. Mais s'en tenir au niveau des faits sans chercher à les interpréter est la marque d'un esprit conformiste et superficiel, qui se complaît à vaticiner à la surface des choses sans chercher à en connaître la structure. Et c'est là une attitude bien suspecte. Troisièmement, considérer qu'avoir une démarche révolutionnaire conduit à se marginaliser est un point de vue qui se défend si l'on souhaite se concilier les bonnes grâces du

pouvoir ; comme ce n'est nullement mon cas, j'estime qu'il faut être révolutionnaire tout le temps. A plus forte raison quand on est en charge de science et de culture. Enfin, j'estime que le directeur d'un musée doit être l'ambassadeur du savoir et de la culture accumulés dans son établissement. C'est pourquoi une telle réaction me semble particulièrement mesquine, dans la mesure où le musée n'est pas une vitrine au service de la mode, mais, entre autres, un centre de recherche et d'étude pour celui qui y travaille comme pour le visiteur. Et ce dernier en repartira infiniment plus riche si les œuvres qu'il a regardées ne sont pas seulement mises en valeur par un éclairage zénithal ou latéral, mais aussi par la lumière de l'intellect et de l'imagination. Or cette lumière ne provient pas des seuls spécialistes étrangers au musée, mais bien de ceux qui ont avec les œuvres un rapport quotidien.

Je dis alors souhaiter entendre l'opinion des jeunes conservateurs — tous licenciés en préhistoire et en histoire de l'art. Ils ignorent encore ce qui les attend, mais semblent être assez accoutumés à cette dépréciation, à cette sous-évaluation de ceux qui font profession d'humanisme. Pourtant, j'attends d'eux l'expression d'une certaine inquiétude, une fêlure face à la crainte légitime d'aborder un domaine professionnel non défriché, une faille qui laisserait percer des doutes intellectuels quant à l'exercice de la profession, des fissures morales dues à l'air raréfié, des lézards qui exprimeraient l'impuissance devant l'énormité de leur tâche et l'inquiétude de leur probable inefficacité. Rien. Et ce n'est certes pas la passion irrépressible exprimant une saine vigueur juvénile qui m'inquiète chez eux lorsqu'ils se déclarent prêts à être « conservateurs-muséologues ». Une sourde inquiétude m'envahit : et si j'étais la « théoricienne » responsable de ces chimères arbitrairement ancrées en eux

comme des certitudes absolues ? « Vous croyez que, parce que vous avez lu mon livre, vous connaissez la muséologie ? — Mais naturellement ! » Le choc cathartique de la réponse tant redoutée est tel que je n'hésite pas à crier à pleins poumons : « Ouvrez grandes les fenêtres et proclamez au monde entier qu'Aurora León abomine son livre *Le Musée. Théorie, pratique et utopie* ! »

Là-dessus, tout le monde s'en va satisfait de soi. Et une sensation d'inachèvement continue à me tarauder. D'où le besoin de respirer, d'élargir le dialogue pour communiquer avec tous ceux qui travaillent dans cette spécialité, car les situations qui viennent d'être décrites n'affectent pas seulement l'Espagne ; il est nécessaire et urgent de continuer à dénoncer aussi les carences des musées en organisant la résistance intellectuelle, éthique, politique, et il convient d'alerter les intellectuels qui œuvrent dans ce secteur sur l'impérieuse obligation qui est la leur de réfléchir au rôle des musées ; il faut enfin déceler le profond divorce qui existe entre l'université et le musée, ainsi que les infirmités et autres séquelles qui en découlent. Je me souviens d'une forte remarque de Friedrich : « Continuez à inventer des règles, hommes arides et desséchés par le quotidien ! La masse vous saura gré des béquilles que vous lui présentez, mais celui qui ne compte que sur ses propres forces se rira de vous. » J'aimerais savoir ce que chacun en pense et vous remercie tous de votre aimable patience. Répondez-moi : j'attends sans crainte votre verdict. Si vous croyez que mon livre a été une béquille et qu'il a en définitive favorisé la situation présente de nos musées, je suis prête à le retirer de la vente. Parce que je crois à la muséologie. ■

Museum international fera bon accueil aux réponses de ses lecteurs à la lettre ouverte d'Aurora León. (N.d.E.)

