1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

41 | 2003
Archives

Des archives et de l'historien ou comment « chaque époque rêve la suivante »

Valérie Vignaux

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/2223>

DOI : 10.4000/1895.2223

ISBN : 978-2-8218-1020-4

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2003

Pagination : 5-11

ISBN : 2-913758-41-X

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Valérie Vignaux, « Des archives et de l'historien ou comment « chaque époque rêve la suivante » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 41 | 2003, mis en ligne le 10 février 2008, consulté le 15 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/2223> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.2223>

Ce document a été généré automatiquement le 15 avril 2022.

© AFRHC

Des archives et de l'historien ou comment « chaque époque rêve la suivante »¹

Valérie Vignaux

- 1 Après des ensembles monographiques et une première composition thématique ayant pour sujet la musique, la Fédération des cinémathèques et archives de films de France a souhaité que ce numéro, qui l'associe annuellement à l'Association française de recherche en histoire du cinéma, ait pour objet la question des archives. Pour que ce numéro puisse être le lieu d'une découverte de ce qui aujourd'hui s'opère en France et en particulier dans les centres régionaux, j'ai souhaité que les contributions s'élaborent à partir des réflexions induites par les pratiques de la transmission du patrimoine cinématographique.
- 2 Les institutions présentées sont nombreuses : la Cinémathèque française ; le Centre Georges Pompidou ; la cinémathèque de Bretagne ; le Centre régional de l'image Nancy Lorraine ; la Mémoire audiovisuelle de Haute-Normandie ; les Archives du Film expérimental ; la Cinémathèque de Saint-Etienne ; l'Institut Jean-Vigo ; la Cinémathèque universitaire de Paris ; la Cinémathèque de Toulouse ; la Cinémathèque de Marseille ; la Cinémathèque de Corse ; la Cinémathèque Robert-Lynen de la ville de Paris ; les Archives françaises du film et la Bibliothèque nationale de France. Je les remercie d'avoir aidé à cette description.
- 3 Pour la plupart ces centres d'archives détiennent des films et la composition de leurs fonds reflète les vocations ou les aléas de leurs constitutions. Les plus anciens, issus des Offices du cinéma éducateur comme la Cinémathèque Robert-Lynen de la ville de Paris ou la Cinémathèque de Saint-Étienne, possèdent en majorité des documentaires. D'autres comme la Cinémathèque de Toulouse, la Cinémathèque universitaire, la Cinémathèque de Corse ou la Cinémathèque de Marseille conservent des longs métrages de fiction, recueillis suite à des cessations d'activité ou amassés par des cinéphiles collectionneurs. Ces cinémathèques régionales ressemblent à la Cinémathèque française et parfois, comme Marseille, étaient identifiées à des

« antennes » de celle-ci. D'autres encore, la Mémoire audiovisuelle de Haute-Normandie, la Cinémathèque de Bretagne, le Conservatoire régional de l'image de Lorraine, ont privilégié la constitution d'une mémoire locale. Ils ont collecté et conservé des images qui n'appartenaient pas aux circuits classiques et étaient désignées à l'origine sous les termes de « domestiques » ou « amateurs », elles sont dorénavant des « inédits ». Leurs caractéristiques techniques, format sub-standard, 8 mm, super 8 ou 16 mm et vidéo, les conditions économiques de leur réalisation, qui occasionnent leur absence de statut administratif car elles ne sont pas reconnues par le Centre national du cinéma, créent leur proximité avec les images réalisées par les cinéastes expérimentaux. Au regard des activités de transmission ces disparités constitutives ne sont plus contradictoires mais semblent exemplaires ou complémentaires. Les auteurs, tout en présentant les archives avec lesquelles ils concourent, de taille et d'histoire distinctes, rendent compte d'expériences singulières qui, si elles sont ancrées dans un lieu, pourraient se découvrir ailleurs. Les analyses proposées induisent un portrait des intentions auxquelles ces institutions se voient mesurer pour prouver quotidiennement leur pertinence. Ensemble, ils nous livrent un projet conjoint et contemporain, qui préfigure des choix à venir. Il apparaît, en effet, que les archives, en raison des mutations générées par les outils numériques, sont en cours d'adopter les réflexions élaborées par les historiens mais aussi par les plasticiens. Les « mises en œuvre » ou modalités de « valorisation » diffèrent selon les objets, les publics et les concepteurs, mais elles donnent à voir une figure nouvelle et avec elle des orientations de recherches et d'écriture inusitées.

