

Dans la même collection :

Hollywood story
Le Cinéma
Tous les autres
Le Cinéma
Le Cinéma

Le Cinéma
Le Cinéma
Le Cinéma
Le Cinéma
Le Cinéma

Le Cinéma
Le Cinéma
Le Cinéma
Le Cinéma
Le Cinéma

Le Cinéma
Le Cinéma
Le Cinéma
Le Cinéma
Le Cinéma

Le Cinéma
Le Cinéma
Le Cinéma
Le Cinéma
Le Cinéma

Le Cinéma
Le Cinéma
Le Cinéma
Le Cinéma
Le Cinéma

Le Cinéma
Le Cinéma
Le Cinéma
Le Cinéma
Le Cinéma

Le Cinéma
Le Cinéma
Le Cinéma
Le Cinéma
Le Cinéma

Le Cinéma
Le Cinéma
Le Cinéma
Le Cinéma
Le Cinéma

Le Cinéma
Le Cinéma
Le Cinéma
Le Cinéma
Le Cinéma

Le Cinéma
Le Cinéma
Le Cinéma
Le Cinéma
Le Cinéma

Le Cinéma
Le Cinéma
Le Cinéma
Le Cinéma
Le Cinéma

Raymond Borde

LES CINÉMATHÈQUES

Préface de
Freddy Buache

Editions L'Age d'Homme

PREFACE

« Cinéma-thèque » : l'origine de ce mot est quasi contemporaine de la machine des frères Lumière, mais l'institution qu'il désigne de nos jours a pris forme très lentement, non sans convulsions multiples, pour s'implanter dans la plupart des pays ; en 1980, l'U.N.E.S.C.O. publia (le 27 octobre) la Recommandation de Belgrade, qui, très fermement, attire l'attention de tous les gouvernements de la planète sur l'importance de la conservation des images en mouvement.

Mais il faut remarquer, aussi, qu'en devenant un terme communément employé depuis les années soixante, ce mot « cinématheque » a souvent perdu son principal sens originel (que l'on confondait parfois avec celui de « filmothèque », réservé plus généralement à certaines collections de films regroupés en vue d'une diffusion à des fins pédagogiques). Aujourd'hui, les amateurs de septième art ont tendance à ne signaler, par ce mot, que l'endroit où l'on projette des œuvres en marge du circuit commercial, anciennes presque toujours. Dans *La Boum 2*, l'héroïne, lycéenne, déclare en parlant de son emploi du temps en fin d'après-midi : « ... et puis j'irai voir un Kurosawa à la cinématheque », le ton de sa phrase autorisant, à l'écriture, la suppression des majuscules, car l'auteur et le lieu paraissent être, dans son esprit, deux termes de stricte communication, facilement déchiffrables par ses condisciples au coin du préau pendant une récréation.

Pourtant, une cinématheque n'est pas seulement, comme le croit cette adolescente à la mode de 1982, une salle de repertoire

de la culture cinématographique, les publicistes peuvent le voir, le sentir, puis le traduire avec les subtilités que leur donne l'expérience de la médiation culturelle. C'est dans ce rapport avec le public que se situe le rôle de la critique cinématographique, notamment à Paris, où elle est en mesure de parler à la fois à l'égard de la presse, à la fois à l'égard du public, à l'égard de la "vague".

Il faut aussi reconnaître certains accomplissements pour choisir, à l'occasion de la "vague", de laisser aller les auteurs en matière de langage, de leur offrir une liberté d'écriture, de leur permettre de se consacrer à des problèmes de nombreux ordres, de leur donner des libertés classiques, puis exaltants à l'égard de la langue, de leur permettre de vivre, à la fois et le maintenant et le dépassant, dans une certaine liberté d'écriture, de leur offrir une certaine liberté de langage, de leur permettre de la cinématographie, de leur permettre d'être "dangereux" (il y a eu, en fait, un premier "dangereux" devenu un "dangereux" devenu un "dangereux" devenu un "dangereux").

On s'attendait à une animation qui n'était pas seulement à l'égard de la culture cinématographique, mais à l'égard de la culture elle-même, dans le "vague", les "vagues" et les "vagues" qui, joliment, occultèrent la réalité, les "vagues" qui, joliment, occultèrent la réalité, les "vagues" qui, joliment, occultèrent la réalité, les "vagues" qui, joliment, occultèrent la réalité.

Comme les conteuses de fables et le romanesque enchanteur, il s'agit de se laisser aller à une longue chaîne de vérités, de se laisser aller à une longue chaîne de vérités, de se laisser aller à une longue chaîne de vérités, de se laisser aller à une longue chaîne de vérités.