Musée-Musées

La nouvelle architecture des musées détourne parfois à son profit l'attention due au patrimoine qu'elle est censée mettre en valeur, ce qui peut poser question au muséologue. Ces nouveaux monuments sont notre patrimoine de demain, mais il n'est pas toujours facile pour le visiteur d'appréhender le contenant et le contenu dans une alliance si possible heureuse.

Les conférences Musée-musées, données au Louvre, mettent en relief les différences dans l'idée même de musée. Car cette diversité est moins affaire d'architecture et de contenu que d'histoire, de culture et de mentalité de chaque pays concerné. C'est en cela qu'elle nous intéresse.

Les musées et les centres culturels de l'architecte japonaise Itsuko Hasegawa, le musée Yad Vashem (Jérusalem) et la Galerie de l'évolution du Muséum national d'histoire naturelle (Paris) témoignent chacun de leur propre mode de relation au patrimoine. Cette chronique est consacrée à trois conférences de l'automne 1993.

Itsuko Hasegawa et l'Architectural Landscape Design

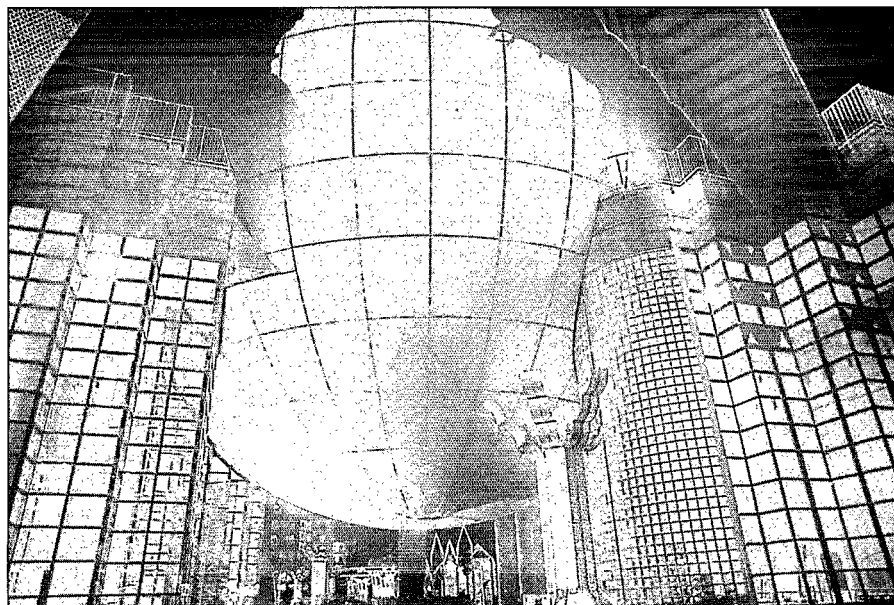
Le nom même de l'agence d'Hasegawa est significatif et manifeste bien ce qu'elle recherche : « Comme pour compenser les ravages considérables dont sont victimes le milieu naturel et les villes, la société de consommation japonaise, de plus en plus dépendante des médias, simule un nouvel environnement fait d'artifices. » Tout son travail procède d'une critique vigoureuse de la société japonaise, des transformations urbaines brutales qui ont suivi la seconde guerre mondiale, de l'obsession de

la technologie, du choc de la pollution. Contre tout cela, elle essaie de lutter en appliquant ses trois grands principes :

- Trouver ailleurs l'harmonie que l'homme a perdue par la destruction de la nature. Fidèle en cela à la conception orientale affirmant que l'être humain fait partie de la nature, elle voit « l'architecture comme une seconde nature ».
- Concevoir les projets avec les usagers, et cela à l'encontre de la conception centralisée, normative et réductrice de la culture, dans un pays où « les gens s'imitent les uns les autres ».
- Associer systématiquement la conception assistée par ordinateur aux procédés manuels traditionnels du dessin et de la réalisation de maquettes, comme un prolongement cybernétique du corps.

