1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

78 | 2016

Varia

« Toute la vie et le mouvement du monde » : le cinéma au musée dans les années 1920-1930

*« The whole life and movement in the world » : cinema at the museum in
1920-1930*

Elisa Mandelli

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5107>

DOI : 10.4000/1895.5107

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2016

Pagination : 28-43

ISBN : 978-2-37029-078-6

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Elisa Mandelli, « « Toute la vie et le mouvement du monde » : le cinéma au musée dans les années 1920-1930 », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 78 | 2016, mis en ligne le 01 mars 2019, consulté le 04 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5107> ; DOI : 10.4000/1895.5107

Une exposition d'armes trophées à l'Imperial War Museum (Crystal Palace, Londres). Imperial War Museum.

« Toute la vie et le mouvement du monde » : le cinéma au musée dans les années 1920-1930

par Elisa Mandelli

Le cinéma au musée dans les premières décennies du xx^e siècle

Il arrive parfois, en parcourant certains espaces d'exposition, que la mémoire des visiteurs revienne, non sans quelque inquiétude, à la spectrale promenade de Paul Valéry dans un musée décrit comme « un tumulte de créatures congelées », un « voisinage de visions mortes », un ensemble de « solitudes cirées, qui tiennent du temple et du salon, du cimetière et de l'école »¹. En 1923, le poète et philosophe français n'était pas le seul intellectuel à se méfier des musées. Comme on le sait, l'aversion pour ces institutions, accusées de « momifier » le passé, constituait un élément propre à tous les mouvements d'avant-garde du début du xx^e siècle : limitons-nous à rappeler le célèbre passage de Filippo Tommaso Marinetti qui, dans son *Manifeste du Futurisme* de 1909, proposait de « détruire les musées, les bibliothèques, les académies de toute sorte »².

Dès la fin du xix^e siècle, les professionnels des musées commencèrent à être persuadés de la nécessité de changer radicalement la physionomie des institutions où ils travaillaient, pour les ouvrir à un public plus large et non spécialisé. Dans ce but, ils mirent en œuvre un ensemble de stratégies très variées qui comprenait le renouvellement de l'aménagement des salles, l'organisation de visites guidées et de conférences illustrées par des projections de lanterne magique, ou encore la participation du personnel des musées à des programmes radiophoniques destinés aux élèves des écoles³. Dans ce contexte, le cinéma joua un rôle stratégique. Dès les années 1910, le film avait en effet gagné une importance croissante en tant qu'outil didactique⁴ et les conservateurs des musées comprirent rapidement qu'il représentait une ressource incontournable pour leurs objectifs de démocratisation et d'attraction envers de nouveaux publics. Ainsi, le cinéma répondait à la nécessité des musées de se

1. Paul Valéry, « Le problème des musées », dans *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1960, pp. 1290-1291.

2. Filippo Tommaso Marinetti, « Manifesto del futurismo », *le Figaro*, 20 février 1909 (ma traduction).

3. La radio était l'un des moyens de communication les plus utilisés par les musées au xx^e siècle, dès les années 1920. Au Royaume-Uni, la BBC transmettait de véritables séries d'émissions diffusées dans les musées en présence d'un public scolaire. De nombreux articles furent publiés à l'époque sur ce sujet dans le *Museums Journal*, la revue de l'Association des musées britanniques. Rappelons, par exemple, le long article de C. A. Siepmann, « The Relation of Broadcast Education to the Work of Museums », *Museums Journal*, vol. 29, n° 4, octobre 1929, pp. 116-125.

4. Sur l'emploi didactique du cinéma, voir par exemple le volume de Marsha Orgeron, Devin Orgeron et Dan Streible (dir.), *Learning with the Lights off*, New York, Oxford University Press, 2012.

tenir « au pas avec les temps », de montrer qu'ils n'étaient pas des institutions isolées et repliées sur le passé mais des organismes « vivants » et attentifs aux exigences d'un public moderne et urbain, habitué au dynamisme, aux lumières de la ville, et à un nombre croissant d'attractions et de divertissements.

La salle (de cinéma) au musée

En 1930, une série d'articles publiés dans la revue de l'Association des musées britanniques (*Museums Association*) faisait le point sur l'utilisation des images animées dans les institutions muséales. Dans les années précédentes, le sujet avait déjà été abordé plusieurs fois dans la même revue. Ces interventions, trois au total⁵, se révèlent particulièrement intéressantes dans la mesure où elles considèrent les différents aspects de la question et nous proposent une sorte d'« état de l'art » de l'utilisation du film dans la pratique muséale dans les années 1920 et 1930. De l'ensemble des contributions émerge l'idée que le cinéma constituait la réponse idéale à nombre de questions à l'ordre du jour dans le débat muséologique de l'époque : il permettait de donner « vie » et « mouvement » aux objets exposés – autrement immobiles et « muets » – mais aussi de présenter efficacement leur contexte d'origine, ou encore d'en montrer le fonctionnement. Selon l'anonyme (et enthousiaste) auteur de l'introduction, le cinéma avait le pouvoir d'apporter « toute la vie et le mouvement du monde dans les quelques mètres carrés d'une petite pièce »⁶.