Elles ont joué d'abord la note irremplaçable d'un signal d'alerte, de se laisser aller à une longue chaîne de vérités, de se laisser aller à une longue chaîne de vérités, de se laisser aller à une longue chaîne de vérités, de se laisser aller à une longue chaîne de vérités.

singulière qui le fit naître. Dans cette prise de conscience, l'intervention d'Henri Langlois demeure exemplaire autant que féconde. Au lendemain de l'avènement du sonore, il s'occupait avec notamment Georges Franju, le combat et vise de sauvegarder les créations majeures du muet. D'autres firent comme eux au cours de la même période, mais au moment de l'extraordinaire éclat des cinéclubs et de la "vague", de la "vague" mondiale, ni, plus tard, lorsque l'industrialisme de la pellicule sur nitrate (inflammable), justifia scandaleusement, comme vers 1930, le massacre massif de vieilles bobines.

Contraints de parler au plus pressé, de ne pas s'interroger d'abord au sujet des méthodes scientifiques de la conservation, privés du sérieux soutien de l'Etat, qualifiés de "farfelus" ou d'"illuminés" (ils l'étaient!), ceux que l'on n'appelait pas encore des "cinémathécaires" encaissèrent les boîtes, les photos, les affiches, les appareils (phoroscopes, praxinoscopes, lanternes magiques), les revues et livres spécialisés, sans trop se soucier d'inventorier en détail ce matériel hétéroclite, se savaient mis à l'abri dans un dépôt sec et frais, leur suffisait au cours d'une première épopée qui leur procurait les joies sauvages du rapt des fiancées. Ils allaient visiter les forêts, passaient au peigne fin les marchés aux puces, inspectaient les greniers, cherchaient à convaincre de leur bonne foi les professionnels, producteurs ou distributeurs, étonnés, inquiétés par cette activité qu'ils jugeaient louche. Enfin, plongeant dans les socles de bricolage en bricolage, ils identifiaient les trésors mêlés aux ravens, frémissaient de bonheur en dénichant un primitif, en voyant monter du fond de l'écran des rêves enfouis, en assistant à l'animation d'une séquence dont ils ne devinaient l'existence que par une illustration fascinante en marge d'un article de journal. J'ai vu, Fabry, Murrau, Stralheim, Dovjento, Zecca, Nonguet, Sjödström, Sillier, cessaient de n'être que des noms pour ceux qui glissaient là de leur quinzième à leur vingtième année vers 1950, les chefs-d'œuvre, les drames naïfs, les anciennes actualités, les reportages pittoresques, les visages des stars - Louise Brooks, Garbo, Marlène, - les comiques anonymes, décors, ombres et clartés retrouvaient leur charme juvénile au cœur de la nuit d'une salle minuscule à l'atmosphère de chapelle ou sur l'étroite lucarne d'une table de visionnement.

Bien entendu, les détenteurs de ces boîtes rouillées, ouvertes avec la curiosité des enfants défilant un paquet de Noël, démultiplèrent leur joie en la faisant partager, les explorateurs des terres vierges de l'histoire du cinéma, les chercheurs

PREMIÈRE PARTIE

HISTOIRE DES CINÉMATHEQUES

HISTOIRE DES DESTRUCTIONS

Les cinémathèques s'emploient à conserver ce que l'industrie du film s'emploie à détruire. Elles ne se bornent pas, comme les musées ou les bibliothèques, à gérer l'héritage paisible du passé. Elles ont une activité militante et pathétique. Elles interviennent dans la grande dérive de la pellicule, en dressant le barrage de la dernière chance. Elles sont au carrefour de la vie et de la mort d'un art, parce que le cinéma est la seule activité culturelle de l'humanité où l'on établit des certificats de destruction pour attester que l'on a bien anéanti les œuvres.

Destruction licite, normale, encouragée, obligatoire et triomphante : elle dure depuis les origines et je vais en faire l'histoire. Mais je voudrais que l'on comprenne à quel point la notion de cinémathèque est indissociable d'une pratique journalière de mise au rebut.

L'AYANT DROIT

Cette pratique est due au statut juridique assez particulier de la marchandise appelée film. Dans les pays capitalistes, le film n'est que le support matériel, le prolongement accidentel et l'incarnation transitoire d'un droit immatériel d'exploitation, de location et de vente qui appartient à un personnage tout-puissant, l'ayant droit.

Cet ayant droit s'appuie lui-même sur les conventions internationales (Rome, Berne) qui régissent les droits d'auteur. Au départ, il s'agit du producteur qui a financé le tournage et qui en payant les salaires du metteur en scène, du scénariste, des acteurs

Les techniciens s'est converti à eux pour devenir l'auteur. A l'époque, il n'y avait pas de droits des entrepreneurs qui à travers leurs sociétés filiales ont obtenu successivement le droit original.

Une fois une œuvre est inscrite dans les dossiers du Copyright, tenu à Washington par la Library of Congress. En France, c'est ainsi par le registre public de la Cinématographie que dans toutes les économies de marché, il existe des systèmes comparables qui relèvent de la législation commerciale.

