1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

79 | 2016

Varia

Des cinémathèques au patrimoine cinématographique. Tendances du questionnement historiographique français

*From film archives to film heritage. French questioning of historiographical
trends*

Stéphanie-Emmanuelle Louis

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5167>

DOI : 10.4000/1895.5167

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2016

Pagination : 50-69

ISBN : 9782370290793

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Stéphanie-Emmanuelle Louis, « Des cinémathèques au patrimoine cinématographique. Tendances du questionnement historiographique français », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 79 | 2016, mis en ligne le 01 juin 2019, consulté le 05 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5167> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5167>

Raymond Borde dans les archives de la Cinémathèque de Toulouse, alors situées au Vernet. Collections La Cinémathèque de Toulouse.

Des cinémathèques au patrimoine cinématographique. Tendances du questionnement historiographique français

par Stéphanie-Emmanuelle Louis

Sur le patrimoine cinématographique en France, malgré un paysage institutionnel désormais fort diversifié, un déséquilibre historiographique persiste avec la concentration des publications autour de la Cinémathèque française. Plusieurs explications peuvent être apportées à ce phénomène. D'une part, l'accessibilité jusqu'alors plutôt restreinte des sources surtout pour les périodes les plus récentes, difficulté se résolvant au bénéfice du classement accéléré et de l'ouverture progressive des fonds institutionnels. D'autre part, l'antériorité historique de la Cinémathèque française, puisque, fondée en 1936, elle se révèle la première structure nationale à pouvoir pérenniser un projet patrimonial pour le cinéma, palliant les carences de l'État en ce domaine pendant plus de trente ans. Sans oublier enfin, l'aura hors pair d'Henri Langlois – à la tête de l'association, de la création à sa mort en 1977 –, nourrie par l'image d'un poète maudit aux projets contrariés par de multiples incompréhensions¹.

Si ces derniers points ne peuvent être éludés de la réflexion historiographique sur le patrimoine cinématographique en France, mieux connaître le développement des autres organismes ou instances y ayant trait s'avère nécessaire pour penser la formalisation d'un secteur à part entière et envisager toute sa complexité en tant que production culturelle. Car s'interroger sur la patrimonialisation entend dépasser chaque trajectoire institutionnelle pour restituer l'ensemble des interactions sociales ayant abouti à l'« élaboration d'un cadre ou d'un instrument qui met l'accent sur les formes impersonnelles de conservation et de transmission [...] »². Alors que les sciences sociales recourent à ce processus comme concept heuristique depuis une vingtaine d'années, on peut se demander ce qu'il en est pour le cinéma.

Pour Philippe Poirrier, la publication au début des années 2000 de la première thèse française sur les cinémathèques par Patrick Olmeta³ marque l'émergence de « la patrimonialisation du cinéma »⁴ comme problématique d'histoire culturelle. Les cinémathèques s'étant peu à peu imposées en France comme des musées du cinéma, il est légitime que la problématique patrimoniale se soit développée concomitamment à l'écriture de leur histoire. La thèse de Patrick Olmeta, visant une saisie englobante de la situation française, amorce un basculement du questionnement historiographique des cinémathèques au patrimoine.

1. À cet égard, le film de Jacques Richard, *le Fantôme d'Henri Langlois* (2005), est très représentatif.

2. Dominique Poulot, « Bilan et perspectives pour une histoire culturelle des musées », *Publics et Musées*, n° 2, 1992, p. 138.

3. Patrick Olmeta, *la Cinémathèque française de 1936 à nos jours*, Paris, CNRS éditions, 2000.

4. Philippe Poirrier, *les Enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 166.

Nous tenterons d'identifier ici les grandes tendances de cette réflexion à travers un panorama de travaux menés en France sur les institutions françaises. Quels ont été les enjeux de son développement, ses facteurs de mutation, et quelles perspectives se dessinent à l'heure actuelle ? Au-delà d'une tendance ancienne à écrire l'histoire de l'intérieur des organismes concernés, la transformation du questionnement s'est produite à la faveur de facteurs conjugués : la quête de légitimité d'acteurs du patrimoine réfléchissant à leurs pratiques ; l'appropriation du sujet par une génération d'auteurs plus distante des faits évoqués ; la nécessité de rationaliser la politique de ce secteur cinématographique, parallèlement à un tournant culturel de l'historiographie du cinéma.

L'histoire des cinémathèques par elles-mêmes : « autocébration », « histoire sainte »⁵ et « recherche de la vérité »

Selon une tendance qui s'illustre toujours – dans *Journal of Film Preservation* par exemple –, l'histoire des cinémathèques fut d'abord produite par les institutions elles-mêmes. À l'instar de ce qu'observe Dominique Poulot pour les musées, le propos historien vient surtout « conforter la conscience que ces établissements ont d'eux-mêmes et de renforcer ainsi leur cohérence »⁶. En plus de cette auto-affirmation, les aspects pratiques d'accès à la documentation et de communicabilité des sources favorisent une histoire écrite de l'intérieur. En France, cette histoire s'est concentrée autour de la Cinémathèque française jusqu'aux années 1970 et la restructuration du secteur patrimonial, mobilisant des vecteurs variés.

En premier lieu, les anniversaires amènent à retracer un parcours institutionnel à travers des chronologies, textes de présentation et témoignages. En 1956, par exemple, lorsque la Cinémathèque française célèbre ses vingt ans, le catalogue propose un texte de Paul-Auguste Harlé, président fondateur, une préface par Henri Langlois, une présentation des missions de l'association, ainsi qu'une chronologie des « principales activités de la Cinémathèque française de ses origines à nos jours »⁷. La pérennité de la pratique s'illustre encore en 2014 lors des manifestations tenues pour les 50 ans de la Cinémathèque de Toulouse et le centenaire d'Henri Langlois à la Cinémathèque française, avec des journées d'étude, expositions et publications. En second lieu, les temps de crise institutionnelle motivent aussi le passage à l'histoire. Ainsi en 1968, l'Affaire Langlois, qui s'apparente à une remise en cause de l'efficacité du secrétaire général de la Cinémathèque française par l'État, donne lieu à des légitimations rétrospectives des activités de l'association⁸. De plus, il n'est pas rare que crise et

5. Bien que l'expression originale soit de Pierre Sorlin, nous nous référons plutôt ici au bilan historiographique de Philippe Poirrier (*op. cit.*, p. 159).

6. Dominique Poulot, art. cit., p. 125.

7. Cinémathèque française, *25 ans de cinéma – 20^{ème} anniversaire de la Cinémathèque française*, Musée Pédagogique, Institut pédagogique national, 1^{er} octobre 1956 - 31 mars 1957. BiFi, fonds des programmes de la Cinémathèque française, PCF18-B1 : 1956.