Les deux articles suivants, qui ont en commun la reconnaissance de l'importance de l'image en mouvement pour la modernisation de l'institution muséale, présentent deux points de vue très différents sur son utilisation concrète. La première contribution est signée par William Furse⁷, directeur de l'Imperial Institute, une institution de recherche fondée en 1887 pour favoriser le développement économique des colonies. Les galeries d'exposition de l'Imperial Institute, où étaient présentés des produits provenant de tout l'empire britannique, avaient déjà été plusieurs fois mentionnées dans le *Museums Journal* en tant qu'exemple particulièrement réussi d'équilibre entre mission éducative et divertissement pour le visiteur, aussi bien que d'efficace propagande pour la politique coloniale du gouvernement. Et comme le remarquait en novembre 1926 l'auteur d'une note dans la revue de muséologie, les galeries de l'Imperial Institute n'étaient pas si différentes des grandes expositions universelles : « Un Wembley en petit et l'une des expositions les plus “vivantes” et intéressantes à Londres »⁸.

5. Publiés dans *Museums Journal*, vol. 29, n° 10, avril 1930, pp. 334-351. Il s'agit de transcriptions des interventions à la conférence annuelle de l'Association des musées britanniques (Worthing, juillet 1929), précédées d'une introduction. Un commentaire de ces articles se retrouve aussi dans Alison Griffiths, *Shivers down Your Spine. Cinema, Museums and the Immersive View*, New York, Columbia University Press, 2008, pp. 243-248.

6. « Museums and Movies », *Museums Journal*, vol. 29, n° 10, avril 1930, p. 334.

7. William Furse, « The Panorama and the Cinema at the Imperial Institute », *Museums Journal*, vol. 29, n° 10, avril 1930, pp. 336-342.

8. « Notes and News », *Museums Journal*, vol. 26, n° 5, novembre 1926, p. 139.

Selon Furse, le cinéma s'inscrivait avec cohérence dans un tel projet muséologique, en tant que moyen très efficace pour rendre le musée plus « moderne » et plus « captivant » pour le public : en 1927, l'Imperial Institute se dotait d'une salle cinématographique d'environ quatre cents places, où étaient organisées des projections pour le public et pour les écoles, dont le succès augmentait d'année en année⁹. On y présentait des programmes d'environ une heure et demi, chacun avec en moyenne cinq

La salle de cinéma de l'Imperial Institute à la fin des années 1920.

films, qui étaient souvent repris dans le cours de la journée. Nombre de films provenaient des colonies ou d'institutions d'éducation, cependant la recherche des films correspondant à la mission éducative de l'institution restait un problème constant : « Un besoin urgent se fait sentir de films contemporains bien réalisés et intelligemment construits de plusieurs parties de l'Empire, non seulement pour le cinéma de l'Imperial Institute, mais pour la distribution dans de multiples centres du Royaume-Uni. »¹⁰.

Les projections dans les auditoriums, aussi bien que la création de dépôts de film didactiques destinés à être mis en circulation dans les écoles ou d'autres institutions culturelles, gagnaient de plus en plus d'importance pour les musées de toutes disciplines et de différents pays. Comme l'a montré Alison Griffiths, l'American Museum of Natural History de New York fut l'un des musées les plus actifs dans la réalisation, la projection et la mise en circulation de films : dès 1908, on utilisait des projections cinématographiques dans les conférences scientifiques, suivies par des séances pour les écoliers et le grand public¹¹. Pour sa capacité d'attirer un public vaste et différencié, le cinéma occupa bientôt un rôle clef dans les activités des musées, toujours à cheval entre la mission éducative que les institutions lui conféraient et l'attraction qu'il exerçait en tant que divertissement par excellence de l'ère moderne.

9. En 1928 on comptait 214 830 spectateurs ; 243 914 en 1929 ; 370 451 en 1930 (*Imperial Institute Annual Report*, 1930, p. 45).

10. *Imperial Institute Annual Report*, 1929, p. 46.

11. Voir Alison Griffiths, « Film Education in the Natural History Museum : Cinema Lights up the Gallery in the 1920s », dans Marsha Orgeron, Devin Orgeron et Dan Streible (dir.), *op. cit.*, pp. 124-144. Des activités similaires furent proposées par le Metropolitan Museum of Art ou le MoMA de New York : voir respectivement Haidee Wasson, *Big, Fast Museums/Small, Slow Movies : Film, Scale, and the Art Museum*, dans Charles R. Acland, Id. (dir.), *Useful Cinema*, *op. cit.*, pp. 178- 204 et Id., *Museum Movies : The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2005.

Le cinéma dans la salle (du musée)

Le deuxième article de la section « Museum and Movies » était signé par Ernst E. Lowe, conservateur du Leicester Museum¹². Comme beaucoup de ses collègues, Lowe était convaincu que le cinéma fournissait la réponse la plus appropriée au problème, alors très débattu, de développer un modèle d'éducation muséale efficace pour intéresser et instruire le public non spécialisé. Cependant, la proposition de Lowe était différente de ce qu'on faisait déjà dans les autres institutions. Il ne suggérerait pas en effet de réaliser, à l'intérieur du bâtiment du musée une salle de cinéma distincte des salles d'exposition mais d'intégrer les images animées dans l'exposition même, en installant, « dans au moins un coin parmi les moins éclairés »¹³, des appareils de projection que les visiteurs pouvaient allumer en pressant sur un bouton. Ces « coins de projection » devaient être, selon Lowe, dotés d'écrans d'une grandeur suffisante pour être vus par vingt ou trente spectateurs :

Si des films et des projecteurs appropriés pouvaient être acquis ne vaudrait-il pas la peine d'installer un ou plusieurs ensembles d'appareils dans le musée, où le visiteur pourrait, en appuyant simplement sur un bouton ou un interrupteur, voir des images animées complémentaires des collections du musée exposées autour de lui – oiseaux dans leurs nids, animaux sauvages en pleine nature, homme primitif dans son habitat, vêtements et coutumes d'autres nations, histoire britannique reconstruite, et ainsi de suite ?¹⁴.