- 4 L'inventaire et le classement, par les institutions en charge de leur conservation, des archives « papiers » issues de l'industrie cinématographique, ont permis d'insuffler des directions de recherches nouvelles. Ces dernières années se sont développées des approches affirmant des complexités croissantes quant à la définition du fait cinématographique. Histoire économique écrite à partir des archives administratives des sociétés de production ou de distribution, histoire des publics ou des réceptions à partir, entre autres, de l'analyse méthodique des revues, ont succédé aux approches classiques dites « auteuristes » et le cinéaste lui-même est apparu pris dans un réseau d'influences. La création est envisagée dans une histoire et l'analyse génétique révèle les étapes qui conduisent à l'écriture des œuvres. Les Archives en charge du patrimoine cinématographique doivent, elles aussi, d'interroger sur les conséquences épistémologiques du traitement des films car il interfère avec leur appréhension et leur compréhension. L'inventaire des films a été affecté par l'apparition de champ à informer, d'entrées thématiques et de mots clefs à retrouver ou inventer. Ceux qui ont eu à faire avec ce type de mise en fiche savent que leur établissement est essentiel. L'approximatif est alors préférable à l'exactitude impossible, voire l'erroné à l'attesté : sans date, par exemple, l'œuvre serait ignorée par l'ordinateur lors d'une recherche par « dates charnières ». L'outil numérique fournit à l'utilisateur une liste de titres, une énumération sans pensée car cet inventaire sans classification hiérarchisante n'est pas encore un corpus. Les logiciels de traitement permettent la gestion de quantités colossales d'œuvres de tout genre, encore accrue par le dépôt légal, mais leur capacité à associer de l'information aux images a d'abord été orientée vers leur utilisation à plus ou moins court terme. Attitude qui procède autant des coûts de conservation que des règles mises en place par les gestionnaires de catalogues.
- 5 Ces entrées thématiques et en périodes ont été circonscrites et elles s'accordent aux réflexions historiques déjà anciennes. Des corpus définis politiquement comme ceux

ayant traits à la Première ou Seconde Guerre mondiale, la guerre d'Algérie ou les films coloniaux, ont déjà été envisagés par des chercheurs et leurs analyses ont permis de dégager des constantes ou de singularités. L'indexation des techniques, procédés sonores, type de pellicule ou format d'images permettra de localiser les objets et de les proposer aux chercheurs qui ont réfléchi à ces compositions². La constitution de ces ensembles est somme toute assez aisée, par contre, les outils numériques d'indexation, en croisant les thèmes et en s'interrogeant sur les périodes, permettront d'associer d'autres objets qui étaient ignorés parce qu'étranger au « genre ». Les Archives, pour les constituer, pour les circonvenir vont découvrir la pertinence des réflexions proposées par les historiens du cinéma et on pourrait souhaiter qu'à l'avenir elles les sollicitent plus activement.

