1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

69 | 2013

Varia

La conservation des images en mouvement

The Conservation of Moving Images

Paolo Cherchi Usai

Traducteur : Traduit de l'anglais par le secrétariat de rédaction et revu par l'auteur.

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4604>

DOI : 10.4000/1895.4604

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2013

Pagination : 10-25

ISBN : 978-2-913758-81-0

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Paolo Cherchi Usai, « La conservation des images en mouvement », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 69 | 2013, mis en ligne le 15 avril 2014, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4604> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4604>

Usines
Pathé-Cinéma
(Vincennes).

Salles de vérification
et d'emballage
du film vierge.

Les machines
frigorifiques.

Le Film vierge Pathé - Manuel de développement et de tirage,
Paris, Établissements Pathé-Cinéma, 1926, p. 6.

La conservation des images en mouvement

par Paolo Cherchi Usai

I. Hypothèses

À la fin des années 1920 un des plus importants fabricants européens de pellicule cinématographique, Agfa (Aktiengesellschaft für anilinfabrikation), publiait un album promotionnel en plusieurs volumes présentant des échantillons d'authentique pellicule 35 mm négative et positive en nitrate de cellulose¹. L'état actuel de ces fragments est souvent extraordinaire². La netteté, la transparence et le clair-obscur soigné des images vont de pair avec la condition physique impeccable de leurs supports photochimiques. D'autres entreprises en Europe et aux États-Unis – en particulier Pathé³ et Eastman Kodak⁴ – ont produit des brochures similaires exposant leurs produits. Beaucoup d'entre eux sont encore en excellent état de conservation, même si leur qualité ne peut être comparée à celle de leur concurrent allemand. Plusieurs tirages et négatifs de films produits entre 1896 et 1908 par les entreprises françaises Lumière et Pathé, par la société britannique Mitchell & Kenyon, et par la compagnie Biograph de New York sont en si bon état qu'ils pourraient être manipulés en toute sécurité de nos jours avec un équipement approprié. Ce qu'il y a de si particulier cependant avec les photogrammes Agfa, c'est qu'ils nous rendent plus conscients d'une possibilité perdue ; s'ils avaient été stockés dans des conditions idoines de température et d'humidité dès leur production, les films qu'ils documentent auraient probablement pu être projetés aujourd'hui. Leur effacement progressif dans les décennies qui ont suivi était probable, mais non inéluctable.

Il y a, bien sûr, des raisons indiscutables pour cette destruction. La pellicule en nitrate de cellulose était le principal support des images en mouvement photochimiques jusqu'à ce qu'elle soit remplacée commercialement par le film en triacétate de cellulose – support également sujet à une forme de décomposition chimique connue sous le nom de « syndrome du vinaigre ». Le film acétate a été utilisé au moins depuis 1912 pour le Chronochrome, procédé couleurs sur pellicule 35 mm commandé à la compagnie Eastman Kodak par Léon Gaumont ; les films diacétate et triacétate ont été adoptés sur une grande échelle à partir de 1920, d'abord pour le cinéma amateur et les formats non destinés aux salles

1. Cet article est une version modifiée de « The Conservation of Moving Images », publiée dans *Studies in Conservation*, vol. 55, n° 4, 2010, pp. 250-257. Il est reproduit ici avec l'aimable permission de l'auteur et de l'éditeur.

2. AGFA *Kine-Handbuch*, I. Teil Allgemeiner II. Negativ-Film, III. Positiv-film ; IV. Film-Muster-Tabellen, 3 vol., Wolfen, AGFA (Allemagne) [s.d., ca 1929], également publié en anglais sous le nom *Kine Handbook*.

3. Louis Didié, *le Film vierge Pathé : Manuel de développement et de tirage*, Paris, Établissements Pathé-cinéma, 1926.

4. *Tinting and Toning of Eastman Motion Picture Film*, Rochester, NY, Eastman Kodak Company, 1916, 1918, 1922, 1924, 1927.

