

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

40 | 2003

Varia

Archives et Histoire : des archives pour l'histoire - du cinéma ?

Valérie Vignaux



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/3532>

ISBN : 978-2-8218-1022-8

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2003

Pagination : 107-119

ISBN : 2-913758-40-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Valérie Vignaux, « Archives et Histoire : des archives pour l'histoire - du cinéma ? », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 40 | 2003, mis en ligne le 22 mai 2008, consulté le 23 septembre 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/1895/3532>

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

Archives et Histoire : des archives pour l'histoire - du cinéma ?

Valérie Vignaux

- 1 À la fin du mois de novembre 2002 se sont déroulées presque simultanément deux journées d'études consacrées aux archives cinématographiques en deux lieux géographiques distincts et surtout réunissant de part et d'autre des protagonistes rattachés à des institutions différentes. Les premières, le 28 et le 29 novembre, organisées par l'INHA¹ et consacrées à la « Problématique des sources », se déroulaient à la Maison des Sciences de l'Homme. Le 29 et le 30 novembre, la BNF, la BiFi et l'Association des cinémathèques européennes avec le soutien du programme européen Archimédia, organisaient à la BNF les « Premières Journées d'études européennes sur les archives de cinéma » avec pour objet : « Le patrimoine cinématographique : nouvelles missions, nouveaux métiers ». Ces deux manifestations, à l'évidence, rendaient perceptibles une dissociation entre l'Université et les chercheurs d'une part et les institutions conservatrices. Ces deux « journées » en composaient donc quatre se chevauchant dont il n'est évidemment pas possible de rendre compte intégralement ici.
- 2 L'actualité avec la lettre de la BiFi, *Moteur, hiver 2003*, les articles parus récemment dans la revue *Cinéma* et le rapport Toubiana sur la Cinémathèque, les Archives du film et la BiFi, est depuis lors venu apporter sinon des réponses du moins de nouveaux éléments de réflexion et des prises de position concernant la conservation du patrimoine cinématographique et de ses archives, questions dont 1895 rappelait les enjeux dans son numéro 37 de juillet 2002, à la suite de l'incendie d'un dépôt de la BiFi.
Journées de l'Institut National d'Histoire de l'Art
- 3 Les Rencontres de l'INHA faisaient suite à une précédente journée, en juin 2001, ayant pour thème « Histoire, Histoire du cinéma, Histoire de l'art ». Elles témoignent d'un programme de réflexions formulées par un groupe de travail (constitué d'une dizaine de personnes avec des correspondants en région et à l'étranger), qui prévoit un séminaire rue Vivienne et une autre session d'études consacrée aux « Méthodes et aux objets » en décembre 2003. Les présentes journées étaient construites selon deux axes principaux : la présentation de fonds, les méthodes qui conduisent à leur appréhension

et les réflexions aujourd'hui menées en historiographie du cinéma à partir et en fonction des archives.