De ces principes procèdent donc les musées et les bâtiments temporaires d'exposition qu'Hasegawa a conçus au Japon : repenser un cycle cosmique, intégrer l'environnement et la vie en commun, favoriser la liberté d'imagination des enfants, tels sont les désirs qui ont inspiré le centre culturel de Shonandai (construit en 1989 dans le quartier nord de la ville de Fujisawa). Jardins naturels et jardins artificiels parcourus par des sentiers et par une rivière voisinent avec de

Avec l'aimable autorisation de l'auteur



*Centre culturel de Shonandai :
le théâtre d'Itsuko Hasegawa.
Des sphères suggèrent
un environnement cosmique,
futuriste.*



*Au Yad Vashem, un wagon
à bestiaux d'Auschwitz.*

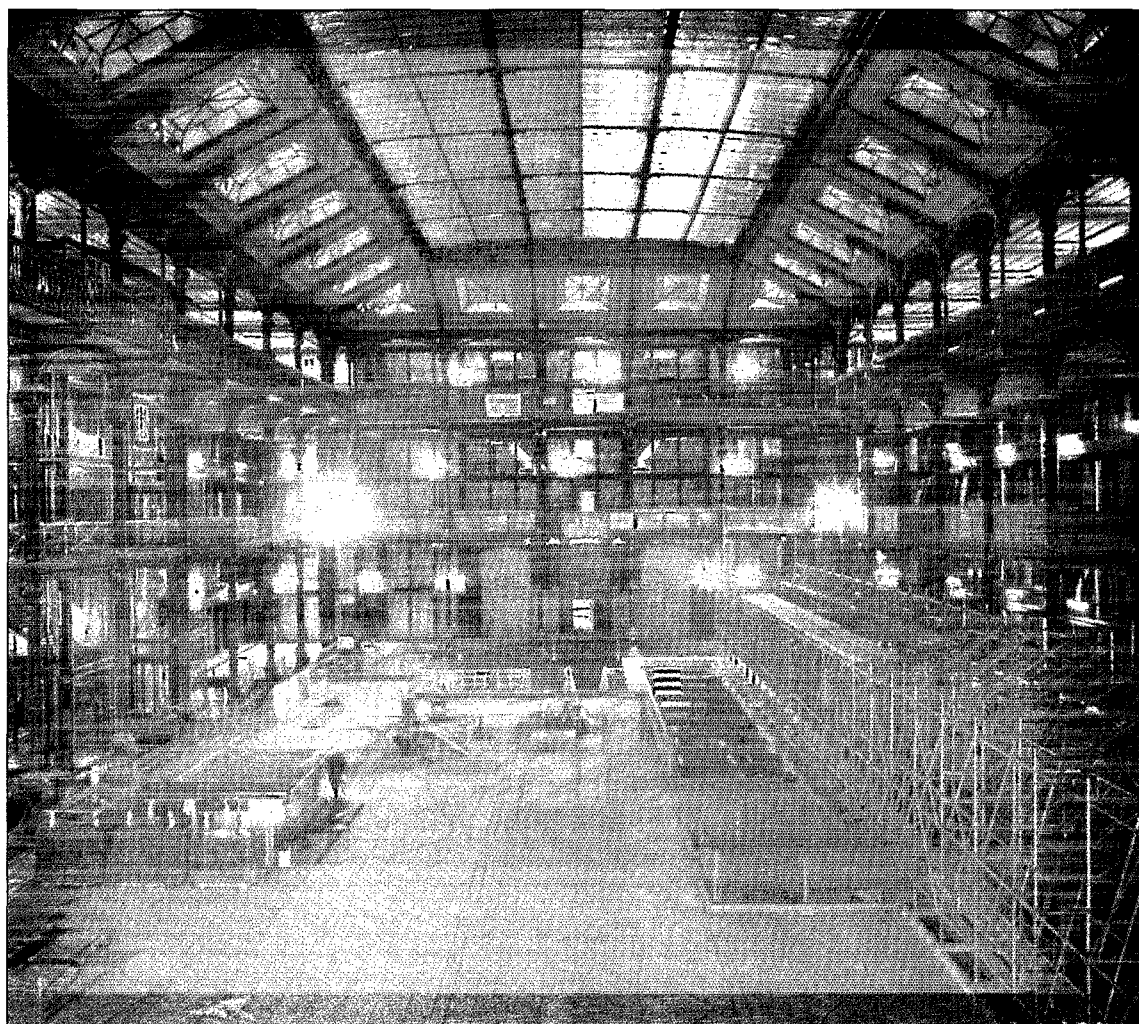
grands dômes qui suggèrent l'univers ; ils abritent des salles de spectacle. A Oshima Machia, ville de 10 000 habitants, au nord du pays, le Musée du livre illustré est destiné à préserver la culture des *ebon*, c'est-à-dire des livres d'images, et à encourager la créativité des adultes et des enfants dans ce domaine. Le climat est là-bas très froid, et l'hiver apporte la neige. Il est aussi important de donner la sensation d'un bâtiment protecteur que d'y intégrer la féerie du paysage de neige. Le bâtiment ne se veut pas monumental : il fonctionne comme une « place de village » où des échanges ont lieu ; il comporte un théâtre, une bibliothèque et des réserves, des salles de réunion et d'exposition. Plus au sud, dominé par le mont Fuji, au cœur des vergers de la préfecture de Yamanashi, s'élève peu à peu le Musée du fruit : espace biologique-alimentaire intérieur et extérieur, il associera serres, ateliers, bibliothèques dans un vaste complexe de formes arrondies — comme des graines de toutes sortes semées dans le