Roger Smither (ed.) with Catherine A Surowiec,
This Film is Dangerous: A Celebration of Nitrate Film, Bruxelles, FIAF, 2002.

plus de 150 000 copies de films polyester en provenance des quatre coins d'Europe. Le stock était converti en fuel à faible coût pour la production d'électricité, et fournissait la matière première pour

comme le 16 mm. Le film acétate a été remplacé à son tour par le polyester au début des années 1990 pour les pellicules de tirage (il faut toutefois mentionner que l'acétate était encore utilisé en 2012 pour les négatifs de prise de vue, car la très forte résistance à la traction du polyester peut causer des dommages mécaniques à la caméra si la pellicule a été mal introduite dans la machine). La pellicule en nitrate de cellulose est chimiquement instable⁵; mais c'est le cas de beaucoup d'autres objets auxquels on accorde une valeur culturelle. Le film cinématographique était – et est encore – destiné à être jeté après usage, mais cela s'applique également à d'autres œuvres, beaucoup plus anciennes, exposées dans les musées. Un court métrage de Paolo Lipari, *Due dollari al chilo* (*Deux dollars le kilo*, 2000), montre une machine de déchiquetage des films 35 mm au terme de leur distribution commerciale. L'équipement, connu sous le nom de « guillotine », se trouvait à Cinisello Balsamo près de Milan; en 1999, il pouvait déchiqueter par année

5. Roger Smither, Catherine Surowiec, *This Film is Dangerous: A Celebration of Nitrate Film*, Bruxelles, Fédération internationale des archives du film, 2002.

des bancs, des peignes, des montures de lunettes et des vêtements. Une installation similaire, à Millesimo, également en Italie, était consacrée au recyclage des pellicules de cellulose triacétate.

II. Contenus

Pendant longtemps, l'image en mouvement n'était pas considérée comme une forme artistique, mais on peut en dire autant de nombreux objets figurant maintenant dans des collections publiques et privées partout dans le monde. La différence présumée entre le cinéma et d'autres types d'expression esthétique repose sur deux hypothèses de base : la première c'est que le film est progressivement modifié par l'acte même de sa présentation au moyen d'une machine ; la seconde que les œuvres de création qu'il incarne sont sujettes à la reproduction à partir d'une copie source, et que de nouvelles copies peuvent être faites à volonté, rendant ainsi la conservation de la copie individuelle inutile. Le défaut intrinsèque à ces déclarations apparemment anodines ne se trouve pas dans les arguments eux-mêmes, mais dans leur dépendance inconditionnelle à l'égard de variables quantitatives. Tous les objets fabriqués par l'homme se dégradent dans le temps, que ce soit par l'usage – un pot, un bijou – ou à travers leur exposition au sein même de leur milieu habituel. La différence réside dans la vitesse de cette dégradation : des millénaires pour les céramiques (si elles ne sont pas cassées), des siècles pour les peintures et les fresques, des décennies pour un daguerréotype non protégé. Eaux-fortes, tirages photographiques à l'albumine et sceaux babyloniens ont été également obtenus à partir de matrices ; la survie ou la disparition de celles-ci n'affecte pas la valeur attribuée aux copies faites à partir d'elles avant leur acquisition par une institution de conservation.

À cet égard, les équivalents les plus proches du film de cinéma sont les plaques de lanterne magique et les disques phonographiques. Comme le film, ils ont été produits à de multiples exemplaires ; comme le film, chaque visionnement ou écoute induisait une certaine usure du support ; comme le film, ils ne peuvent être appréhendés sans un appareil – c'est là que toute comparaison entre les images en mouvement et la plupart des autres arts semble s'effondrer. Les spécialistes de lanterne magique ont commencé à discuter de manière informelle sur le fait de savoir s'il est ou non préférable voire souhaitable de montrer des plaques de verre originales par opposition aux reproductions analogiques ou numériques. La possibilité de jouer (pour des occasions spéciales) des disques phonographiques originaux au lieu de reproductions de leurs enregistrements sonores est parfois discutée dans les archives spécialisées, mais aucune technologie pour la conservation analogique sur une échelle de masse est actuellement disponible pour elles. Le domaine de la conservation de l'image en mouvement adopte encore une autre approche, influencée par au moins deux courants de pensée répandus. Le premier point de vue – de loin, le plus commun – est que le cinéma est d'abord considéré comme un divertissement, le produit d'une industrie fournissant du « contenu » audiovisuel aux consommateurs du monde entier. Cela conduit à l'opinion selon laquelle ceux qui regardent les images en mouvement sont indifférents à – ou ignorants de – la technologie adoptée à cet effet, offrant ainsi une justification à la conservation des films sur n'importe quel moyen disponible au moindre coût.