- 4 François Albera (Université de Lausanne) a ouvert la première session consacrée à la « nature des sources en histoire du cinéma ». En reprenant trois textes de méthode et de définition d'objet de Georges Sadoul (en 1959, 1961 et 1964), il a montré comment l'historien est passé de la nomenclature des films destinée à établir un choix qualitatif (l'histoire des chefs d'oeuvre) à la nécessité de tenir compte des films « qu'il n'a pas vus » et donc d'autres sources que filmiques, puis à identifier et classer celles-ci : écrites, orales et filmiques. Mais si cette approche peut nous sembler familière et proche de la nôtre, il n'en est en fait, rien. Sadoul en effet supplée l'absence de films par les ressources indirectes, mais il laisse les films, le film au centre de son travail. Ce qui a changé aujourd'hui touche à la distinction du filmique et du cinématographique (que Metz avait formalisée) et qui permet de redécouper les objets à nouveaux frais (celui de la réception par exemple). Ces redéfinitions sont fortement liées à la question des archives et de leur utilisation. C'est pourquoi la recherche qui élabore de nouveaux objets rencontre inévitablement l'obstacle de la « philosophie spontanée de l'histoire » que peuvent mettre en œuvre les institutions de conservation si un dialogue et, mieux, des alliances ne se nouent pas. La question du film lui-même qui est au centre de la problématique de la restauration (retour à l'original) et de la commercialisation en DVD s'éclaire de ces redéfinitions de ce qu'a été et de ce qu'est « un » film - si ce mot a un sens. Frédérique Berthet (Bordeaux III), Bernard Bastide (AFRHC), Michèle Lagny (Paris III) et Jeannette Plichon (Inathèque) ont ensuite centré leurs interventions sur les fonds auxquels ils se sont trouvés confrontés.
- 5 Frédérique Berthet, à partir d'une expérience d'inventaire de deux fonds : le Crédit National pour la BiFi et celui de la société Argos du producteur Anatole Dauman déposées à l'Institut Lumière, s'est interrogée sur la *nature* de l'archive. L'appartenance à un segment commun, un secteur identifié comme celui de la production, se révèle en effet une définition insuffisante. Bernard Bastide a présenté les activités de la *Commission de recherche historique de la Cinémathèque française* dont les archives sont conservées à la BiFi. Créée par Henri Langlois et institutionnalisée par le COIC en 1943, elle avait pour vocation de recueillir des témoignages concernant le cinéma des pionniers, de collecter les archives *non-film* pour la Cinémathèque française et de produire une filmographie française. En sept ans d'existence, la Commission a organisé trente-huit réunions de cinéastes, dix-sept de comédiens et a rencontré des producteurs et des techniciens. En fonction des personnes, des sujets (studios ou techniques) ou de la période (le cinéma avant ou après 1914) la Commission a défini des stratégies. Parce qu'elle luttait contre le temps, elle était dans l'obligation de déterminer des priorités comme pour Gaumont et Feuillade. À chaque séance, les témoignages oraux sont recueillis en sténo par une secrétaire, puis retranscrits sous forme dactylographiée, et enfin annotés à la plume par Musidora. Puis il sera ensuite procédé à des « enregistrements phonographiques » des réunions, dont la BiFi n'a malheureusement pas conservé la trace.
- 6 Michèle Lagny a décrit un projet, qui a associé l'université, la BNF et le Service des archives du film dans le cadre du centenaire du cinéma. Les recherches, effectuées par des étudiants encadrés par leurs professeurs (J-P. Bertin-Maghit, C. Delage, M. Lagny), avaient pour but l'inventaire des documentaires réalisés des débuts du cinéma aux années soixante. Ces travaux ne furent pas publiés, faute de crédit, mais ils existent

sous la forme de bases de données (logiciel File maker pro) établies en fonction de critères méthodologiques (choix et description) dont l'oratrice a fait état en insistant sur la nécessaire recherche de compromis entre les exigences – théoriques - d'un classement et les problèmes concrets rencontrés ainsi que les décisions pratiques à prendre. Les inventaires ont permis de reconsidérer ces objets peu valorisés et de les envisager autrement qu'à partir des catégories déjà constituées. Jeannette Plichon a évoqué les bases de données qui aident à la construction de corpus de recherche au sein de l'Inathèque. La base dite *Archive*, qui gère l'intégralité de la diffusion depuis 1986 (sauf pour TF1, année de la privatisation), celle de *Inathèque* (le dépôt légal en 1995) et une base *Numérique* car le câble est enregistré depuis 2002. Pour certaines recherches, ou à la demande des producteurs, des *reprises d'antériorité* peuvent être menées afin de permettre la consultation de documents plus anciens. Les recherches dans ces bases s'effectuent à partir des titres, des mots présents dans les champs texte (résumés de films par exemple), des génériques, d'un thésaurus (mots clefs), de catégories type médiamétrie ou en fonction de genre et de thèmes.