8. Le deuxième dossier diffusé par le Comité de défense de la Cinémathèque reprend d'ailleurs la préface rédigée par Langlois en 1956 pour les vingt ans de l'association. Comité de Défense de la Cinémathèque française, *l'Affaire Langlois*, dossier n° 2, BiFi, fonds Georges Sadoul, SADOUL360 B24.

anniversaire se conjuguent, faisant ressentir le besoin d'outils mémoriels – sinon de récits à proprement parler – rassurants sur les acquis et capacités d'un organisme.

« L'Affaire Langlois » est un événement déterminant dans la configuration du secteur patrimonial en France, qui se répercute sur son historiographie. Suite à cet épisode, des organismes émergents prennent rapidement de l'importance au niveau national et international. Les nouveaux acteurs du patrimoine cinématographique en France explicitent et communiquent sur leurs pratiques à des fins de légitimation. Ainsi, au tournant des années 1970, les articles sur les activités des cinémathèques dans le monde se multiplient-ils dans les revues cinématographiques⁹. Mais la mort d'Henri Langlois, en 1977, déclenche le mouvement véritable vers une histoire au pluriel, qui restera pourtant hantée par l'héritage problématique de la Cinémathèque française.

Henri Langlois, 1974. Cinémathèque française.

La même année, dans le second volume de son *Histoire de la politique du cinéma français* où il l'évoque ponctuellement¹⁰, Paul Légise prévoit la difficulté d'une étude raisonnée de l'institution :

Établir l'histoire de la Cinémathèque française pourrait apparaître comme l'un des modernes travaux d'Hercule. On sent trop, à travers les témoignages, de glorifications excessives, de réserves calculées, d'oublis évidents, d'assurances pas toujours probantes, de points critiques, et par-dessus cette mêlée d'opinions contradictoires, un vaste problème humain. Restera toujours la nécessité d'une étude historique, sérieuse et approfondie, traitant de toute la vie mouvementée de cette Cinémathèque qui est un point capital dans l'évolution du Cinéma français, génératrice de la Nouvelle Vague. Certains voient même dans la célèbre « Affaire » la concernant le détonateur de Mai 68¹¹.

9. La série d'articles intitulée « Les confessions des conservateurs de cinémathèques » qui paraît dans *Cinéma* (n° 133 à 136, de février à mai 1969, puis dans les n° 153 à 158, de février à juillet 1971) semble particulièrement représentative. Pour les années 1970, on peut aussi évoquer les articles paraissant ponctuellement dans *Positif*, *Écran* ou *les Cahiers de la Cinémathèque*. Notons que Borde n'est jamais très éloigné des réseaux qui publient de tels textes.

10. En effet, les deux volumes publiés permettent de restituer l'histoire de la Cinémathèque française dans un contexte plus général de prise en charge du cinéma par l'État. (Paul Légise, *Histoire de la politique du cinéma français. 1 : La Troisième République*, Paris, Pierre Lherminier Éditeur, 1969 et Paul Légise, *Histoire de la politique du cinéma français. 2 : Entre deux Républiques, 1940-1946*, Paris, Pierre Lherminier Éditeur, 1977)

11. P. Légise, *Histoire de la politique du cinéma français. 2 : Entre deux Républiques, 1940-1946*, op. cit., p. 179.

Toujours en 1977, Raymond Borde, fondateur et conservateur de la Cinémathèque de Toulouse, supervise une série de travaux marquant une transition historiographique. Les deux numéros des *Cahiers de la Cinémathèque* dédiés à « la recherche de la vérité » sur la Cinémathèque française¹² témoignent de tensions et d'enjeux institutionnels trop présents pour que l'écriture s'abstraie des polémiques. À l'instar de ce qu'il avait entrepris contre Sadoul-historien en 1962, Borde entame une nouvelle croisade pour « lever les hypothèques »¹³ de Langlois sur le développement des cinémathèques en France. Il dira plus tard qu'il s'agissait de

[...] tordre le cou à deux légendes véhiculées par les médias : celle de la Cinémathèque la plus ancienne du monde et celle de la plus riche. Ces légendes, qui avaient une redondance patriotique, cachaient les retards, les lacunes et les délabrements de la conservation des films dans notre pays¹⁴.

Dans les deux numéros des *Cahiers de la Cinémathèque* s'esquisse, sous la mise en accusation parfois trop véhémence de la gestion de Langlois, une critique de la carence de l'État, à l'ordre du jour depuis le 24 mars 1975 – date à laquelle cinq revues cinématographiques¹⁵ ont publié dans *le Monde*, puis dans leurs propres colonnes, un appel à la création d'une Cinémathèque nationale et du dépôt légal des films.

En 1983, lorsque Borde reprend la plume dans un ouvrage intitulé *les Cinémathèques*, la situation a évolué : la Cinémathèque de Toulouse a gagné en reconnaissance alors que la Cinémathèque française se voit imposer une restructuration par le Ministère de la Culture¹⁶. Là encore, si Borde dresse un panorama historique mondial puis un état des lieux français, il émet aussi des préconisations quant aux missions des cinémathèques contemporaines. L'auteur s'appuie sur des archives, mais mobilise aussi ses observations et ressentis de témoin autant que ses convictions de cinémathécaire, au risque de confondre le propos historique « avec la mémoire d'institution ou l'orthodoxie d'une pratique »¹⁷. Ces interférences entre histoire et muséologie appliquée constituent la principale limite de l'ouvrage, qui restera néanmoins une référence pérenne.

Au milieu des années 1980, alors qu'approche le cinquantenaire de la Cinémathèque française, elle bénéficie d'un mouvement de réhabilitation alors que l'État, dans sa réforme de la politique cinématographique, redonne un rôle pivot à l'association et confie son redressement au cinéaste Constantin Costa-Gavras. Cette période coïncide aussi avec la commémoration des soixante-dix ans d'Henri Langlois, né en 1914. En 1984, un « catalogue »¹⁸ du Musée du cinéma Henri Langlois est publié

12. *Les Cahiers de la cinémathèque*, n° 22, avril 1977 « La Cinémathèque Française, recherche de la vérité » ; *les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 23-24, Noël 1977.

13. R. Borde, « L'Hypothèque Sadoul », *Positif*, n° 46, juin 1962, pp. 71-75.

14. R. Borde, *Archives*, n° 7, septembre-octobre 1987, p. 2.

15. À savoir : les *Cahiers du cinéma*, *Cinéma*, *Écran 75*, *Positif*, *la Revue du Cinéma-Image et son*.