Trois stades de décomposition de la pellicule nitrates (Collection Archives françaises du film – CNC).

Le second argument – encouragé, dans le monde académique, par une lecture superficielle de l'essai canonique de Walter Benjamin, « *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* » (1936) ⁶ – c'est que l'absence d'« aura » liée à l'unicité dans le film photographique traditionnel n'incite pas à traiter la copie en question comme un artefact, entérinant l'idée qu'un produit endommagé peut toujours être remplacé par une copie identique. Pour la conservation des images en mouvement comme partie du patrimoine culturel, les conséquences de cette approche ont été profondes. La détérioration physique du film a été prise pour un acquis, non seulement dans le circuit commercial mais aussi dans les archives et les musées, au point que la création d'un soi-disant élément de préservation – par exemple, un internégatif – a été implicitement considérée comme une réponse appropriée à l'« inévitable » mauvais traitement de la copie de projection : quand un film devient inutilisable, tout ce qu'on a à faire est de tirer une nouvelle copie du négatif. La plupart des dommages aux copies surviennent pendant la projection et le transport, mais parce qu'elles sont considérées comme éphémères par défaut, il y a peu voire aucune réelle démarche visant à établir des règles plus strictes pour une conservation adéquate. Les récentes tentatives pour mettre en œuvre des procédures et des protocoles issus de la pratique muséale standard dans d'autres domaines ont généralement échoué⁷.

6. Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », dans *Écrits Français*, Paris, Gallimard, 1991.

7. Une exception à la règle est fournie par la George Eastman House avec son questionnaire technique destiné à être soumis aux institutions partenaires avant le prêt d'une copie d'archive: *Screening Facility Report*, www.eastmanhouse.org/media/pdf/facility.report.pdf (consulté le 27 décembre 2012). Pour une discussion plus large sur le sujet, je renvoie à mon article « Film as an art object » dans Dan Nissen, Lisbeth Richter Larsen, Thomas C. Christensen, Jesper S. Johnsen (dir.), *Preserve, Then Show*, Copenhagen, Danish Film Institute, 2002, pp. 22-38.

III. Définitions

L'avènement de la technologie numérique a donné un tour supplémentaire à cette question en offrant aux musées et archives cinématographiques l'illusion que le problème avait disparu, en ce sens que la conversion de l'image photographique analogique en un fichier numérique permettrait de contourner le dilemme de « l'intégrité » : plus d'usure et de déchirure sur la copie, et plus de nécessité de se soucier de son état matériel. Cela, aussi, est une illusion, dans la mesure où les fichiers numériques peuvent facilement être endommagés. Ce qui change c'est seulement l'« objet » de la détérioration – des données numériques à la place d'un support semi-transparent ou une émulsion de gélatine. Étant donné que le cinéma est soi-disant un art de la reproduction, le public ne se soucie pas de la manière dont il est montré pour autant que cela « semble bon » sur l'écran ; et dans la mesure où un support numérique est plus facile à garder intact, à quoi bon insister sur le fait qu'il demeure disponible sur son médium d'origine ? Cette attitude envers la conservation des images en mouvement a engendré une grande confusion sur ce que les techniques numériques peuvent et ne peuvent pas obtenir. « Numérisation » est devenu un slogan qui comporte trois procédés, buts et objectifs très différents. Tous ne peuvent être atteints par les mêmes moyens. Il est utile de décrire ce qu'ils sont.

La *restauration numérique* est l'ensemble global des procédures techniques et de conservation visant à faire apparaître l'image en mouvement (au moyen de manipulation ou de traitement de l'image numérique) aussi proche que possible de ce qu'on peut présumer qu'elle était au moment de sa sortie, ou selon les intentions de celui qui l'a réalisée. Les outils disponibles pour les professionnels de la préservation des films dans le domaine numérique ont permis de réaliser ce qui semblait impossible avec les méthodes traditionnelles de la photographie chimique : couleurs, contraste et stabilité de l'image peuvent être grandement améliorés (plus fidèlement par rapport à l'original ou même, ce qui est problématique, au-delà) avec des techniques inimaginables dans un laboratoire « analogique ». C'est l'un des grands avantages des techniques numériques : une utilisation responsable de cette ressource peut réussir à compléter le processus de restauration « analogique », dont les prérogatives sont également uniques et distinctes de leurs homologues numériques.