- 7 Jean A. Gili (Paris I) introduisait à la session consacrée aux « lieux et conditions d'archivage ». Il a constaté leur disparité, résultant d'une histoire semblable à celle de l'écriture des histoires du cinéma, contemporaines de la découverte d'une valeur patrimoniale. La comparaison entre Bardèche et Brasillach en 1935 et Georges Sadoul, dix ans plus tard, manifeste cette mutation. Les premiers choisissent de ne traiter que des films qu'ils ont vus alors que le second fabrique ses sources et a recours aux témoignages et aux documents papiers. Michel Marie (Paris III) et François Cadé (Perpignan) ont évoqué la constitution de deux fonds d'archives.
- 8 Michel Marie a retracé la création de la Cinémathèque française, supplantant le projet de Cinémathèque nationale, puis a évoqué celle de la Cinémathèque universitaire. Celle-ci créée entre 1969 et 1972 par Jean Mitry, Claude Beylie et Jean Gili, avec pour président d'honneur Jean Renoir, visait à recueillir les fonds films et papiers de la Fédération Française des Ciné-clubs, suite à la faillite des ciné-clubs et la cessation de l'UFOLEIS.
- 9 Michel Cadé et François de la Bretèque (Montpellier 3) avaient à évoquer les activités et la création de l'Institut Jean Vigo par Marcel Oms. En 1962 ce dernier crée un ciné-club nommé *Les Amis du cinéma* ; en 1965 il organise les rencontres de *Confrontations* ; devient en 1966 délégué général de la Cinémathèque française, date à laquelle il se rapproche de Raymond Borde de la Cinémathèque de Toulouse et en 1971 paraissent *Les Cahiers de la Cinémathèque*. Son dispositif comprend un ciné-club, un festival et une revue. Il a pour ambition de constituer les archives cinématographiques de la région Languedoc-Roussillon, mais l'entente avec Raymond Borde prend fin. En 1981, suite à un colloque consacré à l'histoire du cinéma, il décide de fonder un Institut d'histoire du cinéma ou IRAC qui devient l'Institut Jean-Vigo en 1983 et regroupe les trois associations signalées précédemment. François de la Bretèque avait à rappeler les spécificités de ce fonds (le fait qu'il soit en région et qu'il conserve des documents liés à l'activité de critique de son fondateur) et les usages historiographiques auxquels il peut conduire (son accessibilité ou non et le type de production qu'il doit permettre d'entreprendre - expositions, documents pédagogiques...).
- 10 La multiplicité des sources et leur accès facilité par les outils dépeints précédemment conduisent à des mutations quant à l'entreprise historiographique en cinéma. Les

interventions de François Albera, Édouard Arnoldy, Martin Barnier, Leonardo Quaresima, Christophe Gauthier et Dimitri Veziroglou en rendaient compte.

- 11 François Albera a rappelé que les recherches sur le son ou sur la réception ont ouvert de nouvelles perspectives et approches quant à l'histoire du cinéma conduisant à une re-définition du cinéma. Le film devient un sous-ensemble. Dans les premiers temps l'unité de base n'est plus le film mais la séance elle même conjointe à la notion de programme. Ces recherches vont à rencontre d'une idéologie de la restauration s'appuyant sur le concept d'original auquel les sources sont subordonnées.
- 12 Édouard Arnoldy (Liège) s'interroge sur la « *rumeur infinie des archives* ». L'archive, en tant que produit culturel, est prise dans un processus. Elle doit permettre de retracer les mises en réseau des usages, contrairement aux histoires, écrites à partir et pour les films. Mais parce que le document se substitue aux films absents, les histoires retracées (par exemple les histoires économiques) deviennent auto-suffisantes et ainsi conduisent à une amplification de la rumeur. Or si le document appartient à un réseau il ne peut fonctionner seul (ou alors il devient monument), il n'est donc qu'un « symptôme » de l'histoire.
- 13 Martin Barnier (Lyon) fait état de réflexions induites par ces sources nouvelles que sont les documentaires consacrés au cinéma et consultables à l'Inathèque. En effet à partir de l'exemple choisi des phono-scènes, documents peu accessibles, il s'interroge sur la notion de « ré-emploi », notion qui oeuvre déjà en archéologie. Ainsi ces objets qu'on pourrait considérer comme de seconde main peuvent offrir un accès privilégié aux sources car les citations réalisées (les extraits) y sont parfois exhaustives. Ce type de réemploi qui transforme l'original deviendrait une « télé-conservation » car, comme les restaurations en cinéma, il s'agit d'une nouvelle interprétation des sources. Il oblige également à prendre en considération les multiples temporalités construites (celle de l'original et celle de sa re-création).
- 14 Leonardo Quaresima (Udine) a fait état de la recherche qu'il mène à partir des revues consacrées au cinéma. Cette *novélisation* est apparue dès 1910 aux États-Unis et en France ; elle subit une crise dans les années soixante, en raison du cinéma d'auteur mais aussi parce que le public populaire, auquel elle est destinée, s'éprend de télévision. Outre l'intérêt manifeste de la transposition du film en texte, il constate que ces objets ont une activité supplémentaire. Ils « portent la voix du spectateur anonyme » car ils rendent compte d'une mise en contexte d'un film par le public. Fonction normalisatrice qui n'est pas que régressive car par l'adjonction de procédés littéraires, comme par exemple pour renforcer certains caractères érotiques ou exotiques, elle se fonde en culture. Cet « *esperanto de la représentation* » formerait une auto-représentation du public. La *novélisation* serait un système d'auto-réglementation entre le film et le spectateur, conduisant à la réécriture des films en fonction de ce qu'on suppose du spectateur. Ainsi la *novélisation* française du *Cabinet du docteur Caligari* entreprend une justification réaliste et ré-interprète le film, sous titré : « Prélude à l'après-midi d'un fou », dans un cadre symboliste.
- 15 Christophe Gauthier (IHTP - Paris I) a centré son intervention sur les archives Georges Sadoul conservées à la BiFi. Les « notes et carnets » ou les différents plans préalables à *L'Histoire générale du cinéma*. Sadoul invente ses sources en rassemblant des témoignages et a conscience que le métier d'historien peut conduire à une sauvegarde du patrimoine. En effet, suite à la parution de *L'Invention du cinéma*, Louis Lumière a souhaité apporter des corrections et des précisions. Ces développements ont fait l'objet