Les endroits moins éclairés offraient, selon le conservateur, une transition idéale entre l'obscurité de la salle de cinéma et la lumière des espaces d'exposition, aussi bien qu'entre la réception individuelle ou en petits groupes – caractérisant les musées – et la vision collective du cinéma. En outre, proposait Lowe, les films, d'une durée d'environ cinq minutes, pouvaient être montrés au cours des visites guidées. Placées à côté des objets exposés, les images animées permettraient de leur « donner vie » d'une façon plus immédiate et efficace que des projections isolées du reste de l'exposition. Le visiteur passerait directement des objets ou des spécimens « immobiles » et privés de leur contexte aux films qui en représentent le milieu d'origine ou l'usage, pour revenir immédiatement aux objets. Pour maintenir l'attention et stimuler la curiosité du public, il faudrait, selon le conservateur, renouveler les bandes environ une fois par mois. Le musée accueillait donc à l'intérieur de ses murs le mouvement donné par le cinéma, ainsi que la possibilité d'un renouvellement constant des images en exposition : c'étaient là d'efficaces antidotes à la poussière et à l'immobilité que l'on reprochait aux institutions muséales.

L'appareillage décrit par Lowe permettait aux spectateurs de faire démarrer manuellement la projection. Il s'agissait évidemment d'une réponse à l'exigence pratique de ne pas faire fonctionner les appareils en continu, cependant ce choix suggère la volonté d'encourager l'engagement actif du public, comment le faisait déjà le Science Museum de Londres, où les visiteurs pouvaient toucher et activer les machines en exposition. Ce n'est pas un hasard si ce dernier musée était mentionné dans un

12. Edwin E. Lowe, « The Cinema in Museums », *Museums Journal*, vol. 29, n° 10, avril 1930, pp. 342-347.

13. Edwin E. Lowe, *ibid.*, p. 343.

14. *Ibid.*

article dans le même numéro du *Museums Journal* comme une « splendide exception » qui, confrontée aux autres musées, révélait par contraste leur « monotonie intrinsèque »¹⁵.

Avec l'assistance d'un technicien de Kodak, Lowe fit une démonstration avec un appareil qui semblait pouvoir s'adapter à l'usage dans les musées : il s'agissait du Kodascope, un petit projecteur portatif 16 mm, utilisé jusqu'alors principalement pour des promotions commerciales. Les rapports annuels et d'autres documents du Leicester Museum ne donnent pas d'informations relatives à une utilisation effective d'appareils cinématographiques dans les galeries. Nous savons cependant que Lowe utilisait des dispositifs de projection pendant les conférences organisées chaque semaine par le musée : celles-ci étaient illustrées par des lanternes magiques, par un microscope doté d'un projecteur et, plus tard, par une épidiasscope, instrument optique permettant de projeter sur un écran des textes ou des images agrandies d'objets ou d'œuvres d'art¹⁶.

Dans son article du *Museums Journal*, Lowe mentionnait deux problèmes associés à sa proposition : le premier était de nature technique, alors que le deuxième était dû à la difficulté de trouver des films. Si, à cette deuxième difficulté, répondait une collaboration entre musées et autres institutions culturelles et d'éducation afin de favoriser la circulation des films, nous ne devons pas sous-estimer les problèmes techniques. Jusqu'à la première moitié du xx^e siècle, les questions de nature strictement pratique ou économique rendaient très compliquée – et par conséquent très rare – l'installation de projecteurs dans des salles d'exposition. Ces difficultés n'étaient cependant pas suffisantes pour décourager les professionnels des musées les plus novateurs, comme le secrétaire de l'Imperial War Museum de Londres, où le cinéma avait trouvé sa place dans les galeries bien avant de la publication du numéro du *Museums Journal* que l'on vient de mentionner.

« Des tranchées, des chars et l'explosion d'une mine » : le Mutoscope à l'Imperial War Museum (Londres, 1924-1938)

La création d'un musée national de la guerre (National War Museum), qui prit plus tard le nom d'Imperial War Museum, fut officiellement approuvée par le Cabinet britannique de la guerre le 5 mars 1917. L'institution avait la mission de conserver les armes, médailles, uniformes, ainsi que les documents, affiches, photographies et œuvres d'art liés à la Première Guerre mondiale, alors encore en cours. L'objectif était de recueillir des témoignages de toutes les catégories sociales touchées par la guerre, y compris les civils et les femmes, pour conserver et transmettre la mémoire du conflit armé¹⁷.

15. « Museums and Movies », *op. cit.*, p. 334.

16. Voir City of Leicester Museum and Art Gallery, *Twenty-sixth Report of the Committee, 1929-1930*, pp. 5-6 ; City of Leicester Museum and Art Gallery, *Twenty-ninth Report of the Committee, 1932-1933*, p. 6.