16. Laurent Mannoni, *Histoire de la Cinémathèque française*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 460-465.

17. Dominique Poulot, art. cit., p. 128.

18. Le terme est employé à plusieurs reprises par le directeur de publication, mais il paraît abusif au vu du contenu de la brochure, de la manière dont a été effectuée la sélection des documents présentés à celle dont ils sont documentés. (Glenn Myrent (dir.), *Musée du cinéma Henri Langlois*, Paris, Éditions Cinémathèque Française, 1984)

sous la direction du cinéophile américain Glenn Myrent. Richement illustré, mais de composition fantaisiste, il comprend un témoignage de Lotte Eisner, reprend deux textes de Langlois parus à l'occasion de l'exposition commémorative de 1955 au Musée d'Art moderne et une élogieuse présentation par Glenn Myrent et Georges-Patrick Langlois (le frère d'Henri) : « Henri Langlois : metteur en scène des expositions du Cinéma »¹⁹.

Dans la même veine, deux biographies, rédigées par des proches, entendent rétablir le rôle déterminant de l'association et de son animateur de quarante ans dans la valorisation du cinéma dans le monde. En 1985, paraît la traduction française de l'ouvrage de Richard Roud, créateur et directeur du New York Film Festival²⁰. Le témoignage se veut apologétique, comme dans la biographie publiée en 1986 par Glenn Myrent et Georges-Patrick Langlois²¹.

L'histoire institutionnelle emprunte la voie hagiographique, en écho aux procédures habituelles d'une histoire cinéophile glorifiant les auteurs. Au même moment, apparaît aussi, d'après Nathalie Heinich et Roberta Shapiro, une « nouvelle position d'"auteur", avec le commissariat d'expositions, qui tend à faire, de ce qui fut longtemps une fonction interne au monde des conservateurs, un exercice de compétences quasi artistique »²². De plus, l'édition d'une sélection d'écrits réunis et présentés par Jean Narboni, participe aussi – d'une manière quasi littérale – à cette affirmation d'Henri Langlois en auteur, attestant que « cet homme de mouvement, d'action et de parole savait prendre, quand il estimait devoir le faire, le temps, la peine et la lenteur de l'écriture »²³.

Année du cinquantenaire de la Cinémathèque française, 1986 donne lieu à des publications autour de l'association²⁴, mais aussi à un numéro d'*Archives*, « Sur la naissance de la Cinémathèque française »²⁵, qui tente un contrechamp. Dans son introduction, Borde affirme que l'institution a refusé de prendre en compte les changements intervenus dans le paysage patrimonial français et international depuis 1977 :

19. *Ibid.*, pp. 8-16.

20. Richard Roud, *Henri Langlois : l'homme de la Cinémathèque*, Paris, Pierre Belfond, 1985. Le titre américain original *A Passion for Films. Henri Langlois and the Cinémathèque Française*, n'a pas été traduit littéralement, ce qui, en un sens, accentue la personnification de Langlois avec l'institution dont il fut l'animateur privilégié près de quarante ans.

21. Georges-Patrick Langlois et Glenn Myrent, *Henri Langlois, premier citoyen du cinéma*, Paris, Denoël, 1986. Ouvrage réédité en 1990 chez Ramsay.

22. « Postface » dans Nathalie Heinich et Roberta Shapiro, *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2012. Voir aussi Nathalie Heinich et Michael Pollak, « Du conservateur à l'auteur d'exposition : l'émergence d'une position singulière », *Sociologie du travail*, vol. 31, n° 1, 1989, pp. 29-49.

23. Jean Narboni, « Avertissement » dans Henri Langlois, *Trois cents ans de cinéma. Écrits*, Paris, Cahiers du cinéma / Cinémathèque française / FÉMIS, 1986, p. 7.

24. *La Cinémathèque française*, n° 5, « 1936-1986, spécial cinquantenaire de la Cinémathèque française », janvier 1986. Contient notamment des extraits de témoignages, dont un de Jean Mitry. *La Cinémathèque française*, Lyon, Institut Lumière, 1986 : brochure publiée à l'occasion du Festival III des Cinémathèques, à Lyon, du 27 octobre au 2 novembre 1987, contenant un texte de présentation de Pierre Chosson et Bernard Latarjet.

25. « Sur la naissance de la Cinémathèque française. La parole est à Jean Mitry », *Archives*, n° 7, septembre-octobre 1987.

Elle a célébré en 1986 le cinquantenaire de sa fondation, comme au temps des légendes et des actes de foi qui entouraient Henri LANGLOIS. Il est redevenu l'inventeur de l'idée de cinémathèque et l'homme des 100 000 films que le monde entier nous envie. La France est ainsi faite qu'elle fonctionne paresseusement et qu'elle a besoin de grands hommes. Il a été béatifié²⁶.

La revue produit une longue interview de Jean Mitry, dont la qualité de membre fondateur de l'association est depuis longtemps éludée des récits. Pour Borde, toujours en quête de vérité, « la publication de ce document relève du droit à l'information. Nous n'y mettons aucune intention polémique. Mais les historiens et cinéphiles ont besoin de savoir comment s'est opéré en France, depuis un demi-siècle, l'archivage des "images en mouvement" »²⁷. Autres contributions à cet état des lieux des organismes patrimoniaux : deux brochures documentaires sur la Cinémathèque de Toulouse et l'Institut Lumière²⁸, dont le responsable, Bernard Chardère, s'est associé de longue date aux initiatives critiques de Borde²⁹.

De gauche à droite : José Giovanni, Marcel Oms, Raymond Borde, Jean-Claude Rolland, Monsieur Olibo, Robert Enrico. 1966. José Giovanni / Collections La Cinémathèque de Toulouse.

26. R. Borde, art. cit., p. 3.

27. *Ibid.*, p. 2.

28. Qui ont respectivement 20 ans et 5 ans d'existence lors des publications. R. Borde, *la Cinémathèque de Toulouse*, Lyon, Institut Lumière, 1984 ; *l'Institut Lumière*, Lyon, Institut Lumière, 1987.

29. Stéphanie-Emmanuelle Louis, « Le Musée au pluriel (1944-1968). Faire voir le patrimoine cinématographique en France à l'heure de l'expansion cinéophile », EHESS, thèse sous la direction de Christian Delage, 2013, pp. 216-227.