d'une filmographie plus complète, d'une étude monographique publiée chez Seghers et permettront la sauvegarde de vues contretypées par la Cinémathèque française. Les notes et les carnets montrent que, pour se distinguer de l'histoire proposée par Bardèche et Brasillach, Sadoul, en replaçant le cinéma dans son « milieu » économique et industriel, conduisait un projet historique de type marxiste. L'entreprise historiographique se dégageant des films pour que le cinéma apparaisse comme « le révélateur et le prisme, pour que dans le texte bruise la rumeur du monde ».

- 16 Dimitri Vezyroglou (IHTP) précise qu'il s'inscrit dans une histoire du cinéma en tant que fait culturel « et donc en tant que fait constitutif du social. Le cinéma ne se limite donc pas au film mais englobe ses processus de production et de réception ». Son intervention est articulée autour des archives Abel Gance consultable au Département des arts du spectacle de la BNF (Arsenal). Le cinéaste, en assignant, par les annotations en marge ou par le reclassement, des fonctions précises au document lui confère le statut d'archives personnelles. Le document peut ainsi être à nouveau sollicité pour produire du sens, Gance agissant « vis à vis de son propre travail comme une institution productrice d'archives ». Ces archives, classées par le cinéaste, livrent « le mirage d'une histoire déjà écrite ». L'histoire culturelle, parce qu'elle replace le document au sein des réseaux complexe auxquels il appartient, permet d'éviter cette illusion. Vezyroglou sollicite l'archive, ici le fonds Gance, non pas pour l'histoire d'une œuvre ou d'un cinéaste, mais en tant qu'elle permet d'écrire une histoire des mentalités ou parce qu'elle rend compte de l'univers culturel d'une époque. Il s'interroge alors sur le statut du film au sein de cette histoire culturelle qui s'intéresse au cinéma. Histoire qui, d'après lui, entreprend un bouleversement épistémologique car elle a substitué au discours sur le film, un discours historique sur le cinéma.
- 17 Noël Herpe, qui a travaillé sur les archives de René Clair, s'est également trouvé confronté à un ensemble classé par un auteur. Le cinéaste ayant dissocié ce qui pour lui relevait du cinéma ou de la littérature. Il montre que ces classifications sont « *lettres mortes* » quand on s'intéresse à cet « interminable courant de conscience » qu'est la personne productrice d'archives. Il rappelle la très grande profusion des documents conservés et les associe comme autant de facettes d'une œuvre où les textes et les films dialoguent. Démarche « poétique » ou « impressionniste » mais qui s'accorde à la genèse fragile et incertaine des œuvres hors d'un quelconque « sens de l'histoire ».
- 18 La mutation de l'objet et du fait cinématographique, résultat de l'accès facilité à de nouvelles sources, est un constat que les intervenants de la BNF reprendront. Les communications, parce qu'elles étaient principalement dues aux institutions de conservation, poseront, en revanche, deux questions absentes des journées de l'INHA : la formation des personnels, quelles instances seraient chargées de celle-ci et la nécessaire diffusion du patrimoine, des services pour quels publics ?
- Les journées à la Bibliothèque Nationale de France
- 19 Jean-Noël Jeanneney (Président de la BNF) qui ouvrait les journées, a affirmé l'importance des images, « élément fondamental à la connaissance historique et à la réflexion civique sur notre société ». Il a indiqué que pour répondre à « un souhait du ministre », les Archives du film allaient, à proximité de l'Inathèque, à la BNF, disposer de trente postes numériques et pourraient programmer quarante à quatre-vingt projections par an. La constitution de ce patrimoine audiovisuel et sa gestion par des institutions publiques a été décrite dans les interventions de Noëlle Guibert, Michèle Aubert et Isabelle Giannatasio.