terrain (« the chaotic shape of a flying fruit seed »).

Comme le fait remarquer Hasegawa, bien souvent ses « musées » n'ont pas de collections déjà constituées et la forme d'art à laquelle ils se réfèrent est en fait un « art de vivre ».

Le musée Yad Vashem, Jérusalem

Le musée Yad Vashem est antinomique de ce qui précède sur bien des points : la tragédie à laquelle il se réfère, la monumentalité et l'opacité de sa construction dressée comme un monument à la mémoire des millions de Juifs d'Europe disparus. Yad Vashem est en effet, sur la colline du Souvenir qui domine Jérusalem, le musée de l'Holocauste. *Yad* signifie mémorial ; *shem* évoque chaque victime singulière. Le musée possède des œuvres d'art et des peintures d'enfants réalisées dans les ghettos et les camps. Il expose aussi des œuvres postérieures de survi-



© S. Chivet/MIGT

vants et d'artistes. Volontairement, les photos sont toutes en noir et blanc ; elles sont accompagnées d'objets rituels provenant des communautés anéanties. Dans une sorte de crypte se dressent des stèles austères où s'inscrivent dans le silence les noms de 5 000 Juifs martyrs. A l'extérieur, des pierres levées blanches, de petite taille, évoquent les enfants assassinés. Car Yad Vashem est un « musée de site » : plusieurs bâtiments, une grotte naturelle, un ancien wagon d'Auschwitz sont disposés tout au long d'une vallée artificielle à flanc de colline.

Créé en 1953, le musée a été en grande partie rénové en 1992. Cette rénovation se poursuit ; l'extension du musée se fait en souterrain, ce qui accentue le sentiment d'oppression.