La *numérisation* est le processus de conversion du matériel photographique analogique en fichiers numériques à des fins d'accès public. C'est la grande promesse de la technologie numérique : en théorie, des centaines de milliers de films produits par des moyens photographiques traditionnels peuvent être rendus accessibles à un public beaucoup plus large dans une variété de formats. Mais numérisation n'équivaut pas à restauration numérique, en ce sens que les images en mouvement « analogiques » sont transformées sans considération de leur état d'origine. Une image en mouvement « numérisée » n'est pas nécessairement « restaurée ».

La *conservation numérique* implique une infrastructure technologique capable de rendre l'image en mouvement « numérisée » et « restaurée numériquement » disponible pour le visionnement de manière permanente. Selon de nombreux spécialistes dans l'industrie et dans les institutions de conservation, une telle infrastructure n'existe pas à l'heure actuelle, au sens où il n'y a pas de technique connue pour veiller à ce que les images en mouvement restaurées ou numérisées restent intactes pendant une durée indéterminée. Les

Restauration numérique d'un film aux Archives françaises du film du CNC.

© Jean-Luc Paillé (dans L. Véray, *les Images d'archives face à l'histoire*, Paris, Scérén-CNDP-CRDP, 2011, p. 89).

deux principaux obstacles auxquels sont périodiquement confrontés les archivistes et les conservateurs des images en mouvement sont la nécessité de faire migrer les fichiers numériques et l'obsolescence rapide du matériel utilisé pour les stocker. Un rapport novateur intitulé « Le dilemme numérique » déclare que

[D]ans l'industrie du cinéma, il y a une grande différence entre une archive et une bibliothèque. Les archives détiennent des contenus de référence dans des conditions de conservation permettant leur accès à long terme. La bibliothèque est un site de stockage temporaire, faisant circuler des duplicata sur demande. Une archive qui contient des documents numériques a des objectifs à long terme. Or dans la pratique et la définition actuelles, le stockage numérique est à court terme... [P]lus de 100 ans après son introduction, le film 35 mm est l'exemple éloquent d'un format standardisé et durable qui est largement adopté, interopérable au niveau mondial, stable et bien compris... Si nous laissons le phénomène historique de l'obsolescence technologique se répéter, nous sommes contraints à des coûts sans cesse croissants ou – pire – à échouer à sauver d'importants biens⁸.

8. Science and Technology Council of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences, *The Digital Dilemma*, Los Angeles, AMPAS, 2007 (2^e édition, 2008), pp. 1, 56.

Le problème avec cette terminologie, c'est que la distinction qu'elle propose est trop subtile pour être comprise ou appréciée par un public non spécialisé et par les organismes de financement des institutions de conservation. Pour ces deux entités, « numérisation » signifie tout : conservation (sauvegarde pour toujours), restauration (faire que des films d'époque paraissent nouveaux), accès immédiat et illimité (ici, maintenant, à tout moment). La confusion est aggravée par le fait qu'il n'y a pas de consensus sur la définition même de la préservation, la restauration et la conservation parmi les spécialistes de l'image en mouvement⁹. À un niveau purement théorique, l'acte de migration vers le numérique remplit en même temps le but de protéger le « contenu » et permet sa diffusion la plus large, sous la forme immaculée qu'elle avait à l'origine. Cependant, cette approche réductrice échoue à rendre compte de la nature intrinsèquement éphémère des formats numériques, leur vulnérabilité à la corruption des données, et l'impossibilité d'exercer le plein contrôle intellectuel sur un corpus presque infini d'œuvres en croissance constante et exponentielle.

La terminologie proposée plus haut suppose également que le « numérique » est la seule façon dont le patrimoine cinématographique sera préservé dans l'avenir immédiat, et il y a désormais beaucoup d'indicateurs à l'appui de ce point de vue, à commencer par le fait que le cinéma lui-même prend la voie du numérique. En mai 2010, le Filminstitut norvégien annonçait que le réseau des cinémas en Norvège (85 salles) passerait dans son intégralité à la projection numérique, en précisant que la Norvège serait le premier pays au monde à prendre cette mesure ; les appareils de projection 35 mm seraient maintenus dans des lieux choisis et dans les cinémas où il y avait assez de place pour les machines analogiques dans la cabine de projection. D'autre part, la disparition imminente de la projection du film analogique à l'échelle mondiale a été prédite depuis plus d'une décennie, mais elle n'a pas encore tout à fait eu lieu. Elle aboutira finalement, mais il y a encore des signes pointant dans des directions autres que le « numérique ». L'industrie du cinéma a reconnu que la conservation sur un matériel analogique, photographique, fondé sur l'halogénure d'argent, est encore le moyen le plus fiable de faire en sorte que les images en mouvement produites aujourd'hui soient encore disponibles dans un avenir prévisible, et en 2012 il était de pratique courante dans les grandes sociétés de production américaines de garder des matrices « analogiques » de films diffusés ou réalisés à l'origine sous forme numérique. La prudence dans la gestion de la révolution numérique qu'ils ont eux-mêmes promue devrait être reçue comme une mise en garde par les institutions de conservation.