- 20 Noëlle Guibert (Conservateur général des bibliothèques) a présenté les fonds conservés au Département des Arts du spectacle de la BNF (bibliothèque de l'Arsenal) et les modalités qui ont conduit à la conservation de documents cinématographiques autour de la collection d'Auguste Rondel qu'ont rejoint les archives Moussinac - tous deux pionniers en la matière avec une antériorité de Rondel -, complétées par des dons d'historiens et critiques (René Jeanne, Marcel Lapierre, Jean Mitry) et des fonds de réalisateurs ou de techniciens (Grémillon, Gance, Clair, Aguetand...). Fonds aujourd'hui enrichi par le dépôt légal des imprimés. Ces collections ont permis des expositions (te *cinéma au rendez-vous des arts* en 1995) et permettent dans certains cas la restauration des films (la partition originale du *Maldone* de Grémillon, écrite par le réalisateur, a été retrouvée dans ses archives).
- 21 Isabelle Giannatasio, responsable du dépôt légal des éditions audiovisuelles à la BNF, en a rappelé les quatre temps : collecte, catalogage, conservation et communication pour la recherche. La collecte a pour première règle l'exhaustivité, elle permet d'instituer entre les trois organismes qui gèrent le dépôt légal une complémentarité entre les supports (pellicule, édition vidéo et diffusion télévisuelle). Le catalogage prend en compte 8 000 dépôts par an en deux exemplaires. Cette bibliographie nationale est constituée de 108 000 notices référençant pour 43 % des œuvres de fiction et des rééditions (soit près de 4 000 œuvres), 8 % de publicité et 6 % de captation de spectacle et de musique. Ce catalogue, en vue d'un « savoir global », sera intégré au catalogue général « BN Opale plus », moyen de recherche accessible sur Internet et donc ouvert à l'ensemble des publics. La conservation, en raison de la fragilité des supports, consiste en « plans de sauvegarde », sorte de fuite en avant partagée par les institutions car des normes de transfert ont été établies de manière internationale. La communication, un droit pour le chercheur, est un enjeu en devenir selon les lois sur le droit des auteurs. Elle répond à une demande car la consultation des documents n'a fait qu'augmenter ces dernières années : passant de 5996 en 2 000 à 9 000 sur les six premiers mois de l'année 2002. La collaboration avec le CNC et l'INA amène à des conventions entre les institutions pour que chacune conserve sa spécificité et sa mission ; elle permet également une cohérence de lieu pour l'utilisateur.
- 22 Michèle Aubert (Archives françaises du film) a retracé les différents moments historiques du dépôt légal cinématographique, car il a fallu près d'un siècle pour que le cinéma soit jugé digne d'être conservé et qu'alors seulement (1991) a été mis en place un « Plan de sauvegarde et de restauration des films anciens ». Un photographe polonais, Boleslaw Matuszewski, dans un opuscule publié en 1898 et intitulé *Une nouvelle source de l'Histoire*, préconisait déjà la création d'un « musée ou d'un dépôt de cinématographie historique ». Dans les années 1907-1914 les sociétés Gaumont, Lux et Pathé, pour protéger leurs œuvres contre les plagiat, vont déposer, au titre du dépôt légal, deux exemplaires des scénarios, accompagnés d'une bande d'environ 30 photogrammes. Or, à partir de 1925, le droit des auteurs étant reconnu, sans qu'il y ait obligation de dépôt, les producteurs, non sanctionnés, rechigneront à remettre des copies forcément onéreuses. En 1943 une loi oblige les films au dépôt, mais sans décret d'application elle reste vaine.
- 23 L'absence de lieu où les films seraient archivés ajoute en difficultés. Et si la loi du 11 mars 1957 reconnaît un droit moral et d'accès aux auteurs quant à leurs films, elle n'impose pas encore de site de conservation. Ce lieu, le Service des archives du film du Centre National de la cinématographie, ne sera créé qu'en 1968-1969. Condition pour

que le décret d'application de la loi de 1943 puisse être édicté et il le sera par décision de l'État le 23 mai 1977. La BN devient le dépositaire des films français ; par convention elle charge le CNC de la gestion technique et de la conservation des films. En raison des bouleversements que connaît le monde de l'audiovisuel et sous l'impulsion du projet de « grande bibliothèque », la loi de 1943 est remplacée par celle du 20 juin 1992 et complétée par le décret du 31 décembre 1993 sanctionnant l'élargissement du dépôt légal aux œuvres et documents cinématographiques, audiovisuels et informatiques ; en chargeant trois organismes aux compétences spécifiques (BNF, INA et CNC) ; définissant des sanctions pénales renforcées pour ceux qui se dérobent au dépôt et un Conseil Scientifique, sous la présidence de la BNF, regroupant les trois organismes précités, pour assurer la cohérence des méthodes de collecte et de bibliographie. Depuis 1977 la collection générée par le dépôt légal représente plus de 2 000 titres (longs et courts métrages, films institutionnels, scientifiques et publicitaires) auxquels s'ajoutent des documents promotionnels (photos, affiches, dossiers de presse...). Ce modèle français est revendiqué par les archives étrangères lorsqu'elles sollicitent leur État pour assurer la sauvegarde du patrimoine audiovisuel.