Avner Shalev, qui dirige ce musée, rap-

pelle à bon escient la distinction que fait l'historien français Pierre Nora entre mémoire et histoire : la mémoire est vivante — la douleur qui subsiste aujourd'hui encore chez les survivants de la Shoah le prouve bien ; l'histoire, elle, est une reconstruction du passé. Deux problèmes se posent alors à propos du musée Yad Vashem : comment préserver cette mémoire vive pour que son témoignage demeure à jamais efficace ? Car lorsque la mémoire bascule dans l'histoire, elle perd sa virulence salutaire. En même temps, parallèlement à une si grande force émotionnelle née de l'expression de la tragédie juive, on pense aussi — depuis que ce peuple a heureusement retrouvé une terre — à la cohabitation encore dramatique des deux communautés qui se partagent le même territoire, drame que les pré-

*La Galerie de l'évolution,
Muséum national
d'histoire naturelle, Paris.*

mices officiels de paix n'ont pu encore apaiser...

**La Galerie de l'évolution
Muséum national
d'histoire naturelle, Paris**

Ici, il s'agit de la restauration et de la modernisation de l'un des plus prestigieux fleurons de l'architecture métallique (construit en 1880-1887), un lieu qui a fait rêver des générations d'enfants — et d'adultes — tant par la présence des fabuleux animaux naturalisés que par ce bâtiment magique qui les abrite.

Cent ans plus tard, lauréats du concours d'architecture pour la rénovation de la Grande Galerie (1987), Paul Chemetov et Borja Huidobro, après le déménagement spectaculaire de milliers de spécimens de toutes tailles, vident le bâtiment jusqu'à la base de ses fondations. La mission qui leur est confiée pose trois problèmes : l'exposition des objets et des concepts scientifiques ; les contraintes techniques du bâtiment ; l'alliance des formes et des matières anciennes et nouvelles. Le projet muséographique adopté, élaboré par la cellule de préfiguration dirigée par Michel Van Praët, professeur au Muséum, comporte trois grands chapitres : les organismes et les milieux dans leur diversité, l'évolution, l'homme facteur d'évolution. L'espace est réparti selon trois fonctions : l'exposition permanente, les expositions temporaires (au sous-sol, dont l'excavation a révélé les magnifiques arcatures de briques soutenant les fines colonnes de fonte), le centre d'action culturelle et pédagogique.

Avec autant d'attention à ce bâtiment emblématique qu'aux collections, Chemetov décrit ainsi le travail entrepris : « Tirer parti des galeries ouvertes pour y développer les thèmes de l'évolution, reporter en périphérie tout ce qui exige la lumière naturelle, restaurer fidèlement l'ancienne Galerie des oiseaux pour en faire un reliquaire des espèces disparues, présentées dans les vitrines d'antan ; cette organisation permet le report en sous-sol des salles d'expositions temporaires, bordées par de larges plateaux techniques liés à la zoothèque. Sur toute la zone centrale, le sol est traité comme un praticable de théâtre, ajoutant ainsi au spectaculaire de la présentation des dessous métaphoriquement marins, un dessus terrestre, parcouru par la caravane de tous les grands animaux naturalisés. Des baleines flottent sur des profondeurs abyssales, leurs puissants squelettes confrontés aux piliers massifs des anciennes fondations. [...] La verrière restaurée qui reste couverte, car les rayons directs du soleil sont néfastes à la conservation des spécimens rares, se transforme en une machine de lumière qui permettra d'évoquer la nuance changeante des jours. »

A la fois théâtrale (scénographie de René Allio, cinéaste, responsable aussi de la sonorisation et de l'animation de la verrière selon les heures de la journée), rigoureuse dans la présentation scientifique et muséographique (Van Praët/Huidobro), respectueuse du bâtiment ancien, la Galerie de l'évolution ne semble exclure ni le rêve ni la poésie.

Mathilde Bellaigue

Laboratoire de recherche des Musées de France

Appel à contribution

Museum international accueille toutes suggestions et articles intéressant la communauté internationale des musées.

Les propositions d'articles ou de sujets pour dossiers spéciaux sont à adresser à l'éditeur, *Museum international*, UNESCO, 1, rue Miollis, 75732 Paris Cedex 15.

Réponse immédiate assurée.