Il y aura très bientôt un temps – assez proche pour rendre les conservateurs assurément anxieux – où *toutes* les images en mouvement seront nées numériques, et où leur conservation à long terme fera l'objet d'un autre défi pour les professionnels de la préservation. En attendant, les musées et les archives cinématographiques devront faire face à deux grandes questions. Auront-ils un rôle à jouer en tant que gardiens du patrimoine audiovisuel (numérique) mondial ? Et, que feront-ils avec le corpus fini mais énorme d'images en mouvement produites sous forme analogique ? Les deux

9. Karen Gracy, *Film Preservation: Competing Definitions of Value Use, and Practice*, Chicago, Society of American Archivists, 2007, pp. 20-23, 141-159, 213-215, 259-261, 263.

Conservation des films aux Archives françaises du film du CNC à Bois d'Arcy.

© Jean-Luc Paillé (dans L. Véray, *les Images d'archives face à l'histoire*, Paris, Scérén-CNDP-CRDP, 2011, p. 83).

programmes sont différents mais complémentaires dans leur essence. Il est généralement admis, bien qu'à contrecœur – même au sein de la communauté de l'industrie du film – que la meilleure façon de protéger l'intégrité d'un film 35 mm est de le dupliquer sur un autre support ou série de supports 35 mm, et de garder les originaux dans des conditions strictement surveillées en ce qui concerne la température et l'hygrométrie. Il a été établi que

[L]a planification de la préservation devrait maintenant mettre l'accent sur une approche équilibrée qui combine la duplication et le stockage améliorée. À long terme, l'amélioration du stockage est de loin la solution la plus rentable et satisfaisante... L'élément nouveau le plus important dans la planification de la conservation est la conscience que les copies *safety* sont plus sensibles aux mauvaises conditions de stockage

qu'on ne le pensait auparavant, ce qui nécessite de meilleures conditions, une surveillance attentive et une gestion active de la collection.¹⁰

Bien que les majors de Hollywood le fassent, y compris avec les films nés numériques, les institutions sans but lucratif de conservation ne peuvent pas nécessairement se permettre un tel luxe et, dans la plupart des cas, elles ont abandonné tout espoir de préserver systématiquement leur héritage cinématographique sous forme analogique. Le plus qu'ils peuvent faire est de garder les films intacts autant que faire se peut, suivre les meilleures pratiques pour un nombre limité de titres clés et « numériser » (au sens large du terme) tout le reste. Ce faisant, ils doivent faire face à un manque endémique de financement et à une pression politique pour adopter la voie du numérique : du point de vue d'un gouvernement, le « numérique » correspond à un consensus social, et donc à de meilleures chances de réélection du parti ou de la coalition au pouvoir.

Tout « numériser » tout en préservant correctement les chefs-d'œuvre et conserver les films analogiques dans des entrepôts à des températures inférieures à zéro est la stratégie en trois volets qui a émergé dans les archives et musées d'images en mouvement à l'aube de ce siècle. C'est là une voie défaitiste, contradictoire et dangereuse, mais qui vaut mieux qu'une absence de stratégie. Cependant, quand il s'agit d'images en mouvement nées numériques, un autre dilemme surgit. Tout sauvegarder ? Comment ? Et si « tout » (quel que soit le sens de ce mot dans le domaine numérique) peut effectivement être protégé, quel genre de cadre intellectuel permettra aux archives et aux musées de se distinguer des nombreux autres « fournisseurs de contenus » qui prolifèrent sur Internet ? Il se pourrait bien que la solution de *force majeure* appliquée aux collections analogiques traditionnelles (c'est-à-dire une sélection des œuvres les plus représentatives ou remarquables selon le jugement des conservateurs) doive être appliquée – avec les aménagements nécessaires – aux collections numériques aussi bien.