Leur droit consiste d'un pouvoir absolu sur le matériel – matériel original, levé – qui illustre son droit, mais qu'en fait la provenance, les détenteurs ou le financement. Il peut s'agir d'une cinématographe la remise d'un film que celle-ci a sauvé de la destruction. Il est dans des procès aux collectionneurs. Il peut détruire les propres films jusqu'au dernier mètre de pellicule, et nul n'a le pouvoir de l'en empêcher, ni le mettre en scène, ni les historiens, ni même l'Etat.

Il y a donc les choses les nouvelles plus graves qu'elles furent. Une nouvelle génération de professionnels a succédé aux hommes d'affaires des années quarante ou cinquante, qui avaient pour le cinéma un moyen rapide dès que les intellectuels perdent le film, sans du tout dire de la marchandisation. Cette génération, remplie par les cinéastes, a compris l'incertitude de la survie des films sans avoir l'usage immédiat. Il est évident que l'Accord de Paris ou l'Accord réagissent autrement que les conditions matérielles, les droits venus du Bronx et du faubourg de Manhattan qui sont les premiers archivistes pour destructeurs de pellicule. Au surplus les cinémathèques se sont multipliées et ont été par-delà le droit commercial, des liens d'amitié avec les producteurs. Enfin, l'UNESCO a donné son appui à la préservation des films et mouvement, et à la notion de dépôt.

Il n'en demeure pas moins que la destruction continue, qu'elle se fasse aujourd'hui le plupart des négatifs, mais qu'elle s'exerce sur la quasi-totalité des copies, qu'elle diminue à l'échelle mondiale les chances de survie d'un film et qu'elle se fonde sur une aberration juridique qui est le « droit de suite » de l'auteur droit.

LE CRÉPUSCULE DES PRIMITIFS

Les premières destructions généralisées ont lieu vers 1920, quand le cinéma perd ses origines formées, ses ascendances

théâtrales, ses naïvetés, ses fantasmagories, pour devenir un spectacle de masse et une grande industrie. Les choses charmantes que tournaient les premiers sont alors démodées irrémédiablement. Les films s'allongent : de une ou deux bobines (quinze à trente minutes), ils passent à la durée standard d'une heure et demie. La caméra s'évade de l'enclos des studios. Elle conquiert le paysage et le mouvement. Des acteurs spécialisés remplacent les fantaisistes du café-concert et les artistes solennels de la Comédie-Française. Le cinéma devient un art autonome, au langage spécifique, et la coupure sera brutale.

D'ailleurs la guerre est passée par-là et d'un seul coup toute l'avant-guerre a pris un coup de vieux : les robes, les gibus, les nocurs et les projections scintillantes du cinématographe. Dans les corporatifs de l'époque, on trouve précisément l'expression « vieux cinéma », qui désigne ce qu'il ne faut plus faire. Le vieux cinéma, c'est à la fois Zola, Méliès, Galino, les films d'art, les premiers *peplums* italiens et les premières *passions*. C'est tout ce que le spectateur adulte de 1920 avait aimé dans son enfance et dont il a maintenant un peu honte : la grandiloquence, l'irréalisme, la féerie.

Aussi la production de vingt années perd-elle assez brusquement son caractère de marchandise. Elle n'est plus montrable et les films périmés s'entassent dans les entrepôts. Pourtant, il existe encore, dans ce produit anachronique, une certaine valeur, sous-jacente contenue dans la pellicule sous forme de sels d'argent et de nitrocellulose. Et comme les vieux chevaux qui portent à l'abattoir, après une vie de labeur, le cinéma des primitifs est vendu massivement à l'industrie chimique. Voilà pourquoi le pourcentage de perte peut être évalué sur le plan mondial, pour la période de 1895 à 1915, à 80 %.

Méliès lui-même, en 1923 brûla les copies qu'il avait conservées à Montreuil et il céda toutes ses caisses de négatifs à un récupérateur parisien (*Méliès l'enchanteur*, Madeleine Maltheis-Mallés, p. 379-380). Dans ce sens, on devine le désespoir d'un homme ruiné et le romantisme amer du créateur. Mais l'acte de Méliès abandonnant son œuvre avait également une signification économique. L'ancien patron de la Star-Films était lui aussi victime d'une évolution des goûts et d'un blocage du marché. Il allait réagir comme un chef d'entreprise qui liquide l'invendable et son comportement dramatique s'inscrivit dans la logique des affaires.