- 6 Si recherches et Archives semblent aujourd'hui converger, ces outils influenceront sur l'historiographie à venir. Une indexation thématique générale permettra d'associer des œuvres de factures diverses et aux destinées contradictoires qui, appréhendées, décrites, étudiées se révéleront significatives. Les images parce qu'elles enregistrent les corps révèlent mieux que les textes les idéologies en acte, elles montrent les mutations subies et souhaitées. Le corps féminin, par exemple, et son expression dans la sphère sociale est l'objet au vingtième siècle d'une stupéfiante évolution, entre désir et norme, fascination fétichiste et propagande familiale. Ces contradictions sont rendues avec évidence lorsqu'on associe entre elles les images en conservant la multiplicité des sources : fictions, documentaires, mais aussi films institutionnels et films amateurs. Ces derniers pourraient entre autres contribuer à écrire une histoire de la famille, de la sphère privée, de l'intime pour laquelle l'historien ne dispose que de très peu de sources. Ils permettraient de comparer représentations collectives et individuelles en s'intéressant à cet univers particulier que les mises en images universalisent. La réflexion sur les périodes devrait conduire à des chronologies qui tolèrent des retours en arrière car le temps d'un groupe social diffère du temps politique de la société. Ces confrontations que des bases thématiques ou formelles feront ainsi éclater les durées et révéleront des structures temporelles non linéairement chronologiques, conséquentes de réseaux d'influences et de parentés qui parfois s'opèrent en marge des idéologies dominantes et des biens culturels qu'elles engendrent.
- 7 Ces recherches disent le « fait cinématographique » mais disent-elles le cinéma ? Les archives « papiers » permettent d'inscrire les objets dans leur contexte, elles informent sur des processus qui autorisent ou interdisent, mais elles ne sont pas le cinéma et en diffèrent fondamentalement. Mais qu'est-ce que le cinéma ? André Bazin en son temps et Germaine Dulac en 1925 déjà, posèrent la question.

Le cinéma s'élève bien au-dessus de ces considérations éducatives, sociales ou délassantes. Le cinéma est un art nouveau, une forme d'expression inédite absolument étrangère aux formes d'expressions anciennes. Il ne s'apparente à aucune d'elles ; leur intrusion est celle d'un but déterminé dans sa pensée ne peut être qu'une entrave à son propre perfectionnement. Il n'est ni un succédané, ni un vulgarisateur, mais *une nouvelle écriture*. L'art du mouvement, voilà ce qu'est le cinéma, et j'entends par mouvement le déroulement de la vie même avec les faits extérieurs qui se succèdent et le mouvement d'esprit qui les cause. Tout est mouvement, autour de nous dans l'inconnu des choses, dans les faits perceptibles et non perceptibles. Physiquement, moralement, le mouvement nous emporte et c'est cette course effrénée de nos âmes, de nos corps, du monde où nous sommes qui est l'essence de la vraie pensée cinématographique³.

- 8 L'histoire du cinéma et l'histoire que permettent les images ont principalement été livrées au moyen d'ouvrages écrits, or l'analyse de ces corpus à l'amplitude accrue ne pourrait-on pas envisager qu'elle soit montrée visuellement ? Ainsi les expériences muséographiques qui associent les objets dans des parcours définis par la recherche et visant à la restituer, ou les expériences de réalisations à partir des archives, ne s'emploient-elles pas à écrire par les moyens du cinéma, c'est-à-dire à représenter « le déroulement de la vie même avec les faits extérieurs qui se succèdent et le mouvement d'esprit qui les cause » ? Les Archives, qui ont en charge le film, devraient réfléchir aux particularités de cet objet et sur la façon dont sa nature influe sur les modalités de sa restitution. Les historiens, à leur tour, seront sans doute de plus en plus amenés à livrer leurs recherches au moyen de ces outils « multi-média », associant écrit, image et son, dont la langue n'est-elle pas essentiellement celle du cinéma ? Germaine Dulac, la réalisatrice du *Cinéma au service de l'histoire*, dans le même texte l'exprimait déjà :

Le cinéma ne mérite-t-il pas d'être jugé en lui-même et pour lui-même. Le cinéma n'est pas un instrument qui nous a été donné pour reproduire servilement nos formes de pensées anciennes⁴.