17. Comme l'écrivait le directeur général du musée, Martin Conway, « un tel musée [...] fera directement appel aux millions de personnes qui ont pris part à la guerre ou ont participé à des tâches diverses liées à la guerre. [...] Quand ils visiteront le musée dans les années à venir, ils devront être en mesure de contribuer à faire revivre le souvenir de leur contribution à la guerre et, en montrant tel ou tel élément exposé, de dire "C'est ce que je faisais". » Cité dans Gaynor Kavanagh, « Museum as Memorial: The Origins of the Imperial War Museum », *Journal of Contemporary History*, vol. 23, n° 1, janvier 1988, pp. 77-97 (p. 84).

En 1920 le musée reçut du Ministère de l'information une vaste collection de films de guerre, dont l'importance historique fut immédiatement reconnue¹⁸. Comment l'ont montré Roger Smither et David Walsh, des fonds publics permirent de réaliser, au siège du ministère de la guerre, un dépôt de films doté d'une petite salle de projection¹⁹. Sous la houlette d'Edward Foxen Cooper, le conseil d'administration prit en charge la sélection des films, afin d'identifier et préserver ceux que l'on estimait avoir une véritable valeur historique²⁰. Le premier ensemble de films fournis par le Ministère comprenait plus de six cent trente bandes, pour la plupart tournées pendant des opérations militaires : les sujets comprenaient batailles et actions militaires (*Battle of the Ancre, Battle of Arras, Offensive on the Cambrai Front, Mine Explosion*), cérémonies officielles (*Investiture of the War Heroes at Hyde Park, British Horse Shows in Italy, Royal Visit to France*), aussi bien que des descriptions d'unités de l'armée et de leurs activités (*Life of a Munition Maker, With the Flying Corps, Preparing for a Bombing Raid*)²¹.

Rapidement, le musée réunit une collection de films sur la guerre qui est à ce jour l'une des plus riches au niveau international. Cependant, le problème le plus gênant pour le musée était l'absence d'une salle de projection où montrer les bandes au public. L'Imperial War Museum peinait depuis toujours à trouver des espaces adéquats pour exposer ses collections. Entre 1917 et 1920, alors que la création du musée de la guerre avait déjà été officiellement approuvée et qu'une commission travaillait à en rassembler les matériaux, le musée n'avait pas un véritable établissement, mais organisait des expositions temporaires dans des lieux différents comment la Burlington House de Londres ou des villes de province²². Entre 1920 et 1924, le musée fut hébergé au Cristal Palace, dans le sud de Londres, et à partir de 1924 il fut transféré à South Kensington, dans deux galeries faisant précédemment partie de l'Imperial Institute. Ce ne fut qu'en 1936 que le musée de la guerre fut transféré à son emplacement actuel, à Lambeth Road, Southwark.

Les problèmes d'espace rendaient impossible la mise en place d'une salle de cinéma à l'intérieur du musée, comme le faisaient d'autres institutions dans les mêmes années. Paradoxalement, alors que les musées équipés d'un espace de projection avaient souvent de considérables difficultés à repérer des films appropriées pour mettre en place une programmation cinématographique variée, l'Imperial War Museum connaissait le problème inverse : il n'avait pas de place pour projeter les nombreux films qu'il possédait. Malgré ces obstacles, le conservateur et secrétaire de l'Imperial War Musée, le Major Charles ffoulkes, ne renonça pas à chercher à montrer des films aux visiteurs. À l'été 1923, il chargea son assistant, J. Murray Kendall, de trouver des projecteurs automatiques pour montrer les bandes dans les salles du musée.

18. *Third Annual Report of the Imperial War Museum 1919-1920*, « EN/1/REP : Annual Reports 1917-39 », Archive Central de l'IWM (dorénavant AclWM), Londres, p. 28.

19. Roger Smither et David Walsh, « Unknown Pioneer: Edward Foxen Cooper and the Imperial War Museum Film Archive, 1919-1934 », *Film History*, vol. 12, n° 2, 2000, pp. 187-203.

20. Sur les critères de sélection et préservation des films, voir Roger Smither et David Walsh, *ibid.*

21. *Fourth Annual Report of the Imperial War Museum*, « EN/1/REP : Annual Reports 1917-39 », AclWM, Londres, pp. 37-38.

22. Voir *First Report of the Imperial War Museum* et *Second Report of the Imperial War Museum*, « EN/1/REP : Annual Reports 1917-39 », AclWM, Londres.

L'Impérial War Museum de Londres – la galerie des femmes après le déménagement du Musée à South Kensington en 1924.
Imperial War Museum.

Le Major Charles ffoulkes, premier responsable des collections de l'Imperial War Museum. Imperial War Museum.