LE REJET DU MUET

Enfin, plus tard, les techniciens inservies retournèrent sur une échelle industrielle. Ils passèrent à la généralité. Les établissements possédant leur cabinet d'optique et composant les négatifs ont accompagné les films muets. Sur la pellicule, l'unique élément est réservé pour laisser place à la bande son. La révolution n'est pas seulement dans la technique. Les métiers impossibles de dire un mot sont éliminés. Le parole, les éléments indispensables à l'usage dans quelques mois de l'épouvante, du phénomène d'un déliré et de « vieux tins » se perdent et, sauf en URSS, où le muet perdura durant quelques années, il se révéla à la surface du globe. En quelques semaines, les copies sont mises au rebut. Alors qu'elles servaient de schéma, revinrent à un commerce florissant, leur valeur tomba à un prix qu'en donnaient les récupérateurs. Elles se vendaient au kilo. Elles partent à la fonte. Les négatifs suivent le même sort et l'on assiste à l'éviction d'un produit par un autre, une éviction rapide, radicale et à peu près universelle, qui est sans équivalente dans l'histoire du spectacle.

Pourtant le muet aura encore quelques clients du côté des amateurs, parages et des écoles publiques. Pour la France, on peut citer l'annuaire *Le Loui Cinéma* de 1932-1933, à la rubrique « Films en stock », un quarantaine d'entreprises qui vendent à la fois ou les « achats de vieux films flammés et non flammés de tous décalés, avec garantie de destruction », comme l'annonce l'une d'elles, et sur la vente des « films restés et d'occasion ». Mais ce commerce est marginal. Il n'inquiète pas les producteurs que les bénéfices du cinéma parlant ont rendus substantiels.

L'ABANDON DU NITRATE

La dernière vague de destruction collective se produira au début des années cinquante, lorsque la pellicule inflammable à base de nitrocellulose sera remplacée par un support de sécurité. Le film nitrocellulose est remplacé par le négatif d'un échelle propre à l'usage industriel. On évite le risque d'incendie et la décomposition à long terme. D'ailleurs la pellicule de sécurité est utilisée aux formes négatives, même par les amateurs (à partir de 1935, le film nitrocellulose est à certains égards en concurrence avec le film de sécurité). Mais l'abandon du film nitrocellulose est le professionnel du format standard

travaillaient à tous les niveaux (prises de vues, laboratoires, exploitation) sur du film inflammable.

La décision d'interdire le nitrate vint des Etats-Unis, du Canada et de l'Ouest de l'Europe, mais elle eut aussitôt une portée universelle, parce qu'elle fut répétée par l'industrie du film vierge. Les grandes marques qui tiennent le marché mondial (Kodak, Agfa, Orwo...) arrêteront les fabrications en nitrocellulose et le « flam » disparut dans tous les pays, sans qu'il y ait eu besoin de convention internationale.

Mais l'abandon du nitrate entraîna des pertes irréparables dans le cinéma du deuxième rayon, c'est-à-dire dans la production courante, la distraction du samedi soir, que les cinémathèques avaient jusque-là négligées. Au milieu des années cinquante, les ayants-droit ne savaient pas que ces films populaires, au charme évident, trouveraient plus tard un nouveau marché et une nouvelle jeunesse à la télévision. En outre, ils voyaient poindre la couleur qui allait nier le noir et blanc. Réagissant en bons commerçants, mais faisant preuve d'une courte vue, ils se défirent de leurs stocks morts.

En France, les textes qui prohibaient le nitrate laissaient aux producteurs deux possibilités : détruire leurs négatifs et leurs copies ou les confier à la Cinémathèque Française. Pour autant qu'on le sache, les dépôts volontaires atteignirent une centaine de tonnes, ce qui était loin de correspondre au patrimoine qui aurait pu idéalement être sauvé. Au surplus, beaucoup de ces films eurent des malheurs. Entreposés à Bois-d'Arcy, dans de vieilles casernes où ils souffrirent de l'humidité, puis transportés dans un hangar de fortune situé au Pontel, ils brûlèrent dans un incendie, au début du mois d'août 1980.

Tous ces revers expliquent que les maisons spécialisées dans la vente des films anciens à la télévision se tournent aujourd'hui, désespérément, vers les cinémathèques. Le scénario est toujours le même. Elles ont en portefeuille un titre croustillant des années trente, ou de la guerre, ou de l'immédiat après-guerre, dont elles ont acheté les droits à un prix symbolique. Un client est en vue : une télé européenne. Mais les copies nitrate ont disparu, le négatif est pourri et l'ultime recours reste un musée du cinéma.

Ces destructions ont fait des ravages que l'on découvre peu à peu en recherchant tel ou tel titre. Elles n'ont pas eu le caractère spectaculaire et scandaleux du grand massacre de 1930. Elles ont été plus discrètes. Plus circonscrites, aussi. Mais en touchant surtout la production commerciale de série, elles se sont attachées aux films qui maintiennent ravivés les intellectuels pervers et les sociologues.

LES DESTRUCTIONS ORDINAIRES

Les copies des copies d'émulsion sont des copies de copies. Elles sont destinées à être détruites. Elles ne soulèvent aucune question de principe. Elles ne sont que des copies de copies destinées à être détruites. Elles sont destinées à être détruites. Elles sont destinées à être détruites. Elles sont destinées à être détruites.