IV. Solutions

Quoi qu'il en soit le temps du jugement est venu pour ce qu'on appelle « archives » et « musées » du cinéma. Dans les circonstances actuelles, il n'existe aucune garantie que ces institutions seront autorisées à poursuivre leur tâche au sein de la mission qu'elles se sont donnée à elles-mêmes au XX^e siècle. Si elles veulent avoir un avenir, elles devront apporter des réponses claires à un certain nombre de questions clés auxquelles elles ont échappé à ce jour, soit en raison d'une inévitable peur de l'inconnu, soit en raison du risque perçu de s'aliéner leurs soutiens internes et externes. Pour la bonne marche de la discussion, il convient d'essayer de formuler ces points aussi clairement que possible.

10. James Reilly, Peter Adelstein, D.W. Nishimura, *Preservation of Safety Film*, Rochester, NY, Image Permanence Institute, Rochester Institute of Technology, 1991.

Morceau de pellicule Lumière, extrait du film
Sortie d'usine (version n° 2 de mars 1896).

Premièrement, les gouvernements et les organismes de financement devraient être informés du fait que la restauration numérique systématique et complète de toutes les images analogiques d'une grande institution de conservation n'est tout simplement pas possible en pratique. Le coût et le personnel requis pour une tâche aussi effrayante vont bien au-delà des prévisions les plus optimistes quant aux ressources financières à la disposition du secteur. Bien qu'il existe une faible possibilité pour que cela puisse se réaliser pour les images nées numériques, les coûts de création (et de maintien) d'une infrastructure dédiée à cette fin ne sont pas proportionnés au résultat probable, et c'est une erreur que de prétendre le contraire. Le public n'aura pas un accès illimité à une collection nationale de documents audiovisuels comme il peut l'avoir dans une bibliothèque nationale. Tout effort financier visant à exprimer ce sentiment de toute-puissance est un gaspillage de l'aide publique qu'il vaudrait mieux canaliser en faveur d'une gestion de conservation des collections responsable et, surtout, *sélective*. Aussi longtemps que le patrimoine de l'image en mouvement analogique sera concerné, une cinémathèque nationale ne sera jamais en mesure de rivaliser avec le secteur privé sur une base quantitative. C'est en termes qualitatifs qu'elle pourra faire la différence, à la fois en fournissant une compréhension plus approfondie des collections et en légitimant l'institution de conservation comme autorité culturelle. Si cela fait sens pour une institution de conservation d'être le dernier endroit sur terre où les images en mouvement sont conservées et présentées de la façon selon laquelle elles furent conçues, un laboratoire de préservation de l'état de l'art du film (analogique et numérique) et un programme régulier d'exposition de haute qualité pour le cinéma (analogique et numérique) seront aussi importants qu'un réseau numérique entretenu de manière réfléchie et responsable.

Deuxièmement, il est impératif pour tout le monde – le public, les conservateurs, les organismes de finan-

Restauration d'un film aux Archives françaises du film du CNC.
© Jean-Luc Paillé (dans L. Véray, *les Images d'archives face à l'histoire*, Paris, Scérén-CNDP-CRDP, 2011, p. 80-81).

cement – d’être bien conscient de la position philosophique des archives sur le statut matériel de la partie pré-numérique de la collection. Pourquoi devrions-nous la préserver finalement ? Il y a des arguments légitimes en faveur de sa protection simplement parce qu’un tirage « analogique » est la preuve physique la plus fiable d’un film, ou parce que sa survie représente la voie historique d’une technologie révolue qui est à étudier par les générations futures. Un tirage en 35 mm peut être simplement une source pratique pour la duplication sur d’autres supports, mais il pourrait aussi être porteur d’un phénomène visuel distinctif, différent (ni meilleur ni pire – juste différent) de l’expérience véhiculée par l’image électronique. Nous sommes-nous engagés à protéger cette unicité comme un principe esthétique, ou dans le cadre d’une stratégie commerciale, ou simplement par nostalgie ? Voulons-nous que les gens s’intéressent à la reprise d’une projection 35 mm en tant que performance curatoriale, comme trace archéologique, ou comme un objet de curiosité semblable, par exemple, au prototype d’une machine à vapeur ou aux outils utilisés pour une gravure sur bois du XIV^e siècle ? Chacune de ces directions est bonne, tant que nous le disons clairement, sans équivoque et sur la base d’un raisonnement solide et convaincant¹¹.