Kendall commença par se renseigner auprès de Will Day qui, en 1922, avait prêté sa riche collection d'appareils cinématographiques au Science Museum. Mais auprès de Day, l'assistant de ffolkes ne trouva pas la solution de son problème. Dans les mois suivants, d'autres producteurs d'appareils furent contactés sans succès par ffolkes et Kendall. En juin 1924, le conservateur écrivit au directeur de la firme «The Autoscope Ltd» pour entamer une négociation. L'Autoscope était une cabine équipée d'un projecteur automatique qui, avec un écran d'environ un mètre sur soixante centimètres, fonctionnant à la lumière ou dans l'obscurité, montrait des films publicitaires. À la fin de chaque projection, la machine rembobinait automatiquement la pellicule sans intervention d'un opérateur. À ce moment-là, on trouvait un Autoscope dans la gare de Londres et dans des gares de province, aussi bien qu'à la British Empire Exhibition de Wembley, où ffolkes avait pu le voir en

Le Mutoscope.

action. Le conservateur avait demandé quelques modifications aux techniciens car l'appareil qu'il voulait installer dans le musée devait avoir des caractéristiques précises : il devait être plus petit que l'Autoscope, mais surtout – ffolkes ne transigeait pas sur ce point – fonctionner selon le principe du «*penny in the slot*», c'est-à-dire avec l'insertion d'une pièce de monnaie dans une fente²³. L'Autoscope ne se révéla donc pas la machine la plus adéquate pour les exigences du fonctionnaire de l'Imperial War Museum, qui continua ses recherches en se renseignant sur le Mutoscope, appareil de vision breveté par Herman Casler en 1894 et, à ce moment-là, hors brevet²⁴. Le constructeur Moy fut chargé d'en acheter un exemplaire dans l'un des lieux de divertissement où les Mutoscopes étaient encore utilisés et de l'adapter aux besoins du musée : solution qui semblait à ffolkes la plus économique et la moins risquée pour entamer une expérimentation si novatrice.

En automne 1924, le «petit cinéma» (comme l'appela ffolkes dans une lettre²⁵) devait déjà être en fonction dans les salles. La nouvelle parut le 9 novembre dans un article du *Daily Chronicle*, qui définissait le Mutoscope comme «une nouvelle particularité, exposée pour la première fois dans un musée»²⁶. Dans les mois suivants, sept machines supplémentaires furent installées dans le musée.

23. Voir la correspondance entre le Major ffolkes et le directeur de l'Autoscope, Ltd., 16 juin-12 juillet 1924, «Mutascope [sic!] and other automatic viewing machines 1923-1938», Archive Film de l'IWM (dorénavant AfIWM), Londres. Dans la correspondance la machine apparaît toujours avec le nom de «MUTASCOPE machine».

24. Voir *Lettre du Major ffolkes à Edward Foxen Cooper*, 16 juillet 1924. Voir aussi la correspondance à propos du brevet entre le Major ffolkes et W. Temple Franks du bureau brevets entre le 16 juillet et le 22 juillet 1924, «Mutascope and other automatic viewing machines 1923-1938», AfIWM, Londres.

25. «Our little theatre». *Lettre du Major ffolkes à Mr Moy*, 12 septembre 1924, «Mutascope and other automatic viewing machines 1923-1938», AfIWM, Londres.

26. *Daily Chronicle*, 8 novembre 1924, cité en Roger Smither et David Walsh, «Unknown Pioneer», *op. cit.*, pp. 193-194.

La fascination irrésistible de l'artillerie en action

Comme on le sait, le Mutoscope fonctionnait selon le principe du « *flip book* », où une série d'images feuilletées rapidement donne l'impression du mouvement. Les films conservés par le musée furent reportés sur des feuilles cartonnées montées en rouleau (chaque rouleau était composé d'environ cinq-cents feuilles), que le spectateur mettait en mouvement en tournant une manivelle, après avoir introduit un *penny* dans une fente. Il s'agissait de tirages effectués par contact, donc de petit format, qui étaient agrandis par une loupe et montrés à travers un oculaire [*peep-hole*]. Le choix d'utiliser des feuilles cartonnées plutôt que la pellicule se révéla le plus économique. Chaque appareil montrait un rouleau à la fois, mais ffoulkes et Foxen Cooper s'étaient préoccupés d'augmenter le nombre de rouleaux, pour changer de temps en temps les sujets présentés. Dans une lettre adressée à Edward Foxen Cooper, ffoulkes décrit le premier groupe de scènes pour Mutoscope :

Coupe du Mutoscope.

1. Quelques bonnes scènes de tranchées, éventuellement de la bataille d'Arras.
2. Les tanks. Je crois que dans un film, on montre un « Crème de menthe »²⁷.

Caricatures dans la presse française du tank C5 « Crème de menthe » par Maurice Dekobra.

27. Surnom donné à un modèle de tank britannique de la Première Guerre mondiale, ainsi dénommé en raison de son camouflage. Maurice Dekobra a écrit un récit de guerre illustré de ses dessins intitulé « Crème de menthe » (*le Journal*, 25 septembre 1916).

3. La visite du Roi au front.
4. Des contre-torpilleurs à vapeur. Je pense qu'un même sujet est montré dans Zeebrugge Film. Je voudrais, en particulier, les contre-torpilleurs fonçant sur l'observateur.
5. Explosion d'une mine. Vous pouvez vous rappeler que ce sujet a été critiqué lors d'une de nos réunions comme pouvant avoir été pris derrière les lignes.
6. Canons sur tourelle d'un cuirassé. (? le Queen Elizabeth) Dans cette image les canons s'élèvent lentement et tournent de droite à gauche²⁸.

Le tank C5 «Crème de menthe». Photographie parue dans la presse.

tions se déplaçant de l'avant-plan vers l'horizon»), mais aussi le canon d'un cuirassé qui se dresse ou des destroyers faisant feu³¹. Le choix des sujets pour le Mutoscope visait à montrer aux visiteurs les divers aspects de la guerre : par terre, par mer ou dans le ciel. ffoulkes et Foxen Cooper sélectionnèrent les scènes susceptibles d'avoir l'effet le plus frappant sur les spectateurs grâce au mouvement des images : les visiteurs devaient se retrouver, grâce aux Mutoscopes, plongés dans le cœur de l'action.