Il y a une certaine logique dans le fait de produire des copies de copies. On en fait pour l'exposition, pour la vente, pour la diffusion, pour la conservation, pour la destruction. Elles sont destinées à être détruites. Elles sont destinées à être détruites. Elles sont destinées à être détruites.

Il y a une certaine logique dans le fait de produire des copies de copies. On en fait pour l'exposition, pour la vente, pour la diffusion, pour la conservation, pour la destruction. Elles sont destinées à être détruites. Elles sont destinées à être détruites. Elles sont destinées à être détruites.

Il y a une certaine logique dans le fait de produire des copies de copies. On en fait pour l'exposition, pour la vente, pour la diffusion, pour la conservation, pour la destruction. Elles sont destinées à être détruites. Elles sont destinées à être détruites. Elles sont destinées à être détruites.

Il y a une certaine logique dans le fait de produire des copies de copies. On en fait pour l'exposition, pour la vente, pour la diffusion, pour la conservation, pour la destruction. Elles sont destinées à être détruites. Elles sont destinées à être détruites. Elles sont destinées à être détruites.

Il y a une certaine logique dans le fait de produire des copies de copies. On en fait pour l'exposition, pour la vente, pour la diffusion, pour la conservation, pour la destruction. Elles sont destinées à être détruites. Elles sont destinées à être détruites. Elles sont destinées à être détruites.

Il y a une certaine logique dans le fait de produire des copies de copies. On en fait pour l'exposition, pour la vente, pour la diffusion, pour la conservation, pour la destruction. Elles sont destinées à être détruites. Elles sont destinées à être détruites. Elles sont destinées à être détruites.

Il y a une certaine logique dans le fait de produire des copies de copies. On en fait pour l'exposition, pour la vente, pour la diffusion, pour la conservation, pour la destruction. Elles sont destinées à être détruites. Elles sont destinées à être détruites. Elles sont destinées à être détruites.

dans ce secteur très marginal de l'économie, il y a une concentration. Elle correspond aux vœux des compagnies américaines qui ne consentent de détruire à Paris d'admirables copies en version originale sous-titrée. Une voir s'élève parfois pour signaler un désastre. Ce fut le cas, il y a trois ans, pour les stocks de la M.G.M. Mais rien ne bouge et je ne peux m'empêcher de penser à ces habitants de Dachau qui voyaient la fumée des fours crématoires et qui ne savaient pas.

L'exemple vient de loin, de Charles Pathé qui raconte dans ses mémoires qu'en 1910, il manquait de films vierges : « Pendant un an, je dus organiser en France et déléguer la rafle des vieux films, usagés ou non. Je les faisais diriger tous sur Joinville-le-Pont. Là, je faisais décoller les bandes de leur gélatine, puis je les réémulsionnais en largeur standard de 35 mm, après les avoir repolés, car elles nous arrivaient, la plupart du temps, rayées par suite de l'usage » (De Pathé France à Pathé Cinéma, réédition de Premier Plan, n° 55, p. 76).

En fait, on trouve toujours des raisons financières pour justifier la destruction : économiser les frais de stockage d'un produit périssable, faire une ultime rentrée d'argent en vendant le film sous forme de déchet... Ou des raisons techniques beaucoup plus convaincantes : éliminer les copies hors d'usage, rayées, accidentées, les « copies mortes ». Mais la motivation véritable est la hantise de l'exploitation clandestine et de la piraterie. L'ayant droit réagit comme un propriétaire vorace et suicidaire. Il veut garder jusqu'à la fin le contrôle des supports d'un droit immatériel, quitte à faire passer ce contrôle par la disparition des supports eux-mêmes. Il y a de la névrose dans cette conduite, mais la législation l'encourage et toute la dialectique production-destruction est basée, depuis trois quarts de siècle, sur l'assimilation du film à une marchandise et sur le pouvoir absolu du marchand.

Dans un arrêt du 20 octobre 1977 qui fait jurisprudence, la Cour de cassation française a officialisé ce qu'un chroniqueur judiciaire devait appeler ensuite « le devoir de destruction ». Elle a été aussi loin que les vandales pouvaient aller. Il s'agissait d'une action intentée à des récupérateurs qui avaient revendu certains films à des collectionneurs, alors qu'ils auraient dû « extraire les produits chimiques entrant dans la pellicule ». La Cour a déclaré dans ses attendus que « des copies de films volontairement retirées du commerce et vouées à la destruction (...) avaient, par cela même, perdu leur caractère artistique pour devenir de simples matériaux » (Pourvoi Barbier et Müller, Recueil des Actes de la Chambre Criminelle, 1977, p. 801 à 803).

ce signifie que le simple fait de détruire, manifesté par les incendies, est devenu un produit artistique. Et la destruction est devenue un genre littéraire n'étant pas sans danger. Certains films ont existé fréquents dans leur époque, mais ils ont disparu collectionnellement, les éditions de ces livres ont été détruites. Les livres ont disparu et les films ont disparu. On ne sait pas s'ils se rapportent, au film photo qu'est le cinéma, comme des robes.