- 9 Ce numéro se présente comme un parcours, du plus ancien au plus actuel, et ouvre sur des contributions faisant état des modalités de transmission qui outrepassent le seul film. Laurent Mannoni rappelle que très tôt des objets furent exposés, afin de revenir sur les circonstances de la constitution du cinéma. Pour Dominique Païni, si l'exposition de cinéma est un paradoxe, car la salle est par essence le lieu de diffusion, elle permet d'organiser dans des espaces des rapprochements et des confrontations qui sont comparables à ceux induits par l'art du film.
- 10 À cette première *Mise en œuvre* se relient les contributions évoquant des démarches qui s'appuient sur des archives. Chantal Le Sauze étudie le travail artistique de Joseph Cornell, dont l'œuvre fait continuellement écho à sa cinéphilie et Yann Beauvais les cinéastes pratiquant le *found footage*. Ce type d'appropriation d'images se retrouve dans les documentaires historiques qu'aborde Laurent Véray. Il souligne l'intérêt pour l'historien de prendre en compte la spécificité du moyen d'expression que le discours historique utilise, et établit que les questions d'écriture rencontrées dans l'un et l'autre, statut du document, mise en récit temporel entre autres, sont similaires.
- 11 Alors que les précédents contributeurs affirmaient le point de vue des créateurs et souhaitaient une liberté que n'entrave pas les procédures économiques, la partie intitulée *Production et droit* s'attache à ce que suppose la mise à disposition des archives. La Cinémathèque de Bretagne et le Conservatoire régional de l'image de Lorraine font état d'une mutation. Gilbert Le Traon et Gaël Naizet soulignent la place de l'investissement technique et documentaire comme préalable à l'inventaire du fonds et son utilisation potentielle. Ils souhaitent une normalisation des actions contractuelles car le droit d'auteur, comme le rappelle Me Pierre-Yves Nédelec, reste identique qu'il s'agisse d'archives issues des circuits classiques ou en provenance des milieux « amateurs ». Régis Latouche conçoit le rôle local que les archives régionales pourraient jouer et espère que ces centres de conservation se déploient en « terrain neutre » en pratiquent une « culture de l'alliance ». Ils affirment les uns et les autres la nécessité de s'associer, voire de susciter ces « projets contemporains qui d'après Gilbert Le Traon constitueront eux aussi notre mémoire collective ».
- 12 Des *Archives en perspective* présente quatre lieux de conservation qui forment un prisme des enjeux contemporains. Agnès Deleforge détaille les fonds et les activités de la

Mémoire audiovisuelle de Haute-Normandie, centre dévolu à la conservation des archives régionales et amateurs. Rose Lowder retrace les engagements qui ont conduit à la création d'un centre d'archives en France, après des expériences étrangères, du cinéma « expérimental ». La Cinémathèque de Saint-Étienne, présentée par Gérard Vial, était à l'origine un Office du cinéma éducateur. Son évolution récente, liée à sa cohabitation avec une structure consacrée aux livres, a conduit à privilégier la programmation en salle et à favoriser par le biais des archives amateurs, une réflexion sur une mémoire locale principalement industrielle. François de la Bretèque retrace les entreprises de l'Institut Jean-Vigo de Perpignan : essentiellement déployées autour d'une réflexion historique, construites à partir des manifestations et des publications, leur pérennité dans la durée fonde leur exemplarité.