Troisièmement, il est logique de dire publiquement et sans ambiguïté si les images en mouvement sont conservées pour leur « contenu » ou pour le contexte culturel global qu’elles représentent. Dans le premier cas, la manière dont ces images sont conservées et rendues accessibles est sans importance, et il n’est pas nécessaire de garder un tirage sur pellicule photographique d’une image en mouvement pour d’autres raisons que sa longévité éprouvée dans des conditions de stockage adéquates. Dans le deuxième cas, les conservateurs doivent accepter la responsabilité de s’assurer que le public, à la fin du XXI^e siècle, sera en mesure de voir des images en mouvement de la manière dont elles ont été vues au moment de leur création. Il est important de noter que cette préoccupation est pertinente bien au-delà des programmes de cinéma, de vidéo et de télévision faites à l’ère pré-numérique. Une institution spécialisée dans la conservation d’images en mouvement devrait être autant attachée à la présentation d’une copie 35 mm sur un Kinétoscope fabriqué en 1894, qu’à montrer comment des fichiers d’images en mouvement ont été vus sur un iPod fabriqué en 2001. Aucun de ces appareils ne sera disponible dans le commerce en 3010, mais ce n’est pas une raison suffisante pour sous-estimer l’importance qu’il y a d’être en mesure de les exposer longtemps après que les technologies qu’ils représentent ont disparu.

Enfin les dépositaires d’images en mouvement doivent être plus catégoriques en déclarant comment ils veulent être appelés. Les termes « archives » et « musée » ont été utilisés de manière interchangeable ; cela les a rendus beaucoup plus faibles d’un point de vue politique, au point que les deux termes sont maintenant devenus très démodés. Il y a un certain nombre d’années (1999-2004) la National Film and Sound Archive d’Australie a été rebaptisée ScreenSound Australia, avec la présomption que le nouveau nom attirerait davantage l’attention du public. Deux institutions européennes respectées, la Cinéma-thèque royale de Belgique et le Nederlands Filmmuseum d’Amsterdam, ont été renommées respective-

11. Pour plus de détails sur ce sujet, voir P. Cherchi Usai, David Francis, Alexander Horwath, Michael Loebenstein, *Film Curatorship: Archives, Museums, and the Digital Marketplace*, Vienne, Synema-Gesellschaft für Film und Medien / Österreichisches Filmmuseum, 2008.

ment Cinematek (2009) et EYE Film Instituut Nederland (2010). L'ambiguïté sémantique assumée avec l'adoption des termes « archives » et « musée » pour les dépôts de films est l'indicateur d'une incertitude chronique en regard des principes de base de leurs activités. La terminologie varie également en fonction des différents contextes linguistiques. En espagnol, « filmoteca » et « cinemateca » sont fondamentalement des synonymes, mais le second terme n'est utilisé qu'en Amérique latine ; en russe, « Filmoteka » est beaucoup plus fréquent que « kinoarchiv » et l'obsolète « cinemateka », mais aucun de ces mots n'apparaît dans les noms officiels des deux institutions principales de conservation d'images en mouvement de la Fédération de Russie ; en allemand, la distinction entre « kinemathek » et « filmarchiv » reflète la dichotomie de la communauté anglophone ; de même, la langue française met l'accent sur la prédominance de l'exposition (en « cinémathèque »), par opposition à la conservation (dans les « archives du film »). L'introduction du support de l'image en mouvement non- « photochimique » a encore complexifié le vocabulaire, introduisant la formulation plus précise mais maladroite d'« archives des images en mouvement ».

Dans une autre contradiction révélatrice, les professionnels de la préservation du film ont plaidé en faveur de la nature spécifique de l'image en mouvement, par opposition à d'autres formes d'expression artistique et culturelle, et essayé en même temps d'affirmer leur légitimité en se présentant comme dignes d'être acceptés dans le monde de la conservation de l'art, sans être en mesure ou désireux d'assumer toutes les conséquences de leur ambition. Il n'est donc pas surprenant que ni la communauté des « Beaux-arts » ni le monde des « Arts et métiers » n'aient réellement considéré ceux qui appartiennent au monde du cinéma ou de l'image électronique comme leurs pairs, sinon à l'occasion, par pure commodité, afin d'accueillir des œuvres audiovisuelles dans des expositions d'installations. L'une des grandes ironies de l'histoire de la conservation de l'image en mouvement est que, pour être admis dans une salle de musée, le cinéma fut forcé – c'est un euphémisme – de se réinventer sous forme électronique ou numérique, afin d'être pris au sérieux ; en d'autres termes, un mode d'expression a dû s'adapter à l'espace d'exposition plutôt que l'inverse.