Les livres ont disparu, mais ils ont disparu, et leur destruction est devenue un genre littéraire. Le film est un bien culturel, et il est devenu un produit artistique. Les livres ont disparu, mais ils ont disparu, et leur destruction est devenue un genre littéraire. Le film est un bien culturel, et il est devenu un produit artistique. Les livres ont disparu, mais ils ont disparu, et leur destruction est devenue un genre littéraire. Le film est un bien culturel, et il est devenu un produit artistique.

1918-1939

Les livres ont disparu, mais ils ont disparu, et leur destruction est devenue un genre littéraire.

Les livres ont disparu, mais ils ont disparu, et leur destruction est devenue un genre littéraire. Le film est un bien culturel, et il est devenu un produit artistique.

Les livres ont disparu, mais ils ont disparu, et leur destruction est devenue un genre littéraire. Le film est un bien culturel, et il est devenu un produit artistique.

Les livres ont disparu, mais ils ont disparu, et leur destruction est devenue un genre littéraire. Le film est un bien culturel, et il est devenu un produit artistique.

compte des dernières découvertes, mais on peut s'y fier pour des ordres de grandeur. Le pays le plus touché par les destructions semble être l'Italie, avec 142 titres sauvés, c'est-à-dire un pourcentage de perte de 85 %.

Les États-Unis ont eux aussi beaucoup perdu, contrairement à ce qu'on croit généralement, et Larry Karr indique pour les 6 606 films de fiction tournés entre 1920 et 1929, un taux de disparition de 75 %.

La France a produit 1 120 longs métrages de 1919 à la fin du muet, c'est le résultat du recensement global effectué par Raymond Chirat pour le troisième volume du *Catalogue des films de fiction*. Pour la même période, la F.I.A.F. donne la liste de 258 films retrouvés par les 30 institutions (dont Toulouse) qui ont collaboré à cette étude. Toutefois, ni le Service des Archives du Film à Bois-d'Arcy (sans par une réglementation beaucoup trop rigide), ni la Cinématèque Française (qui n'est pas membre de la F.I.A.F.), ni Pathe et Gaumont (qui sont des entreprises privées) n'ont participé à ce recensement et il faut leur compte de leurs collections. Mais la plupart des films qu'ils détiennent existent dans d'autres archives, en raison de la très grande diffusion du cinéma français à l'étranger, à l'époque du muet, et le nombre de titres arrachés aux détruits de temps devrait se situer, soit au moins de 250. Le pourcentage de perte serait donc assez semblable à celui des États-Unis, environ 70 %.

L'Allemagne est beaucoup plus favorisée : 782 titres, ce qui ramène l'holocauste à moins de 40 %, mais elle a, dès 1933, bénéficié d'une cinématèque d'État, le Reichsfilmarchiv, qui a eu les moyens de sauver l'essentiel.

Enfin, en U.R.S.S., le taux paraît infime (moins de 10 %), car les motivations de destructions (chasse à l'exploitation cinématographique, produit dérivé, etc.) n'ont pas joué.

1930-1950

Il n'existe aucun bilan d'ensemble des pertes dues aux destructions de routine après 1930, puis à l'abandon du nitrate au début des années cinquante.

Il semble néanmoins que la production des États-Unis ait été l'une des moins touchées, parce que la télévision s'est développée dans ce pays plus tôt que dans les autres, et qu'elle a eu un besoin immédiat et massif de films anciens. Larry Karr donne, en les arrondissant, les chiffres suivants :

— 1930-1939 : 5 500 longs métrages ; pertes : 25 %.

deuxième partie de la collection. Les films de la collection sont classés par ordre chronologique. Les films de la collection sont classés par ordre chronologique. Les films de la collection sont classés par ordre chronologique.

Les films de la collection sont classés par ordre chronologique. Les films de la collection sont classés par ordre chronologique. Les films de la collection sont classés par ordre chronologique.

Les films de la collection sont classés par ordre chronologique. Les films de la collection sont classés par ordre chronologique. Les films de la collection sont classés par ordre chronologique.

Les films de la collection sont classés par ordre chronologique. Les films de la collection sont classés par ordre chronologique. Les films de la collection sont classés par ordre chronologique.

Les films de la collection sont classés par ordre chronologique. Les films de la collection sont classés par ordre chronologique. Les films de la collection sont classés par ordre chronologique.

Les films de la collection sont classés par ordre chronologique. Les films de la collection sont classés par ordre chronologique. Les films de la collection sont classés par ordre chronologique.

Les films de la collection sont classés par ordre chronologique. Les films de la collection sont classés par ordre chronologique. Les films de la collection sont classés par ordre chronologique.