Informations professionnelles

Association des musées des Caraïbes

La Museums Association of the Caribbean (MAC) a récemment établi son siège à la Barbade. Subventionné par l'Organisation des États américains, le secrétariat de la MAC se propose de devenir un centre d'information pour les professionnels des musées de la région. La MAC a établi un projet ambitieux, en collaboration avec la Caribbean Conservation Association : créer un répertoire des musées de la région. L'Association publie également un bulletin trimestriel, pratique et très instructif, en anglais et en espagnol. Une édition française est à l'étude.

Pour plus d'informations :
Museums Association of the Caribbean
P.O. Box 112
GPO Bridgetown (Barbade)
Tél : (809) 426-9635
Télécopie : (809) 429-8483

Restauration et conservation

La foire-exposition Restauration 93, qui s'est tenue à Boston, Massachusetts (États-Unis), en décembre 1993, a été la plus grande manifestation d'Amérique du Nord consacrée à la préservation. Plus de 7 600 visiteurs originaires des États-Unis, du Canada et même d'Équateur, d'Italie et d'Australie, sont venus découvrir le vaste choix de produits et de services présentés par quelque 250 exposants. Devant le succès remporté par cette manifestation, les organisateurs de Restauration 93 ont décidé de renouveler l'expérience chaque année. La prochaine foire-exposition d'Amérique du Nord aura lieu du 26 au 28 février 1995, au Hynes Convention Center, à Boston ; la foire-exposition 1994 se tiendra du 12 au 14 octobre, à Amsterdam (voir *Museum international*, n° 181). Steven Schuyler, directeur de la manifestation, a commenté les résultats de Restauration 93 et fait part des prévisions pour Restauration 95 en ces termes : « Nous sommes très satisfaits des résultats de notre première exposition. [...] La réaction positive du marché a montré la nécessité d'un forum éducatif et commercial aussi complet que

Restauration, et pas seulement pour le marché nord-américain. La préservation, comme le mouvement écologiste, devient une préoccupation de plus en plus universelle. C'est pourquoi nous verrons encore plus d'exposants étrangers à Restauration 95 et que la collaboration sera encore plus étroite entre les conseils consultatifs nord-américain et européen en ce qui concerne la création de programmes éducatifs spéciaux en 1995. »

Pour plus d'informations :
E. Glew International
Ten Tower Office Park
Woburn, MA 01801 (États-Unis)
Tél : (1.617) 933.9055
Télécopie : (1.617) 933.8744

« Restauration, dé-restauration, re-restauration », tel est le thème du IV^e Colloque international organisé par l'Association des restaurateurs d'art et d'archéologie de formation universitaire, à Paris, en octobre 1995. Les débats porteront sur les questions suivantes : quand et pourquoi doit-on intervenir sur un objet déjà traité ; quels critères doivent entrer en ligne de compte dans cette décision ; comparer les approches et les motivations des professionnels responsables du patrimoine national, identifier les solutions possibles, les nouveaux domaines de recherche et les nouvelles approches, proposer un code déontologique comme ligne de conduite dans le cadre professionnel.

Pour plus d'informations :
Colloque ARAAFU 1995
c/o Marianne Moinot
175, rue du Temple
75003 Paris (France)
Tél : (33.1) 48 94 36 56

Maîtrise de muséologie à Amsterdam

La Reinwardt Academie, seul centre de formation à temps plein en Europe offrant un programme de licence en muséologie, lance une préparation à la maîtrise en septembre 1994. Ce nouveau programme, dispensé en anglais, sera ouvert aux diplômés de toutes les universités reconnues à travers le monde. Il comprendra un tronc commun de six matières : gestion, enregistrement et do-

cumentation des collections, conservation, éducation et communication, enquêtes auprès du public et conception des expositions. Le programme s'articule autour de deux cours de coordination et d'intégration portant sur la muséologie théorique et sur la méthodologie. Chaque matière bénéficie de 200 heures de cours, soit un total de 1 600 heures en première année. Le dernier volet du programme de maîtrise consiste en une thèse écrite nécessitant environ 800 heures de travail. Les cours à plein temps peuvent commencer en septembre 1994 ou en février 1995. Fondée en 1976, en tant que première école professionnelle de muséologie d'Europe occidentale, la Reinwardt Academie a fusionné en 1987 avec un certain nombre d'unités rattachées à l'École des beaux-arts d'Amsterdam.