Vers une histoire ouverte : augures et postures du tournant culturel

Alors que l'histoire des cinémathèques oscille entre autocélébration, histoire sainte et recherche de la vérité, les pratiques historiennes du cinéma connaissent un profond renouvellement. Au cours des années 1970, sous l'égide de Marc Ferro, le cinéma commence à gagner une place parmi les sources de l'historien du politique³⁰ et, par la suite, son analyse critique renouvelle le regard sur la production cinématographique³¹. Ainsi, d'après Philippe Poirrier, « le glissement de la ressource documentaire à l'objet culturel était désormais envisageable »³². En 1986, Jean A. Gili et Pierre Milza appellent, dans la *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, à ce que « le film ne soit plus considéré comme une simple source mais comme un secteur autonome de la recherche historique »³³, ajoutant que « l'histoire du cinéma devient un chapitre important de l'histoire socio-culturelle »³⁴ dès lors qu'on ne l'isole plus des autres phénomènes artistiques, ni des courants culturels et idéologiques présents dans la société.

Cette dimension apparaît particulièrement dans l'ouvrage publié par Borde et Charles Perrin en 1992 : *les Offices du cinéma éducateur et la survivance du muet. 1925-1940*³⁵. L'autocélébration n'est plus de mise ici : les auteurs sont chacun investis dans le développement des cinémathèques du moment³⁶, auxquelles les Offices du cinéma éducateur ont souvent fourni des collections. L'ouvrage apporte plutôt une contribution supplémentaire à « la véritable histoire de l'archivage »³⁷. L'approche innove à plusieurs égards, alors que les auteurs situent leur projet entre « sociologie du grand public » et « histoire des mentalités »³⁸. Ils proposent plusieurs monographies d'institutions qu'ils corrélient à deux dynamiques sociales plus globales. L'une, d'ordre politique : le développement du militantisme laïc, dont l'histoire apparaît ici sous l'angle cinématographique. L'autre, plus spécifiquement liée au cinéma : le phénomène de « survivance du muet », qui permet d'aborder la question des pratiques spectaculaires dans l'entre-deux-guerres.

La survivance du muet permet aussi d'envisager une « archéologie du patrimoine cinématographique »³⁹ puisque, comme l'explique Christophe Gauthier, le dispositif patrimonial intègre les pratiques de vision rétrospective des films. Les activités des Offices s'inscrivent, par conséquent, dans « l'ensemble *fragmenté* de phénomènes commémoratifs »⁴⁰ d'avant 1939. Et globalement, l'étude de

30. Philippe Poirrier, *op. cit.*, p. 162.

31. Voir les thèses de François Garçon (1984), Delage (1986) et Béatrice Fleury Vilatte (1995), notamment.

32. Philippe Poirrier, *op. cit.*, pp. 162-163.

33. *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome XXXIII, « Cinéma et société », avril-juin 1986, p. 177.

34. *Ibid.*, p. 178.

35. R. Borde et C. Perrin, *les Offices du cinéma éducateur et la survivance du muet. 1925-1940*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992.

36. Ce point est abordé dans notre thèse, dans la seconde partie consacrée au cas de la Cinémathèque de Toulouse et dans la troisième, aux sous-chapitres consacrés à Lyon. Voir Louis, *op. cit.*

37. R. Borde, art. cit., p. 3.

38. R. Borde et C. Perrin, *op. cit.*, p. 7.

39. Christophe Gauthier, « Le Cinéma : une mémoire culturelle », 1895, n° 57, septembre 2007, p. 22.

40. *Ibid.*, p. 24.

Borde et Perrin laisse augurer les nouveaux enjeux historiographiques qu'embrassera ensuite l'histoire du cinéma, semblant déjà se situer dans la perspective de ce que Pascal Ory définira en 2004 comme une « histoire cinématographique de la France »⁴¹.

Année exceptionnelle en termes de manifestations patrimoniales, 1995 marque une date importante pour l'histoire culturelle du cinéma⁴². Outre celle d'une vaste commémoration nationale et internationale, l'année du Centenaire du cinéma fut l'occasion de bilans historiographiques⁴³. Dans un numéro spécial de la revue d'histoire *Vingtième Siècle*, Delage et Nicolas Rousselier entendent le replacer « comme objet et comme pratique, au cœur de l'histoire globale : une histoire sociale et économique du cinéma, une histoire technique et scientifique, comme une histoire politique et culturelle »⁴⁴ et dépasser ainsi les limites trop réductrices de l'histoire du cinéma en tant qu'histoire de l'art. Le numéro contient un plaidoyer vibrant rédigé par Antoine de Baecque et Thierry Frémaux⁴⁵, en vue de l'un des colloques du Centenaire devant se tenir à Lyon. Après avoir déjà publié sur leurs objets de recherche respectifs, les revues *Cahiers du Cinéma* et *Positif*⁴⁶, voilà qu'en amont de la rencontre fixée à l'automne 1995, les deux auteurs livrent un texte programmatique sur leur « objet d'histoire »⁴⁷ commun : la cinéphilie en France. Concluant :

La cinéphilie, considérée comme une manière de voir les films, d'en parler puis de diffuser ce discours, est ainsi devenue pour nous une nécessité, la vraie manière de considérer le cinéma dans son contexte⁴⁸.

Pour écrire l'histoire de cette passion, la voie empruntée serait celle d'une « histoire de l'histoire du cinéma », car en tant qu'activité réflexive dont « toutes ses pratiques visent à donner une profondeur à la vision du film », la cinéphilie offrirait bien au chercheur « une représentation du monde social »⁴⁹. Soit un objet légitime d'histoire culturelle. Dans cette perspective, la cinéphilie se rattacherait à l'histoire du goût et les salles deviendraient des lieux de consécration culturelle. L'histoire des cinémathèques investira plus tard cet axe problématique, alors que de Baecque aura quant à lui pointé le « rôle

41. Pascal Ory, « Pour une histoire cinématographique de la France », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 51-4, « Pour une histoire cinématographique de la France », octobre-décembre 2004, p. 7.

42. P. Poirrier, « Le cinéma : de la source à l'objet culturel », dans P. Poirrier, *op. cit.*, pp. 159-169.

43. Voir notamment Rémy Pithon, « Cinéma et histoire : bilan historiographique », *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, n° 46, avril-juin 1995, pp. 5-13.

44. *Ibid.*, p. 3.

45. Alors respectivement maître de conférences à l'Université de Saint-Quentin en Yvelines et directeur artistique de l'Institut Lumière, titulaire d'un DEA d'Histoire à l'Université de Lyon.

46. Antoine de Baecque, *les Cahiers du cinéma, Histoire d'une revue, Tome 1 : À l'assaut du cinéma, 1951-1959*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1991 ; Antoine de Baecque, *les Cahiers du cinéma, Histoire d'une revue, Tome 2 : Cinéma tours et détours, 1959-1981*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991 ; Thierry Frémaux, « L'aventure cinéphilique de *Positif*, 1952-1989 », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n° 23, juillet-septembre 1995, pp. 21-33.