- 24 Gian Luca Farinelli (Cinémathèque de Bologne) a développé une compréhension de l'archive en réseau et donc en relation avec l'université ou la scène locale : « La restauration cinématographique entre recherche, formation et diffusion ». Cette cinémathèque municipale gère un fonds important (5 000 livres, 5 000 revues, des archives, 1200 000 photographies, 60 000 affiches et 20 000 titres de films). Elle programme 1200 films par an pour 70 000 entrées. Elle a des activités didactiques (cours à destination des scolaires ou en partenariat avec l'université), une revue *Cinégraphie*, un festival *Cinema ritrovato* et environ cinq expositions par an. D'après Farinelli une cinémathèque doit « transmettre le passé au présent, former le public aux nouvelles technologies et à la salle pour son expérience individuelle et collective ». Les cinémathèques montrent des films alors que l'université emploie la vidéo ou le numérique et l'écran n'est plus celui du cinéma mais celui de l'ordinateur. La cinémathèque se doit d'être le médiateur entre deux absolus : le présent de la projection et son passé, pour cela elle accomplit des recherches sur ce passé et le transmet au présent par l'entremise d'une médiation.
- 25 Autre initiative étrangère que celle de Darmon McCollin-Moore (British Film Institute). Largement dépendante des subsides privés, puisque subventionnée par le conseil du film pour 50 % de son budget, l'institution est dans l'obligation de renouveler ses publics car la grande majorité a dépassé les 60 ans (15 % a moins de 18 ans). Ainsi une stratégie a été mise en place qui vise à faire du British Film Institute un Centre de Ressources numériques : « Transitions : from Cinematheque to Digital Ressource Centre ». L'accès à un grand nombre de services en ligne devrait attirer le public vers les actions de base du BFI, qui elles sont payantes. Ce projet prendra appui sur une base de donnée *BID*, consultable sur internet, qui harmonisera les bases déjà existantes comme celles des collections films ou de la bibliothèque. Un audit de numérisation des documents a également été envisagé car le « i-learning » est très développé en Angleterre. La volonté de numérisation des fonds est conséquente de leur nature. Constitués en majorité par des documentaires et des archives télévisuelles, ils ne peuvent, sans une médiation à destination du grand public, être utilisés dans la programmation du National Film Theatre. Ils peuvent, par contre, faire l'objet d'éditions DVD ou autres.

- 26 David Kessler, directeur général du CNC, a présenté les deux évolutions qui transforment l'univers patrimonial. Une évolution interne due à la complexité croissante de conservation des œuvres (en raison des problèmes rencontrés : film nitrate, syndrome du vinaigre et instabilité de la couleur) conjoints aux techniques nouvelles de conservation (la numérisation). Une évolution externe consécutive à la variété des usages qui accompagnent un film de patrimoine. Notion qui elle-même se transforme suite aux succès en salles et à la multiplication des canaux d'accès aux films, par la vidéo ou le DVD. Face aux initiatives privées, les pouvoirs publics sont dans l'obligation de repenser les règles, les normes et les formes de cette valorisation car le public n'est plus celui de la cinéphilie classique qui privilégiait les œuvres et les auteurs. Il souhaite que les compétences acquises soient systématisées et prise en compte dans des formations. Sa communication introduisait celles de Catherine Mérot, Guy Fihman, Gabrielle Claes et Joël Daire qui affirmaient également la nécessité d'une formation et exposaient des expériences diverses.
- 27 Catherine Mérot, (École nationale du patrimoine), dans son intervention, « Des passerelles avec la formation des conservateurs », a présenté les modalités d'une possible inscription du cinéma dans les formations dispensées au sein de l'Institut National du Patrimoine. La formation initiale (scientifique, technique et administrative) d'une durée de 18 mois a pour vocation de constituer le « corps des conservateurs » qui se présentent aux concours. Les élèves qui doivent accomplir un stage hors spécialité pourraient l'effectuer dans des institutions cinématographiques, pour « leur culture générale ». « La professionnalisation commune et l'interdisciplinarité permettraient de dépasser les cloisonnement administratifs et culturels. » La formation continue, à destination des responsables, comprend des sessions composées de colloques, tables rondes, etc..., trente à quarante sessions par an qui ont pour objectif l'apport de connaissance et l'échange entre professionnels, pour partager les savoir-faire, actualiser les connaissances et renouveler les pratiques. On peut imaginer là encore la collaboration de personnalités reconnues du patrimoine cinématographique.
- 28 Guy Fihman (Université de Paris VIII) a décrit le DESS qu'il a mis en place et qui associe cinémathèques européennes et université selon un triple principe : savoir -savoir faire et faire savoir. Le savoir acquis à l'université est expérimenté dans des archives, principalement étrangères, et dans l'enseignement dispensé, l'accent est mis sur la continuité entre préservation et présentation. La « cinéphilie » qui se forme aujourd'hui, ayant à sa disposition de nouveaux moyens technologiques, appréhende le film selon les méthodes de la philologie. Elle construit une conception du cinéma plus large car prenant en compte, entre autre, le matériel ou « ce qui déborde de l'œuvre même » et qui pourrait être nommée *cinélogie*. Ce public nouveau sera amené à plus d'exigences critiques quant à ce qui se fait dans les archives.
- 29 Joël Daire (responsable des ressources humaines à la BiFi) avec « Formation et conduite du changement » fait état des mutations rencontrées par les archives. Confrontées au marché elles doivent se transformer, financées par l'État elles sont dans l'obligation de formuler des projets de service à destination d'un public qu'il déclare inexistant. Ces mutations lui semblent une chance car elles permettent de se renouveler contrairement à une tendance humaine à la « fossilisation ». Ainsi il s'agit de former les personnels pour qu'ils en deviennent les agents. Évolution qui place le public au centre des préoccupations, car les collections ne sont pas une fin en soi, et de plus elles