Pour plus d'informations :
Amsterdam School of the Arts
Department of Museology
Reinwardt Academie
Dapperstraat 315
1093 BS Amsterdam (Pays-Bas)
Tél : (31.20) 6926338, (31.20) 6922111
Télécopie : (31.20) 6925762, (31.20) 6926836

Nouvelles publications

Museums and Interactive Multimedia, n° 20 (1993), 436 p., 50 \$US. Actes de la II^e Conférence internationale sur les hypermédias et l'interactivité dans les musées, qui s'est tenue à Cambridge (Royaume-Uni), du 20 au 24 septembre 1993, en même temps que la VI^e Conférence internationale de l'Association de documentation des musées.

Hypermedia and Interactivity in Museums, n° 14 (1991), 340 p., 50 \$US. Actes de la I^{re} Conférence internationale sur les hypermédias et l'interactivité dans les musées, qui s'est tenue à Pittsburgh (États-Unis), du 14 au 16 octobre 1991.

Interactivity in American Museums, par Stephanie Koester, n° 16 (1993), 120 p., plus supplément. 30 \$US. Document de recherche fondé sur des interviews avec des professionnels de musées américains.

Ces trois derniers rapports techniques peuvent être commandés à : Archives and Museum Informatics, 5501 Walnut Street, Suite 203, Pittsburgh, PA 15232-2311 (États-Unis). Pour toute commande en dehors de l'hémisphère occidental, ajouter 10 \$US par titre pour frais d'expédition.

International exhibition guide. Éditions Parama, Paris, 1994, 610 p., bilingue an-

glais/français. 580 FF (frais d'expédition : 38 FF pour la France, 55 FF pour l'Europe). Distributeur : Provinciales, 33, rue du Faubourg-Saint-Antoine, 75011 Paris (France).

Ce premier guide complet des expositions européennes offre une sélection de 350 à 400 musées dans 21 pays et donne un aperçu de 1 200 à 1 500 expositions de 1994 et 1995. Véritable « paysage d'expositions », ce guide permet de faire

des comparaisons systématiques grâce à la consultation de ses index thématique, alphabétique et chronologique ; il explique aussi comment accompagner un groupe de visiteurs et organiser un voyage culturel ; il donne des renseignements sur les heures d'ouverture des musées, les équipements et les services, les traductions en langues étrangères, les appareils d'audioguidage disponibles et autres informations pratiques.

Bon de commande

Je désire souscrire un abonnement de un an (4 numéros) à *Museum international*

<input type="checkbox"/> Édition en français	Abonnement pour 1 an 1995 (institutions)	436 FF
<input type="checkbox"/> Édition en espagnol	Abonnement pour 1 an 1995 (particuliers)	216 FF
	Abonnement pour 1 an 1995 (institutions - pays en développement)	198 FF
	Abonnement pour 1 an 1995 (particuliers - pays en développement)	126 FF

Pour connaître le tarif de l'abonnement en monnaie locale, veuillez consulter l'agent de vente des publications de l'UNESCO dans votre pays.

Nom, prénom

Prrière d'écrire à la machine ou en majuscules d'imprimerie

Adresse

Code postal

Ville

Pays

Date

Veuillez envoyer ce bon de commande accompagné de votre règlement :

• soit à l'agent de vente des publications de l'UNESCO dans votre pays (paiement par chèque ou mandat postal en monnaie locale, à l'ordre de l'agent) ;