Les films de la collection sont classés par ordre chronologique. Les films de la collection sont classés par ordre chronologique. Les films de la collection sont classés par ordre chronologique.

Les films de la collection sont classés par ordre chronologique. Les films de la collection sont classés par ordre chronologique. Les films de la collection sont classés par ordre chronologique.

Les films de la collection sont classés par ordre chronologique. Les films de la collection sont classés par ordre chronologique. Les films de la collection sont classés par ordre chronologique.

trois est chose. Et si on ne trouve un faible espoir d'actes de vieux distributeurs déportés qui ont pris leur retraite en gardant quelques films, qui ont quatre-vingt ans et qui pensent à la mort. Ceux-là font parfois signe.

Deux archives, la Bibliothèque Gabbouze et la Cinéma-lique de Toulouse, viennent de faire un test qui confirme l'ampleur des pertes. Il est peut-être limité, mais il a l'avantage de répondre à toutes les exigences d'une consultation scientifique.

Il s'agit de Charles Bowers, ce personnage énigmatique qui a tourné aux États-Unis entre 1926 et 1930, 19 courts métrages d'une invention éblouissante, où le slapstick se mêle aux prises de vues image par image et qui relèvent d'un surréalisme inconscient et superbe.

Or Bowers était tombé dans l'oubli et ces deux archives avaient retrouvé 4 films sur 19. Elles ont écrit une plaquette, l'ont envoyée dans le monde entier, contactant les sources américaines, les membres de la F.I.A.F., les grands collectionneurs spécialisés dans le comique, mirent toutes les bases de leur côté et ne parvinrent en deux ans qu'à faire surgir de l'ombre un cinquième titre.

5 sur 19, malgré l'ampleur de l'enquête et l'insistance à découvrir un pénis méconnu, les deux archives aboutirent à un taux définitif de pertes nettes, à un point net plus, celui que Larry Karr a calculé aux U.S.A. pour l'ensemble des années vingt.

3° Dans les films retrouvés, on compte aussi les copies en 16 mm, c'est-à-dire les images d'époque, unes, rayées, peints, de collures, avec un son pitoyable. Formellement le titre est sauvé. Honnêtement, il est à moitié perdu. Malgré les contretypes, quelque chose aura disparu à jamais de l'œuvre originale.

4° Allons plus loin. Un film est-il sauvé quand il en existe un seul exemplaire dans une seule archive? La terre est un lieu culturel de quatre milliards d'habitants. Cela suffit à souligner le caractère dérisoire d'un titre conservé dans un blockhaus unique, tel un grain de poussière à la surface de la planète. La notion adulte de sauvetage implique la multiplication mondiale des copies.

5° Mais la vidéo n'est pas la solution magique. On a pu croire que les cassettes résoudre le problème de la conservation en donnant aux films la même chance qu'aux livres : des milliers d'exemplaires dans des milliers de collections, échappant désormais aux griffes des ayants droit. Soyons lucides. Si l'industrie du cinéma a toléré, puis exploité elle-même le transfert sur cassette, c'est qu'il s'agit d'une reproduction médiocre, promise à une fin rapide et qui n'aura jamais de caractère concurrentiel.

Cette agitation a néanmoins jeté un voile sur les vrais problèmes de la conservation, en laissant apparaître un procédé plus sophistiqué, celui du vidéodisque, qui rendrait inutile le stockage de la pellicule. Déjà certains archivistes, snobés par la technique, se demandent s'il ne faudrait pas reconverter les collections en signes électroniques et Bernard Martinand a eu raison de dire, aux Rencontres de Saint-Etienne (février 1982) que la vidéo allait déclencher la quatrième vague massive de destruction du cinéma.

LA MORT CHIMIQUE

Il existe enfin, par-delà les négligences humaines, plusieurs facteurs d'autodestruction qui font de la pellicule l'un des supports artistiques les plus vulnérables.

Les archivistes ont d'abord affronté le problème des films nitrate qui se décomposent inexorablement. Ce qui varie, c'est la vitesse du processus : dix ans ou trois quarts de siècle. Mais il intervient tôt ou tard, même dans de bonnes conditions de stockage. On peut le retarder en réfrigérant les blockhaus, on ne peut pas le conjurer. Il se déclenche à l'improviste, en formant des acides qui attaquent l'émulsion, et il commence bien avant qu'apparaissent les premiers signes.

« Ces signes, précise le *Manuel des Archives du Film* (F.I.A.F., 1980, chap. 3), ne deviennent visibles que durant la phase finale et se manifestent dans l'ordre suivant :

« a) L'image argentée pâlit et l'émulsion vire au brun. Les couleurs s'atténuent et leur valeur se modifie.

« b) L'émulsion devient collante.

« c) L'émulsion se ramollit. Des cloques se forment à la surface et elle dégage une odeur aigre.