Les effets de ce malaise mutuel dans le domaine de la conservation sont paradoxaux, pour dire le moins. Les conservateurs des Beaux-arts présentent des vidéos reproduisant des films du début du XX^e siècle comme preuve accessoire d'un style en peinture, mais ils acquièrent aussi (souvent pour de grosses sommes d'argent) des œuvres numériques qu'ils considèrent comme uniques, même si leur permanence sera tributaire de la migration continue des données sur d'autres supports ; une charge qu'ils délèguent volontiers à leurs départements de technologie et d'informatique. À l'inverse, les archivistes et les conservateurs de l'image en mouvement sont prêts à flirter avec la pratique muséale sans réellement s'engager avec elle au-delà de pompeuses déclarations d'intention : c'est une bonne idée de « restaurer » les films avec le plus grand soin, mais peu importe si les nouvelles copies 35 mm sont expédiées dans des boîtes en carton ; assurez-vous d'obtenir la meilleure qualité d'image pendant le processus de reproduction, mais tant pis si la copie est rayée ou endommagée par un projectionniste incompétent. Dans le domaine du film sur support photochimique, toute « éthique de la conservation » semble s'arrêter devant la porte de la cabine de projection.

L'incohérence que révèle ce genre d'attitude est tellement enracinée parmi les conservateurs du film que l'avènement de la technologie numérique leur donne une excuse toute trouvée pour contourner la

Photogramme en cours de décomposition, extrait de *The Cold Deck* (William S. Hart, 1917).

question de la conservation et de la pratique muséale, sans s'y être confrontés en rien : un fichier numérique ne peut pas être rayé, il n'est donc plus nécessaire de s'inquiéter de lui comme objet, ce qui aboutit *de facto* à un refus de prendre ses responsabilités. Il y a quelque chose d'insidieux dans cette attitude envers l'artefact de l'image en mouvement : plus cette dernière perd son statut « matériel » (ou pire est traitée comme un passif onéreux en raison de l'effort nécessaire pour le conserver dans un blockhaus réfrigéré), plus elle est légitimée en tant que phénomène culturel. D'une part, la littérature récente concernant la restauration des films réclame le droit à une « déontologie » en s'appuyant sur les écrits de Cesare Brandi comme source d'inspiration¹², d'autre part, non seulement le film est pratiquement absent des publications spécialisées sur la conservation du patrimoine culturel, mais les professionnels de la conservation des films ont encore à faire montre d'un plus grand intérêt à accueillir les recherches spécialisées d'experts venus d'autres domaines au sein de leurs conférences et leurs publications.

12. Cesare Brandi, *Teoria del restauro* (1940, rééd. 1963, 1977 – Turin, Einaudi) traduit en français aux Éditions du Patrimoine (*Théorie de la restauration*, Paris, Monum, 2001) puis aux Éditions Allia sous le même titre (2011).

Cette indifférence mutuelle n'a jamais été justifiée sur une base académique – même à une époque où, dans la mesure où des programmes universitaires étaient concernés, le cinéma était un citoyen de seconde classe – et elle est indéfendable sur le plan pragmatique, étant donné le courant croissant de pollinisation croisée entre les arts. Les conservateurs et les professionnels de la conservation de l'image en mouvement n'ont aucune raison de ne pas tenir compte de ce qui se passe dans les autres domaines de la conservation, et ils ne méritent pas d'être ignorés par eux. Tous deux ont échoué à expliquer à l'autre – et encore moins aux non-spécialistes – pourquoi ils partagent les mêmes préoccupations. Il est temps d'inverser la tendance et d'ouvrir les portes à une évaluation rigoureuse, un dialogue constructif et non antagoniste entre les parties. Qu'elles soient désireuses et capables de le faire est, bien sûr, une autre affaire.

Traduit de l'anglais par le secrétariat de rédaction, revu par l'auteur.