Les images montrées par les appareils cinématographiques étaient étroitement associées aux autres objets exposés dans le musée : photographies, affiches et tableaux, aussi bien que vestiges, médailles et uniformes. Le musée présentait également une collection de maquettes de bateaux et d'avions, ou encore des pièces d'artillerie et autres équipements de guerre. Nous ne savons pas exactement où

Tranchées, chars d'assaut, torpilleurs, tourelles d'artillerie, explosion d'une mine... Il s'agit évidemment de sujets de guerre « classiques », sélectionnés non sans un certain goût pour le spectaculaire : « *I should like especially destroyers steaming towards the spectator* » écrivait ffoulkes²⁹, songeant probablement à l'impact que la scène aurait eu sur les visiteurs qui regardaient à travers l'oculaire. Nous pouvons remarquer en outre, dans le choix des sujets, l'importance accordée au mouvement : le déplacement des soldats (dans une liste ffoulkes mentionnera un « régiment écossais en marche », ou encore des « fantassins traversant une route en agitant leurs casques »³⁰) ou des animaux (« Chevaux transportant des muni-

28. *Lettre du Major ffoulkes à Edward Foxen Cooper*, 24 novembre 1924, « Mutascope and other automatic viewing machines 1923-1938 », AfWM, Londres.

29. *Ibid.*

30. *Lettre du Major ffoulkes à Edward Foxen Cooper*, 6 décembre 1924, « Mutascope and other automatic viewing machines 1923-1938 », AfWM, Londres.

31. *Lettre du Major ffoulkes à Edward Foxen Cooper*, *op. cit.*

étaient placés les huit Mutoscopes, mais nous pouvons comprendre le rôle qu'ils avaient par rapport au reste des collections. En effet, quelques années avant l'installation des appareils cinématographiques, en 1920-1921, une étude interne avait révélé que les objets qui n'étaient pas dotés d'étiquette d'identification ne retenaient pas l'attention des visiteurs, à l'exception des étudiants les plus sérieux. Par contre, le public montrait un grand intérêt pour les objets

Vue du département des Armées, Imperial War Museum, Crystal Palace (1920).
Imperial War Museum.

accompagnés d'informations explicatives, d'une carte du territoire où ces objets avaient été utilisés, ou d'une photographie qui les montrait en action³². Ces stratégies permettaient de contextualiser les objets exposés, d'en montrer l'utilisation concrète, et donc de les rendre « vivants » : les objets pouvaient être considérés comme des témoignages « parlants » d'une guerre très récente, plutôt que d'inoffensives « pièces de musée ». Les images animées permettaient d'obtenir ce même résultat, mais plus efficacement : les films des Mutoscopes présentaient les objets en action, dans le vif de la guerre. Comme le remarqua l'enthousiaste auteur d'un article publié dans le *Times* en 1927 :

Après avoir regardé un gros canon on peut faire un pas de côté et voir un petit appareil, y glisser un penny, et voir, comme dans un *peep-show*, un tel canon en action en France. C'est de nouveau pertinent !³³

Les appareils cinématographiques ne possédaient pas seulement une efficacité didactique, mais aussi un pouvoir de fascination. Parallèlement aux maquettes, pièces d'artillerie et modèles de bateaux et d'avions, les Mutoscopes contribuaient à faire de l'Imperial War Museum une véritable attraction : « On peut affirmer qu'à la possible exception du Musée des Sciences, l'Imperial War Museum frappe le garçon moyen comme offrant l'exposition la plus attrayante à Londres. »³⁴

32. *Fourth Annual Report of the Imperial War Museum, op. cit.*, p. 19.

33. *The Times*, 5 mars 1927, « EN1/1/MUS/048 : 10th Anniversary », AclWM, Londres

34. *Ibid.*

Les visiteurs du musée, peu après son inauguration (Londres, 1920). Imperial War Museum.

Le Mutoscope entre nouveauté et obsolescence

Entre 1924 et 1930 ffoulkes et Foxen Cooper continuèrent à proposer de nouveaux sujets pour les appareils de cinéma, afin de maintenir l'intérêt du public et de stimuler sa curiosité, aussi bien que pour donner une visibilité à la collection de films du Musée toujours en expansion. Cependant l'impression des photogrammes et la manutention des appareils devinrent de plus en plus compliquées. Les appareils avaient beaucoup de problèmes techniques qu'à la mort de M. Moy, en novembre 1926, personne ne semblait plus être capable de résoudre³⁵. Par ailleurs, l'obsolescence des machines avait constitué un problème presque depuis le début. Dans le rapport annuel de 1925, nous lisons déjà : « Ils sont d'un modèle depuis longtemps dépassé et il est impossible de les remplacer. Au mieux, ils montrent, de manière insatisfaisante, de brefs extraits de films. »³⁶

35. Même Will Day, contacté par ffoulkes, ne put donner des renseignements utiles : voir *Lettre de Will Day au Major ffoulkes*, 18 février 1928, « Mutascopes and other automatic viewing machines 1923-1938 », AfiWM, Londres.

36. *Twentieth Annual Report of the Imperial War Museum*, « EN/1/REP: Annual Reports 1917-39 », AciWM, Londres, p. 14.