- 13 La transmission d'un patrimoine passe nécessairement par des activités de formation des publics et les centres d'archives réfléchissent aujourd'hui aux dispositifs à construire qu'ils soient complémentaires des enseignements diffusés par l'université ou encore à destination des « jeunes publics ».
- 14 Daniel Armogathe de la Cinémathèque de Marseille s'interroge sur les qualités de l'archive, et propose une « didactique ». L'archive intégrée aux autres images, dans des dispositifs de formation, devient avec évidence un outil d'analyse, d'écriture, de recherche ou de création parmi d'autres. Jean A. Gili et Michel Marie relatent la création de la Cinémathèque universitaire, instituée pour remédier aux difficultés d'accès aux copies avant la vidéo. L'institution universitaire si elle continue à transmettre aux étudiants le plaisir de la séance et la réalité filmique des œuvres, constate que ses fonds ne sont que « partiellement exploités » tandis que Natacha Laurent décrit un partenariat mis en place à Toulouse, entre la Cinémathèque et le département d'histoire de l'université. Cet échange semble riche d'investigation future, il nourrit autant le travail de la Cinémathèque, que la transmission « d'une passion et d'une méthode » qui, d'après les conservateurs, permettraient de modifier quelques peu les approches historiques traditionnelles. Pascal Génot nous propose le point de vue de l'étudiant, sa rencontre avec la Cinémathèque de Corse est l'occasion de suggérer des contributions mutuelles entre archives régionales et département d'études cinématographiques.
- 15 Béatrice de Pastre inscrit les activités de la Cinémathèque Robert-Lynen de la ville de Paris à destination des enfants du primaire, dans une tradition formulée dès les années vingt par son fondateur. Elle détaille deux ateliers qui prennent en compte la richesse des fonds et structurent des apprentissages pédagogiques et créatifs. Nathalie Bourgeois décrit un dispositif géré par la Cinémathèque française qui prenait acte de la décentralisation en s'associant à des organismes en région.
- 16 Dernier temps construit par cet ensemble, *Perspectives nouvelles pour les archives*, ouvre sur des travaux à venir. Éric Le Roy expose les desseins des Archives françaises du film qui, après une politique volontariste de sauvegarde et de conservation, peuvent envisager des actions de diffusion et de transmission des œuvres. La salle de projection et les postes de consultations accessibles à la Bibliothèque nationale de France, prévus pour 2005, devraient contribuer à la connaissance et donc à la valorisation de ce patrimoine national en favorisant des « partenariats » ou des « conventions de recherche ». Jean-Pierre Mattei rappelle que le futur chantier qui pèsera sur notre rapport aux films relève de leur indexation numérique, préalable incontournable à

toute mise en réseau. Alain Carou s'interroge enfin sur l'avenir de la conservation numérique des images et soulève les difficultés à venir.

- 17 Ces initiatives singulières suggèrent que les Archives cinématographiques se transforment et qu'avec elles, l'objet cinéma se redéploie dans un autre temps où les frontières précédemment établies par la tradition, sont en train d'être transgressées. Si les rencontres entre les disciplines sont souhaitables, car elles prennent en compte des pratiques et des points de vue qui peuvent s'éclairer mutuellement (et contribuer ainsi à la formation des personnels), il s'agit comme l'affirme les auteurs ici rassemblés, que ce cinéma patrimonial demeure une histoire vivante, pour que chaque jour s'inventent ces actes producteurs de sens, ces formes grâce auxquelles une époque se contemple.
-

NOTES

1. Jules Michelet cité par Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Écrits français*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2003, p. 449.
 2. Jean-Jacques Meusy récemment sur le CinémaScope, le numéro consacré à l'année 1913 en France par l'AFRHC, et, plus lointainement, Jean-Pierre Jeancolas titrait son livre « 15 ans d'années trente ».
 3. Germaine Dulac, « Le cinéma, art des nuances spirituelles », *Cinéa-Ciné pour tous*, janvier 1925, repris dans *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, textes réunis par Prosper Hillairet, Paris, Paris-Expérimental, Classiques de l'Avant-Garde, 1994, p. 51.
 4. Germaine Dulac, *ibid.*
-

AUTEUR

VALÉRIE VIGNAUX

Valérie Vignaux, chargée d'enseignement à l'université, travaille à la Cinémathèque de la ville de Paris-Robert Lynen. Auteure de *Jacques Becker ou l'exercice de la liberté*, Céfal, 2000, et de *la Religieuse de Jacques Rivette*, à paraître (Céfal). Ses recherches concernent aujourd'hui l'œuvre de Jean Benoit-Lévy.