47. A. de Baecque et T. Frémaux, *art. cit.*, p. 134.

48. *Ibid.*, p. 134.

49. *Ibid.*

fédérateur» de la Cinémathèque française dans un ouvrage consacré à la vie cinéphilie parisienne entre 1944 et 1968. Tour à tour lieu de rencontre, de formation, de documentation et, surtout, «enjeu de la principale bataille cinéphilie de l'histoire française»⁵⁰.

En 1995, quand s'engage ce renouvellement historiographique, Patrick Olmeta soutient une thèse d'histoire contemporaine, intitulée «Les Cinémathèques : le patrimoine cinématographique en France, 1898-1993»⁵¹. La charnière que représente cette thèse

Henri Langlois et Lev Koulékhov, chez ce dernier à Moscou, le 3 octobre 1957.

concerne surtout la position de son auteur : universitaire, historien et extérieur aux organismes concernés par son étude. Ainsi parvient-il à énoncer le paradoxe qui bloquait les auteurs-acteurs de la génération précédente pour réfléchir aux cinémathèques modernes nées depuis les années 1930, qu'illustre parfaitement le cas de Borde. Patrick Olmeta problématise la formation des institutions patrimoniales françaises en termes de modèle/contre-modèle et considère la pluralisation des acteurs du patrimoine cinématographique en France comme «la conséquence des errements de la Cinémathèque française»⁵² :

S'il ne saurait être question d'ignorer les différents organismes de conservation, il est tout autant nécessaire de constater la réelle importance de la Cinémathèque française, souvent appelée Cinémathèque Henri Langlois, quelquefois Cinémathèque nationale, comme pour mieux souligner son caractère presque hégémonique⁵³.

Lorsqu'il rapproche cinémathèques et patrimoine cinématographique, Olmeta entend saisir le passage de «l'idée de collection de films au concept de cinémathèque, bref, comment le collectionneur

50. A. de Baecque, *la Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003, p. 349.

51. Patrick Olmeta, «Les Cinémathèques : le patrimoine cinématographique en France, 1898-1993», thèse de doctorat d'histoire sous la direction d'André Nouschi, Université de Nice, 1995.

52. *Ibid.*, p. 7.

53. *Ibid.*

est devenu cinémathécaire »⁵⁴. En cela, il s'inscrit dans la filiation de Borde et de son histoire de l'archivage. Il partage aussi une limite courante aux études muséographiques, dont les questionnements « partent de sa fonction conservatoire plus que sa fonction expositive »⁵⁵, d'après les observations du muséologue Jean Davallon. Or, se cantonnant à une « histoire de la conservation du patrimoine cinématographique »⁵⁶ et n'abordant les autres pratiques muséales qu'à titre anecdotique, l'auteur minore l'une des caractéristiques de son objet, puisque dès 1949, Langlois clame l'équivalence entre cinémathèque et musée⁵⁷ et influence l'évolution du paysage patrimonial français.

En effet, les pratiques d'exposition sont tout aussi typiques que problématiques dans l'histoire de la Cinémathèque française et, dès lors que cette institution constitue un point de cristallisation pour envisager la patrimonialisation du cinéma en France, il convient de les inclure à part entière au questionnement historiographique. Car, finalement, la dynamique sociale qui sous-tend le développement des cinémathèques modernes n'est-elle pas le souci de pouvoir (re)voir au-delà du fait de conserver les œuvres du passé ? La question du spectacle s'étant peu à peu affirmée comme l'un des nouveaux champs d'exploration de l'histoire du cinéma suite au congrès de Brighthon, les travaux réalisés depuis la fin des années 1990 l'ont réintégrée au sein du questionnement patrimonial. Au-delà des conditions du spectacle, la composition des programmes et leur réception ont été étudiés, orientant en conséquence vers une histoire des regards forgés par certaines sociabilités cinématographiques, ou l'« histoire de l'histoire du cinéma »⁵⁸ évoquée par de Baecque et Frémaux. C'est pourquoi, en matière de réflexion sur le patrimoine cinématographique en France, la thèse d'Olméa augure un basculement historiographique plus qu'elle ne parvient à transformer le questionnement.

Nouvelles pistes : l'histoire du cinéma à l'aune de la patrimonialisation

Le besoin de reconsidérer leur rôle sous l'angle du spectaculaire s'est exprimé dès la fin des années 1980 chez les professionnels des cinémathèques, avec la publication d'un numéro d'*Archives* où Borde interroge les pratiques de programmation⁵⁹. L'exposition comme pratique « ontologique » des cinémathèques a été remise à l'ordre du jour dans *Conserver, montrer : où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinéma*⁶⁰, texte-programme de Dominique Païni lors de son arrivée à la direction de la Cinémathèque française. De plus, des publications telles que le catalogue ou le guide du Musée du

54. *Ibid.*, p. 8.

55. « Retour à l'exposition », Jean Davallon (dir.), *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers. La mise en exposition*, Paris, Centre Pompidou/CCI, 1986, p. 206.

56. P. Olméa, *op. cit.*, p. 7.

57. H. Langlois, « Pour un musée vivant du cinéma », *l'Amour de l'art*, n° 37-38-39, « Cinéma » [28^e année], pp. 88-89.

58. *Ibid.*

59. R. Borde, « Les cinémathèques patrimoine ou spectacle », *Archives*, n° 25, octobre 1989.

60. Dominique Païni, *Conserver, montrer : où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinéma*, Ypres, Yellow Now, 1992.

cinéma du Palais de Chaillot, immortalisant le circuit organisé par Langlois⁶¹, ont contribué à revaloriser la pratique des expositions *non-film* et à réaffirmer cette originalité de la Cinémathèque française dans le paysage français⁶². En effet, avec le lancement du plan nitraté en septembre 1990 au sein du CNC pour accélérer la sauvegarde et la restauration des films anciens, la question du rôle des cinémathèques et de la complémentarité des organismes patrimoniaux était reposée. Ces préoccupations des acteurs du patrimoine cinématographique seront véritablement répercutées par l'historiographie dans les années 2000.