utilisent des ressources largement supérieures à celles qu'elles produisent. Ainsi « on passe de la chaîne de traitement à la chaîne de fonction complémentaire pour une valeur ajoutée en direction du public ». La moitié du personnel est donc orientée vers de nouvelles fonctions. La formation qui était « un moyen de la conduite du changement devient un enjeu car il faut maîtriser les outils et actualiser les savoirs ». Or ces formations n'existent pas au sein des universités il faut donc les créer et pour cela « passer à la formation de formateurs donnée dans nos institutions ».

- 30 Gabrielle Claes (Cinémathèque Royale de Belgique) traitant du « passage au numérique et ses conséquences pour la formation à la conservation et à la valorisation », souhaite également que se mette en place une structure permanente de transmission des connaissances. Responsable des formations *Archimédia* (cycle de 5 ans qui a pris fin car financé par la CEE), elle voudrait que soit associée à la propagation des savoir-faire une formation académique donnée par des gens de cinéma ou issus d'autres disciplines et d'autres pays. Formation qui mettrait l'accent sur l'histoire des techniques, la gestion, l'archivistique, la bibliothèque, la mise en valeur des collections. D'après elle l'absence de méthodologie des origines n'est plus justifiable et le fait que des questions, comme celle des inventaires ou des règles de catalogages, puissent encore se poser est « tragique ». Ces inventaires devraient être préalables à toute opération de numérisation et permettraient d'éviter les multiples-restaurations des mêmes films dans l'ignorance de ce qui est fait ou conservé. Ainsi si la base de donnée est indispensable, il faut également envisager d'opérer des sélections contrairement au tout conserver des pionniers. Ceux ci envisageaient la conservation comme une opération passive alors qu'avec les restaurations et le transfert sur support numérique c'est devenu une opération active.
- 31 S'il s'agit de former pour montrer on peut se demander sous quelles formes et selon quelles conceptions du cinéma. Ainsi les interventions de Claude-Éric Poiroux, Dominique Païni et Sergio Toffeti posent la question de la diffusion du cinéma. Claude-Éric Poiroux (directeur d'Europa Cinémas) a rendu compte d'une collaboration qui, pour la semaine du patrimoine européen, a associé son réseau (1 000 écrans de salles indépendantes c'est-à-dire faisant elles-mêmes leur programmation) avec l'Association des cinémathèques européennes. Collaboration qui pourrait en initier d'autres, car dans ces salles seul 8 % de la programmation est consacré au patrimoine, sachant que pour l'exploitant tout film en dehors de son actualité devient du patrimoine. Ces 8 % représentent, pour 2001, 44 270 séances pour près de 2 millions de spectateurs.
- 32 L'intervention de Dominique Païni (Centre Pompidou) avait pour titre « Exposer le cinéma : nouvelles approches, nouveaux métiers ». Pour lui le cinéma est aujourd'hui hors de lui et partout. La cinéphilie contemporaine, qui regarde les films en vidéo, n'est pas quantifiable. Elle développe une culture où la question de la conservation des films est absente car elle est indifférente au support et ne connaît pas la peur de la disparition de l'objet. Une exposition de cinéma, ou « en cinéma », montre des œuvres, or les archives sont des éléments de consultation qui documentent les œuvres, mais ne forment pas des collections, c'est-à-dire des éléments d'exposition. Exposer en cinéma c'est mettre en pièces ; une entreprise de mise en détails qui est inimaginable lorsqu'il s'agit de tableaux. Ainsi apparaît une conception non pas additive mais soustractive car il faut « détruire pour exposer » ou mener « un travail de défiguration ». En effet « le cinéma est du temps figuré, du temps en figure », c'est ce que révèle l'exposition et ce