• soit à : PROPUBLIC, Service abonnements, B.P. 1, 59440 Avesnes-sur-Helpe, France, tél. : (33-16) 27 61 32 42, fax : (33-16) 27 61 22 52, auquel cas veuillez indiquer le mode de paiement :

chèque en francs français, à l'ordre de PROPUBLIC

mandat postal international en francs français, à l'ordre de PROPUBLIC, Service abonnements

carte de crédit VISA n°

Date d'expiration

Nom du titulaire

Signature

bons de livres UNESCO pour l'équivalent du montant de l'abonnement

Pour tout renseignement concernant l'édition en anglais de *Museum international*, veuillez vous adresser à : Journals Subscriptions Department, Marston Book Services, P.O. Box 87, Oxford OX2 0DT, Royaume-Uni.

museum international

Revue trimestrielle publiée
par l'Organisation des Nations Unies
pour l'éducation, la science et la culture,
Museum international est une tribune
internationale d'information et de réflexion
sur les musées de tous genres, destinée à
vivifier les musées dans le monde entier.

Les versions espagnole et française
sont publiées à Paris ; la version anglaise
à Oxford ; la version arabe au Caire ;
la version russe à Moscou.

N° 184 (vol. 46, n° 4, 1994)

Couverture, p. I :
Une scène des *Temps modernes*,
de Charlie Chaplin
© Roy Export Co. Est.

Couverture, p. IV :
Une vue de la première exposition du
Museum of the Moving Image : la salle des
illusions d'optique. Le visiteur, désorienté,
se trouve aux prises avec les trucages du
cinéma des premiers âges.
© MOMI, Londres

Directrice de la publication :
Milagros Del Corral Beltrán
Rédacteur en chef : Marcia Lord
Rédacteur en chef adjoint : Ika Kaminka
Secrétaire de rédaction : Christine Wilkinson
Iconographie : Carole Pajot-Font
Rédacteur : Mahmoud El-Sheniti
(version arabe)
Rédactrice : Irina Pantykina (version russe)

COMITÉ CONSULTATIF

Gaël de Guichen, ICCROM
Yani Herreman, Mexique
Nancy Hushion, Canada
Jean-Pierre Mohen, France
Stelios Papadopoulos, Grèce
Elisabeth des Portes, Secrétaire générale par
intérim de l'ICOM, *ex officio*
Roland de Silva, Président de l'ICOMOS,
ex officio
Lise Skjøth, Danemark
Tomislav Šola, République de Croatie
Shaje Tshiluila, Zaïre

Composition : Éditions du Mouflon,
94270 Kremlin-Bicêtre

Impression : Imprimerie M.R.S.,
59601 Maubeuge, France

© UNESCO 1994

CPPAP n° 74565

Les articles signés expriment l'opinion de
leurs auteurs et non pas nécessairement celle
de l'UNESCO ou de la rédaction.

Les appellations employées dans *Museum
international* et la présentation des données
qui y figurent n'impliquent de la part du
Secrétariat de l'UNESCO aucune prise de
position quant au statut juridique des pays,
territoires, villes ou zones, ou de leurs
autorités, ni quant au tracé de leurs frontières
ou limites.

Il est interdit de reproduire intégralement
ou partiellement sur quelque support que ce
soit le présent ouvrage sans autorisation de
l'éditeur (loi du 11 mars 1957, art. 40-41 ;
Code pénal, art. 425).

CORRESPONDANCE

Questions d'ordre rédactionnel
Museum international
UNESCO
7, place de Fontenoy
75352 Paris 07 SP, France
Tél. : (33.1) 45.68.43.39
Télécopie : (33.1) 42.73.04.01

Abonnements (français et espagnol)
PROPUBLIC
Service abonnements
B.P. 1
59440 Avesnes-sur-Helpe, France

Abonnements (anglais)
Blackwell Publishers
108 Cowley Road
Oxford OX4 1JF
Royaume-Uni

Abonnement institutionnel 1994
Les quatre numéros : 396 FF
Prix au numéro : 118 FF

Abonnement individuel 1994
Les quatre numéros : 196 FF
Prix au numéro : 58 FF

Exemplaires d'articles parus dans Museum
Institute for Scientific Information
Att. of Publication Processing
3501 Market Street
Philadelphia, PA 19104
États-Unis d'Amérique