Depuis les années 1990, l'histoire des cinémathèques s'est ouverte à de nouveaux auteurs, extérieurs aux faits ou organismes étudiés, mais aussi à d'autres objets que les « cinémathèques-musées du cinéma » nées dans la filiation de la Cinémathèque française. Une première série de travaux s'intéresse au cinéma éducateur ; ils aident à saisir les notions de collection et de cinémathèque avant 1936⁶³. Un autre ensemble s'attache plus spécifiquement aux pratiques expographiques et/ou muséographiques⁶⁴, s'inscrivant par ailleurs dans un renouvellement de l'histoire des musées. Une large part de ces études ont participé à la redécouverte des pratiques cinématographiques des années 1920 par les historiens français notamment⁶⁵. Les périodes plus récentes font plutôt l'objet de travaux en cours. Les numéros

61. Marianne de Fleury, Dominique Lebrun, Olivier Meston, Huguette Marquand-Ferreux, *Musée du cinéma Henri Langlois*, Paris, La Cinémathèque française/ Maeght, 1991, 3 vol. ; Thierry Lefebvre, *Cinémathèque française, musée du cinéma Henri Langlois*, Paris, Maeght, 1995.

62. Cette légitimation aboutira en octobre 1997 lorsque, suite à un incendie dans le Palais de Chaillot, à l'inondation et à sa fermeture, le Musée du cinéma Henri-Langlois est reconnu « œuvre de l'esprit ». Voir à ce sujet Marie Cornu, Nathalie Mallet-Poujol, *Droit, œuvres d'art et musées. Protection et valorisation des collections*, Paris, CNRS éditions, 2006, pp. 396-415.

63. Emmanuelle Devos, « La Cinémathèque de la Ville de Paris. Les idées et les faits (1906-1938) », mémoire de maîtrise en études cinématographiques, sous la direction de Michel Marie, Université Paris 3, 1996 ; E. Devos et Béatrice de Pastre, « La Cinémathèque de la Ville de Paris », *1895*, n° 18 « Images du réel, la non-fiction en France (1890-1930) », été 1995 ; B. de Pastre-Robert, « Enfer, amnésie, rédemption : une histoire du fonds de la cinémathèque scolaire Robert-Lynen », dans M. Dubost, F. Massit-Folléa, B. de Pastre (dir.), *Cinéma pédagogique et scientifique : à la redécouverte des archives*, Paris, ENS Éditions, 2004, pp. 45-58 ; Pascal Laborderie, « Les Offices du cinéma éducateur et l'émergence du parlant : l'exemple de l'Office de Nancy », *1895*, n° 64, automne 2011 ; P. Laborderie, « Le film-parabole dans les Offices du "cinéma éducateur" en France dans l'Entre-deux-Guerres », Thèse de doctorat en études cinématographiques, sous la direction de M. Marie, Université Paris 3, 2009 ; Josette Ueberschlag, *Jean Brérault, l'instituteur cinéaste (1898-1973)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007 ; Valérie Vignaux, *Jean Benoit-Lévy ou le corps comme utopie, une histoire du cinéma éducateur dans l'Entre-deux-Guerres en France*, Paris, AFRHC, 2007.

64. L. Mannoni, « Musées du cinéma et expositions temporaires, valorisation des collections d'appareils : une histoire déjà ancienne », *1895*, n° 41, 2003 ; L. Mannoni, « Henri Langlois and the Musée du Cinéma », *Film History*, vol. XVIII, n° 3, 2006 ; C. Gauthier, « Une composition française : la mémoire du cinéma en France des origines à la Seconde Guerre mondiale », thèse de doctorat d'Histoire, Université Paris I-Panthéon Sorbonne, sous la direction de Pascal Ory, 2007 ; François Albera, « Exposé, le cinéma s'expose », dans Olivier Lugon (dir.), *Exposition et médias : photographie, cinéma, télévision*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2012 ; F. Albera, « La "maquette farfelue" du Musée imaginaire et le journal *Labyrinthe* », *1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 76, 2015.

65. F. Albera, « Introduction », dans F. Albera, J. A. Gili (dir.), *1895*, n° 33 « Dictionnaire du cinéma français des années vingt », 2001, pp. 5-13.

Au Gosfilmofond en 1959, de gauche à droite : un inconnu, Georges Sadoul, Henri Langlois, Viktor Privato, Jerzy Toeplitz.

thématiques de revues spécialisées témoignent d'un engouement croissant pour les questions patrimoniales en général⁶⁶.

L'enjeu historiographique le plus crucial des années 2000 a été de concevoir une problématisation autre que dialectique du développement des organismes patrimoniaux en France, soit de dépasser l'opposition entre la Cinémathèque française et les autres. Ceci s'est déroulé simultanément à une réorganisation du secteur patrimonial sous l'égide de l'État. Chargé d'une « mission de réflexion sur le patrimoine cinématographique en France », Serge Toubiana dénonce

[...] la dualité entre un pôle privé et un pôle public travaillant à l'intérieur du même champ (la conservation et la sauvegarde des films), mais dans un climat de suspicion et de rivalité qui entrave la poursuite d'objectifs et le partage des différentes missions liées au patrimoine⁶⁷.

Comme vu précédemment, les tensions existent en sus entre les acteurs de droit privé tels que la Cinémathèque française et celle de Toulouse, contaminant non seulement le fonctionnement des organismes patrimoniaux mais aussi le récit historique.

66. Michel Serceau, Philippe Roger (dir.), « Les Archives du cinéma et de la télévision », *CinémAction* n° 97, 1997 ; Valérie Vignaux (dir.), 1895, n° 41 « Archives », 2003.

67. Serge Toubiana, « Toute la mémoire du monde. Mission de réflexion sur le patrimoine cinématographique en France, rapport présenté à M. Jean-Jacques Aillagon, Ministre de la culture et de la Communication », 27 janvier 2003, p. 7.

À cet égard, le rapport Toubiana tente un état des lieux dépassionné. Le titre est significatif: « Toute la mémoire du monde. Mission de réflexion sur le patrimoine cinématographique en France ». Il évoque d'abord les multiples vocations documentaires des archives filmiques, au-delà de l'histoire de l'art cinématographique, et entérine que l'infrastructure patrimoniale française ne se limite pas aux cinémathèques. Il rappelle cependant le rôle pionnier de la Cinémathèque française et d'Henri Langlois, « homme génial et visionnaire », sans taire pour autant les dysfonctionnements passés ou contemporains; souligne les mérites d'autres organismes actifs et affirme la nécessité de penser le champ patrimonial « en termes de décentralisation et de déconcentration ». Il parvient ce faisant à « trac[er] dans ce rapport quelques lignes de force qui redessinent de manière équitable, complémentaire et autant que possible harmonieuse, le paysage cinématographique en France sous l'angle du patrimoine ». De plus, le consensus semble désormais tout à fait opéré sur le fait que

L'enjeu d'une véritable politique du patrimoine consiste donc à sauvegarder, mais aussi à faire revivre, pour le bonheur des générations actuelles et futures, ce qui constitue l'un des trésors artistiques majeurs du xx^e siècle.