dont elle doit rendre compte en étant pensée non pas pour un spectateur assis, comme celui des salles de cinéma, mais en fonction d'un visiteur mobile.

- 33 Sergio Toffetti (École Nationale du Cinéma de Rome) dans son intervention intitulée « Corpus mechanicum et corpus mysticum : art, politique et cinéma » a fait état du déplacement qui a eu lieu en cinéma. C'est par son ancrage dans la réalité, son caractère « ontologique », que le cinéma s'est affirmé comme art, or aujourd'hui c'est principalement en raison des relations qu'il entretient avec les autres arts. Dans ces rapports le cinéma a pris conscience de sa (longue) durée : 300 ans de cinéma, alors qu'il se pensait comme contemporain et immédiat. Cette approche a cassé le modèle positiviste et évolutionniste des précédentes histoires du cinéma. Ainsi la question n'est pas quand naît le cinéma mais pourquoi ? Et il semble que cela soit pour effacer le temps alors qu'il prétendait raconter l'espace. En effet, la représentation, ce qui voyage dans les images, a succédé à l'exploration du monde. La fragilité du support a conduit le cinéma à être conservé et il est entré dans le domaine du patrimoine et des beaux arts. Paradoxalement c'est son corps mécanique et non son esprit ou son corps spirituel qui est préservé, car le film, lui, est reproductible à l'infini. Il faut aujourd'hui conserver la salle, pour maintenir des projections sur pellicule et reproduire l'émotion esthétique de la séance. La valeur antiquaire acquise par le cinéma l'éloigne de sa valeur d'art en soi et conduit à l'effacement des œuvres, des films. Fonder des collections à partir des archives oblige à changer d'attitude face au matériau et il faut nécessairement accomplir un travail esthétique, de mise en œuvre, pour transformer les stocks (ceux constitué par le dépôt légal entre autres) en collection. Les musées exposent non pas des œuvres, les films, mais les alentours de l'œuvre, car comment passer devant un film comme on passe devant une œuvre. Le « tout-restaurer » a produit un nivellement qui est une faute esthétique assimilant les restaurateurs (en Italie) à de nouveaux auteurs. La valeur ajoutée par la restauration a modifié les dispositifs d'exploitation et en Italie les cinémathèques gagnent plus d'argent que le cinéma national. Il s'avère donc important de définir la fonction cinémathécaire. Sergio Toffetti souhaite la constitution d'un corps de fonctionnaires capables de mener une politique à long terme. Harmonisée à l'échelle européenne elle serait spécifique au cinéma et donc différente de celle qui régent les Beaux-Arts.
- 34 Ces journées d'études montrent l'ampleur des réflexions à mener sur le cinéma aujourd'hui. Les institutions chargées de la conservation et de la diffusion des archives voient leurs métiers et leurs vocations muter en raison des nouveaux outils numériques mais aussi parce que l'avancée sempiternelle du temps, augmente de jour en jour la quantité de ce qu'on nomme patrimoine. La recherche sur les archives, film ou papier, a de plus fait disparaître les cloisonnements anciens, les précédentes certitudes, confrontant les institutions à de nouvelles demandes, de nouvelles exigences. Ainsi ces journées ont tracé des champs de recherche encore à explorer et montré que les institutions de conservations tentent à partir des moyens qui sont les leurs de s'adapter à ces requêtes nouvelles.

NOTES

1. L'Institut National d'Histoire de l'Art, groupe de recherche « *Histoire du cinéma et histoire de l'art* » avec la collaboration de l'université Paris I (Centre d'Etudes et de Recherches sur l'Histoire et l'Esthétique du Cinéma), l'AFRHC et l'Institut d'Histoire du Temps Présent.