Dans les années 1930-1931 ffoulkes essaya de trouver de nouveaux appareils. Il contacta plusieurs firmes qui opéraient dans le secteur, alors en plein essor, des projecteurs portables : la Continuous Projectors et la W. Vinten Ltd. Cinematograph Engineers, qui produisait la « Moviola cinematograph machine ». Quelques années plus tard, en 1936 et 1938, alors que ffoulkes avait déjà démissionné, d'autres fournisseurs d'appareils furent approchés : entre autres la De Brunner & Lang-Sims, qui proposa son « Filmograph » Film Projector ; ou encore l'Auto-projection Co Ltd, qui avait dans son catalogue un appareil avec des écouteurs pour le son, aussi bien qu'un « *television type of cabinet* » utilisé à l'exposition de Glasgow en 1938³⁷. Les Mutoscopes ne furent toutefois jamais changés, en raison de l'impossibilité de soutenir le coût des nouveaux appareils. Néanmoins quand, en 1936, le musée aménagea à Southwark, les Mutoscopes furent à nouveau exposés dans les salles, car ils continuaient à attirer la curiosité des visiteurs, et par conséquent des revenus³⁸. L'importance économique des Mutoscopes pour l'Imperial War Museum ne doit pas être sous-estimée : tout au long de leur permanence dans les salles du musée, ils furent une source de profit non négligeable. En effet, comme nous l'avons annoncé, dès ses toutes premières recherches de dispositifs pour le musée, ffoulkes avait insisté sur la nécessité de trouver un dispositif payant de vision individuelle. Les profits obtenus devaient permettre non seulement d'amortir le prix des machines mais aussi de générer des bénéfices pour le musée. Deux cents livres sterling furent dépensées au total pour les huit machines, chacune équipée d'un nouveau rouleau, réalisé au prix de huit livres l'un. Les chiffres fournis par les rapports annuels montrent que les frais d'achat des Mutoscopes furent amortis en une année environ : entre novembre 1924 et mars 1926, on gagna presque 270 livres sterling³⁹ ; l'année suivante (avril 1926-mars 1927), quand la grève générale causa une diminution de la fréquentation du musée, 164 £ ; et en 1927-1928, environ 240 £. Comme nous le rappellent Roger Smither et David Walsh, même en 1938, lorsque les machines furent explicitement qualifiées d'« obsolètes », le profit qu'elles générèrent, 2 700 £, était loin d'être insignifiant⁴⁰. Les appareils furent utilisés environ jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale, puis stockés dans les entrepôts et finalement éliminés dans les années 1970⁴¹.

Les Mutoscopes de l'Imperial War Museum, représentent une sorte de paradoxe : il s'agissait d'un dispositif « à l'avant-garde » dans les stratégies d'exposition dans les musées, tout en étant obsolète par rapport à l'évolution des appareils cinématographiques. Comme si le musée avait conservé, outre la mémoire de la guerre, celle d'un dispositif de plus en plus marginal. Un petit musée du cinéma maintenant ses dispositifs en activité jusqu'à la fin.

37. Voir les correspondances (1930-1938) conservées dans le dossier « Mutoscopes and other automatic viewing machines 1923-1938 », AfWM, Londres.

38. En 1924 ffoulkes écrivait à la Trésorerie : « ces machines seront exposées à tous les sens du terme, et seront, en même temps, des expositions *qui devraient rapporter un revenu appréciable* » [nous soulignons].

39. Voir *Lettre du Major ffoulkes au Secrétaire du British Museum (Natural History)*, 21 mars 1938, « Mutoscopes and other automatic viewing machines 1923-1938 », AfWM, Londres.

40. Roger Smither et David Walsh, « Unknown Pioneer », *op. cit.*, p. 194.

41. Correspondance privée de l'auteure avec l'archiviste Sarah Henning, 18 octobre 2012.

Exception ou règle? La progressive diffusion du cinéma dans les salles des musées

Au Royaume-Uni, la période de la Seconde Guerre mondiale marqua un tournant dans l'utilisation du cinéma dans les musées. En effet, le ministère de l'Information voyait dans les musées nationaux une ressource essentielle pour ses activités de propagande et, à partir de la fin de 1941, il leur fournissait gratuitement des projecteurs afin qu'ils puissent montrer des films sur la guerre. L'aspect remarquable de cette opération est que, si à des dates prescrites, les musées étaient obligés de montrer les bandes fournies par le Ministère, les autres jours ils pouvaient projeter des films de sujets culturels où éducatifs⁴². Ces derniers étaient mis à disposition par la même Cinémathèque centrale qui fournissait les films de propagande. Pour les institutions qui participaient à l'opération, l'initiative avait l'avantage non seulement d'augmenter le nombre de visites, mais aussi de révéler aux professionnels le potentiel éducatif des images animées : « beaucoup ont acquis une expérience pratique non seulement dans le maniement de l'appareil mais dans la technique qui devait être utilisée avec cet auxiliaire relativement nouveau de l'éducation visuelle. »⁴³

Cependant, l'utilisation du cinéma dans les salles des musées resta durant plusieurs années une activité très peu pratiquée et peu débattue par les professionnels. Nous possédons en la matière des informations sporadiques et dispersées : nous savons, par exemple, qu'en novembre 1924 ffoulkes fut contacté par le directeur du Commercial Museum de Hull pour des informations sur le Mutoscope. Comme nous en informe un article du *Museum Journal*, l'appareil fut effectivement installé dans ce musée en 1925, pour montrer des films qui illustraient le processus de broyage des grains⁴⁴. En 1927, ffoulkes demanda à son tour des conseils sur la maintenance des appareils, en espérant trouver des techniciens plus préparés, mais il apprit que le musée de Hull s'adressait au même constructeur, Moy⁴⁵.