[qu'] Il faut donc conserver ET montrer⁶⁸.

Les prolégomènes du questionnement patrimonial ont ainsi été clairement reposés. Cette prise de hauteur semble avoir eu l'effet d'un appel d'air et aidé les historiens à renouveler leurs regards.

Dans son rapport, Toubiana préconisait une nécessaire évolution administrative de la Cinémathèque française afin qu'elle puisse occuper pleinement un rôle de chef de file dans le réseau appuyant la politique de l'État. Cette position étant légitimée par son ancienneté et la variété de ses collections, elle serait notamment la vitrine la plus complète pour appréhender l'histoire du cinéma, en complément d'autres structures. Depuis une décennie, l'association a été fragilisée par les vicissitudes liées à la mise en œuvre de la Maison du cinéma⁶⁹. Alors qu'elle rouvre enfin ses portes 51, rue de Bercy en 2005, paraît l'*Histoire de la Cinémathèque française* de Laurent Mannoni, alors directeur de la collections des appareils de la Cinémathèque française. Une autocébration de circonstances, alors que l'institution s'apprête à affronter de nouveaux défis. Il s'agit certes de communiquer des résultats de recherche, mais aussi d'asseoir la légitimité d'une structure rénovée et qui doit s'imposer comme un moteur dans la politique patrimoniale française rationalisée, selon les propositions de Toubiana, qui en est devenu directeur. L'ouvrage atteste combien les temps ont changé depuis Langlois et de la manière dont l'association répond désormais aux exigences de toute institution patrimoniale d'envergure⁷⁰.

68. *Ibid.*, p. 2.

69. F. Albera, « Musée du cinéma: Esprit es-tu là? », 1895, n° 43, juin 2004.

70. Il prend en cela la suite du catalogue du Musée Langlois paru en 1991 et de celui des appareils paru en 1996. L. Mannoni, *le Mouvement continué. Catalogue illustré de la collection des appareils de la Cinémathèque française*, Paris, Cinémathèque française/Musée du cinéma, 1996.

Henri Langlois et Mary Meerson, années 1960.

tant il fut alors violemment dénigré. Dans un esprit proche de celui de Borde, il s'appuie sur de nombreuses sources non exploitées jusqu'alors, notamment les versements du CNC aux Archives nationales. Cette revendication tardive d'une des premières générations de cinémathécaires pourrait signaler le passage révolu à un autre temps historien, plus à distance car moins directement impliqué dans les événements du récit.

L'ouvrage de Mannoni inaugure quant à lui une série de relectures de l'histoire des institutions patrimoniales en France, fondées sur les archives administratives et avec un investissement parfois fort des organismes concernés. L'équipe des Archives Françaises du Film a, par exemple, été à l'origine d'un recueil historique pour ses 50 ans⁷³. Des bourses de recherche sont attribuées par la Cinémathèque française ; elle a ainsi soutenu les travaux de Maroussia Dubreuil sur Langlois programmateur ou de Gaël Peton sur la politique culturelle de l'État français en matière de cinéma de 1956 à 1973. La Cinémathèque de Toulouse a participé à l'ANR 27-33, permettant le classement de fonds relatifs aux films des Offices du cinéma éducateur⁷⁴, partiellement à l'origine de sa collection. Enfin, en 2014, la commémoration des 100 ans de la naissance d'Henri Langlois par la Cinémathèque française et celle des 50 ans de la Cinémathèque de Toulouse ont donné lieu à des journées d'étude. Ces initiatives témoignent des passerelles qui ont été établies entre recherche et institutions patrimoniales autour de

S'appuyant essentiellement sur 810 boîtes d'archives administratives récemment classées⁷¹, l'ouvrage est le mieux documenté actuellement sur le sujet. Certaines informations embarrassantes ou hypothèses polémiques ont pu être estompées du fait du lien de l'auteur à l'institution. Son objectivité semble d'ailleurs mise en cause par Pierre Barbin qui publie, en 2005 également, une contre-histoire de l'association : *la Cinémathèque française, 1936-1986. Inventaire et légende*⁷². Barbin qui, après avoir été élu à la direction de la Cinémathèque française en 1968, démissionna suite à « l'Affaire Langlois », souhaiterait, évidemment, que justice lui soit rendue

71. Complétées par des archives du CNC et du ministère de la Culture conservées au Centre national des archives contemporaines, ainsi que les fonds Marc Allégret, André Laporte, François Truffaut conservés à la Cinémathèque française.

72. P. Barbin, *la Cinémathèque française : inventaire et légendes (1936-1986)*, Paris, Vuibert, 2005.

73. Centre national de la Cinématographie, *les Archives françaises du film, 1969-2009. Histoire, collections, restaurations*, Paris, CNC, 2009.

74. S.-E. Louis, « Le Musée au pluriel. 1958-1968 : le patrimoine cinématographique au prisme de la décentralisation », dans Dimitri Vezyroglou (dir.), *le Cinéma : une affaire d'État, 1945-1970*, Paris, la Documentation française, 2014, pp. 195-204.

leur histoire⁷⁵. Il convient d'ailleurs de noter à cet égard l'évolution du profil des responsables de collections. Cinéphiles, certes, mais aussi bien souvent diplômés des universités⁷⁶.

La possibilité d'une histoire croisée et collective paraît le point fort de ces journées d'étude de 2014. Que ce soit l'éclairage des relations originelles entre la Cinémathèque française et celle de Toulouse par Natacha Laurent ; Louis Beaudemont sur les rapports de Toulouse avec le Gosfilmofond ; Léo Souillès sur le passage du ciné-club à la cinémathèque ; Alexander Horwath sur le Congrès de la FIAF à Vienne en 1964 ; Gaël Peton sur le rapport de la Cinémathèque française avec l'État... Ces regards pluriels et mutualisés permettent d'envisager les interactions sociales et culturelles qui se sont jouées dans la formalisation d'un secteur patrimonial en France. Et d'autres travaux, comme ceux d'Émilie Cauquy sur la production de films sur l'art à la Cinémathèque française dans les années 1950 ou de François Albera sur les expositions de Langlois montrent en quoi l'histoire des cinémathèques outrepassa le cadre du cinéma.

Cependant, depuis la fin des années 2000, les historiens semblent avoir illustré leur capacité à renouveler les questions posées au patrimoine cinématographique et à dissoudre peu à peu le carcan de l'histoire des cinémathèques. Les trajectoires institutionnelles sont pensées au sein d'un phénomène culturel global de production d'une valeur patrimoniale de l'objet cinématographique dont ressortissent les organismes, politiques ou pratiques étudiés⁷⁷. À cet égard, la thèse de Christophe Gauthier sur l'archéologie du dispositif patrimonial en France a certainement essaimé dans la génération de jeunes chercheurs gravitant autour du séminaire d'Histoire culturelle du cinéma (IHTP/Paris 1). Elle illustre en effet le véritable passage de la réflexion d'une histoire des cinémathèques à celle du patrimoine cinématographique en France, et ce faisant à l'histoire des représentations.

Soutenue en 2007, elle a éclairé d'un nouveau jour l'avant-Cinémathèque française. Elle prenait la suite d'une thèse de l'École des Chartes sur la cinéphilie parisienne des années 1920, contribuant au projet proposé en 1995 par de Baecque et Frémaux. Grâce à l'étude des espaces physiques et intellectuels de légitimation culturelle du cinéma, l'approche redonne toute leur importance aux instances critique et spectaculaire, en sus de la conservation dans l'élaboration patrimoniale. Certaines initiatives, parmi les premières en matière de patrimonialisation, telles la création d'une bibliothèque du cinéma ou d'une section rétrospective au Conservatoire National des Arts et Métiers, sont restituées dans le contexte plus large de formalisation de la culture cinématographique à Paris. L'auteur explicite

75. Journée d'études Henri Langlois à la Cinémathèque française le 2 juin 2014 (<http://www.cinematheque.fr/intervention/257.html>) ; Matinée d'études en février 2014 à la Cinémathèque de Toulouse (<http://www.lacinemathequedetoulouse.com/festival-zoom-arriere/2014/matinée-d-etude>) et Séminaire « La Cinémathèque de Toulouse : 50 ans au service du patrimoine cinématographique » (<http://www.lacinemathequedetoulouse.com/appointments?category=50-ans-50-moments-de-cinema&page=1#article-121>).

76. Borde est sur ce point encore un précurseur, puisqu'il avait soutenu une thèse, mais sur « La pensée économique de Joseph Staline ».

77. Gaël Peton, « Décentralisation, politisation, pédagogie : l'activité cinématographique au sein des maisons de la culture, 1959-1973 », dans D. Vezyroglou (dir.), *op. cit.*, pp. 173-183 ; Marie Frappat, « "Réactiver les œuvres" : histoire et pratiques des professionnels de la restauration des films », dans Noémie Etienne, Léonie Hénaut (dir.), *L'Histoire à l'atelier : restaurer les œuvres d'art (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2012, pp. 181-201.

la corrélation entre élaboration du fait patrimonial et artification du cinéma, montrant que la légitimation patrimoniale du cinéma se confond par moments avec le « processus de transformation de ce non-art en art »⁷⁸. Il éclaire ainsi une inflexion majeure dans la muséalisation du cinéma, soit : l'intégration par le musée de l'évolution historiographique considérant le cinéma non plus seulement comme une technique, mais comme un art. À cette aune, la Cinémathèque française, dont la création intervient à la fin de la période étudiée, peut être interprétée comme signe d'« institution d'une culture »⁷⁹, et plus spécifiquement comme produit de la patrimonialisation.

Pour conclure sur cette traversée franco-française⁸⁰ du questionnement patrimonial, il faut indiquer que certains travaux plus récemment soutenus poursuivent cette exploration généalogique des différentes instances du dispositif patrimonial en France⁸¹. Ils cherchent notamment à restituer les gestes muséographiques dans leur contexte culturel d'élaboration, s'attardant sur la publicité des débats professionnels, sur les pratiques institutionnelles extérieures au cinéma, et sur les influences intellectuelles probables ou revendiquées... Ils laissent, pour ce faire, la part belle aux acteurs du processus patrimonial envisagé, à l'appui de la sociologie d'Howard Becker, comme une chaîne de coopération⁸². Il semble donc que la perspective d'une histoire sociale des représentations soit peu à peu investie, à la recherche des sources qui pourront documenter le rôle de ces différents opérateurs, des publics aux déposants en passant par les « intermédiaires »⁸³ qui restent pour l'heure les mieux connus. À cet égard, la filiation avec l'ouvrage de Borde sur *les Cinémathèques* doit encore être notée.

III. 3. Affiche d'une programmation Henri Langlois, Tokyo, 2015.

78. Roberta Shapiro, « Qu'est-ce que l'artification ? », manuscrit d'auteur, publié dans XVII^e *Congrès de l'Association internationale de sociologie de langue française*, « L'individu social », Tours, juillet 2004, version 2, 4 mai 2006, halshs-00010486, p. 1.

79. Voir notamment les travaux de Poulot.

80. L'histoire de cinémathèques étrangères apparaît minoritaire dans la bibliographie française. On peut toutefois signaler M. Frappat, *Cinémathèques à l'italienne : conservation et diffusion du patrimoine cinématographique en Italie*, Paris, L'Harmattan, 2006.

81. S.-E. Louis, *op. cit.* ; M. Frappat, « L'invention de la restauration des films », thèse de doctorat, sous la direction de François Thomas, Université Paris 3, 2015.

82. Howard Becker, *les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

83. André Chastel et Krzysztof Pomian, « Les Intermédiaires », *Revue de l'art*, n° 77, 1987, pp. 5-9.

Concernant les sources, le rôle nodal des institutions patrimoniales étudiées s'illustre depuis les origines. Produisant d'abord les documents à des fins de légitimation dans un secteur émergent, le passage s'est opéré d'une histoire écrite uniquement de l'intérieur à une histoire chorale discutée avec le monde de la recherche rendue possible par la mise à disposition des archives. Cette ouverture à une approche plus critique a suivi la reconnaissance de la légitimité d'acteurs pluriels du patrimoine cinématographique en France, exprimée dans le rapport Toubiana en 2003, mais aussi au remplacement des fondateurs à la tête des organismes patrimoniaux. Ainsi l'élargissement du questionnement a-t-il pu s'accomplir, des cinémathèques au patrimoine, et s'inscrire dans un tournant culturel plus général auquel participaient déjà les historiens des faits cinématographiques.

Outil problématique, le concept de patrimonialisation permet d'envisager le patrimoine et ses institutions comme des productions sociétales situées dans un contexte global de prise de conscience d'une valeur culturelle et de mise en œuvre d'un cadre de protection du cinéma. Il favorise la prise de distance quant aux organismes et aux acteurs étudiés, éléments d'un ensemble en perpétuelle mutation du fait des poussées sociales, politiques et économiques dont il résulte. Il peut, par ailleurs, en tant que processus commun à différents objets, faciliter une approche croisée avec d'autres domaines au niveau national ou international.