Si nous parcourons les pages du *Museum Journal* ainsi que d'autres revues de muséologie⁴⁶, nous observons que le thème de l'utilisation du cinéma dans les salles de musées n'émerge, dans les années suivantes, que de façon épisodique. En 1931, le *Museum Journal* publiait la nouvelle que l'American Museum of Natural History de New York avait installé dans ses salles un projecteur automatique appelé « Dramagraph ». L'appareil, consistant en un projecteur placé à l'intérieur d'une sorte d'armoire en bois avec un écran de verre, se trouvait dans la salle des Indiens d'Amérique et montrait des films sur le travail de poterie des Indiens Pueblo. Sur l'avant du projecteur était placé un bouton que le visiteur devait presser : une fois enclenché le mécanisme électrique, une bande 16 mm d'environ 100 mètres

42. Voir « Ministry of Information : Films and Projectors », *Museums Journal*, vol. 41, n° 2, mai 1941, p. 32.

43. « Ministry of Information Films in Museums and Art Galleries », *Museums Journal*, vol. 42, n° 1, avril 1942, p. 4.

44. « A Commercial Museum », *Museums Journal*, vol. 26, n° 7, janvier 1927, p. 167.

45. Voir *Lettre du conservateur du Hull Museum au Major ffoulkes*, 1 février 1927, « Mutascopes and other automatic viewing machines 1923-1938 », AfWM, Londres.

46. Pour le contexte anglo-saxon, que nous avons privilégié dans cet article, voir la revue de l'American Association of Museums, *Museum News*.

(quatre minutes et demi) commençait à se dérouler⁴⁷. Des dispositifs similaires étaient utilisés en Allemagne, au Deutsches Museum de Munich, où les visiteurs pouvaient actionner par un bouton des appareils qui expliquaient différents processus scientifiques grâce à des images en mouvement⁴⁸.

La proposition de Lowe d'installer des projecteurs dans les salles des musées ne semble pas avoir de suite dans le débat muséologique de l'époque. En 1934, dans la section « Lettres à l'éditeur », le *Museums Journal* publia une communication du British Film Institute, qui menait une enquête sur l'utilisation d'appareils de projection cinéma automatiques ou « mutoscopes » (« *automatic cinematograph projectors or "mutoscope" machines* ») dans les musées ou d'autres institutions éducatives. On demandait aux conservateurs de répondre à une série de questions concernant les modalités de projection, le type d'appareils utilisés, les sujets choisis et de juger l'efficacité de l'appareil⁴⁹. Si, comme l'a remarqué Alison Griffiths, l'enquête démontre la reconnaissance de cette pratique dans l'activité muséale⁵⁰, aussi bien que la curiosité pour sa diffusion, nous n'avons trouvé, pour le moment, aucune publication des résultats de cette recherche, et nous ne pouvons pas dire si elle fut menée à bien.

Nous retrouvons quelques considérations sur le cinéma dans des salles de musées dans un numéro du *Museums Journal* de 1945, dans le contexte d'un débat sur l'importance du film dans les activités des musées. Le conservateur du Reading Museum proposa que, parallèlement aux auditoriums équipés pour la projection de films, les musées montrent des images en mouvement dans les salles :

Une salle de conférence est presque indispensable dans un musée. Mais quand les pièces sont conçues de manière appropriée, la rétro-projection à la lumière du jour (ou à la lumière artificielle) de films et de diapositives dans une salle d'exposition peut rencontrer un grand succès⁵¹.

Cependant cette proposition ne suscita aucune réaction. Quelques années plus tard, en 1956, l'auteur d'un article dans la même revue revint sur le sujet et observa que les « *press-button film sequences* » avaient été jusqu'alors utilisées dans les musées de manière occasionnelle⁵². Il fallut attendre un peu plus d'une dizaine d'années pour qu'à la fin des années 1960 et dans les années 1970, les images animées trouvent une place reconnue et de plus en plus importante dans les salles des institutions muséales. Le cas du Mutoscope à l'Imperial War Museum reste cependant une page remarquable de l'histoire des pratiques de signification muséale, aussi bien que de la circulation des films en dehors du dispositif « classique » de la salle.

47. Voir « The Dramagraph », *Museums Journal*, vol. 31, n° 1, avril 1931, pp. 23-25 et Alison Griffiths, *Shivers down Your Spine*, op. cit., p. 245.

48. *Museums Journal*, vol. 31, n° 7, janvier 1932, p. 439.

49. Voir Reginald V. Crow, « The Film in the Museum: An Inquiry », *Museums Journal*, vol. 34, n° 8, novembre 1934, p. 336.

50. Voir Alison Griffiths, *Shivers down Your Spine*, op. cit., p. 247.

51. W. A. Smallcombe, « Films in Museums », *Museums Journal*, vol. 44, n° 10, janvier 1945, p. 207.

52. Voir W.E.S., « The Cinema and the Museum », *Museums Journal*, vol. 55, n° 12, mars 1956, p. 301.