« d) La pellicule se fond tout entière en une masse compacte.

« e) Le support de la pellicule se désagrège en une poudre brune à l'odeur âcre ».

Ce document ajoute :

« Le film pourra encore être sauvé par traitement et coplag immédiat aux deux premiers stades. A partir du troisième stade, il est fortement recommandé de détruire la pellicule, car elle s'enflamme spontanément à des températures relativement basses ».

En effet, la combustion du nitrate, qui intervient normalement à 130 °C, peut se produire à 40 °C sur des films en mauvais état, c'est-à-dire à la température d'une belle journée d'été. Et la pellicule flambe alors « avec la violence

d'une explosion en dégageant une chaleur pouvant atteindre 1 700 °C. Il suffit de trois minutes environ pour réduire en cendres 20 tonnes de pellicule » (ibid.).

Autre péril : « le retrait », qui semble assez inévitable. Avec le temps, les copies rétrécissent, perdent un ou deux millimètres en largeur, deviennent improjetables et le phénomène affecte aussi bien le nitrate que les supports de sécurité.

Enfin la généralisation des films en couleurs entraîne une dernière malédiction qui est devenue aujourd'hui le problème essentiel de l'archivage. Quels que soient les procédés ou les pellicules, la couleur se dégrade. Les pigments subissent une attaque interne, les nuances disparaissent, l'image perd son éclat et l'équilibre chromatique est rompu, parce que les trois gammes de base (jaune, bleu et rouge) réagissent différemment.

Tous ces facteurs d'autodestruction appellent une politique mondiale de transferts, de contretypes, de nouveaux négatifs et de nouvelles copies pour lutter contre l'alliance diabolique du temps et de la chimie. Une cinémathèque moderne, ce n'est donc pas seulement une bouée de sauvetage pour un art du visible, ce n'est pas seulement une réserve de matériaux pour la sociologie ou une maison de plaisir, c'est aussi un gigantesque laboratoire.

Mais avant d'en arriver là, la notion de cinémathèque est passée, au cours du xx^e siècle, par toute une série d'idées contradictoires et d'occasions manquées. Elle s'est lentement constituée à travers les réponses, valables ou non, que l'on a apportées aux nouveaux besoins. Si désormais elle paraît être une addition harmonieuse d'évidences, elle s'est fait jour laborieusement. C'est ce mouvement dialectique des collections et des problèmes, ce voyage de l'esprit autour d'une réalité chimique, ce peuple incertain dans les sables mouvants de l'art et de la névrose pour arriver aux certitudes d'une méthode internationale, que nous nous proposons maintenant de décrire.

II

NAISSANCE DE L'IDÉE DE CINÉMATHÈQUE

La première représentation publique de films sur un écran a eu lieu à Paris, le 28 décembre 1895, au Salon indien du Grand-Café. Presque aussitôt, quelques journalistes ont salué l'intérêt des vues animées, par rapport aux vues fixes, c'est-à-dire aux photographies, et ils ont dit qu'elles apporteraient aux familles, aux historiens et aux nations quelque chose d'irremplaçable.

Dans la revue *La Nature*, où Max Ernst devait plus tard découper des gravures pour les piéger dans ses collages, un chroniqueur signant E. H. (probablement E. Hospitalier) écrit le 11 novembre 1896 (n° 1180, p. 91) : « Grâce à cet appareil (il s'agit du procédé Lumière), tout le monde pourra voir revivre la sortie de l'église du mariage mondain de M. X... avec Mlle Y..., la fin de course du Grand Prix, le défilé des cuirassiers de la revue du 14 Juillet et les innombrables scènes vécues chaque jour dans notre Paris si pittoresque. C'est là le côté amusant du cinématographe. Mais que d'applications utiles à l'enseignement des arts et des sciences, à l'enregistrement et à la conservation des grandes scènes théâtrales, etc., n'aurons-nous pas à enregistrer lorsque l'appareil, d'un prix modique en somme, se sera généralisé, démocratisé, et sera entre toutes les mains comme le sont aujourd'hui la jumelle photographique et le vérascope ! Quelle joie éprouveront nos neveux à faire revivre leurs ascendants grâce à des épreuves cinématographiques soigneusement conservées ! Que nous voilà loin des épreuves de Daguerre... ».

Mais ces remarques, banales et touchantes, on les retrouve dans la presse chaque fois que le cinéma aborde en fin de siècle un pays nouveau, et ce serait un peu forcer les choses que d'en extraire l'idée de cinémathèque.

BOLESŁAW MATUSZEWSKI

Cette idée apparaît deux ans plus tard, en 1898. Elle appartient à un personnage assez mystérieux qui s'appelle Bolesław Matuszewski et qui est polonais. Il est né en 1856, mais on ne sait quand il est mort. En 1895, il ouvre à Varsovie un atelier photographique avec son frère Zygmunt, puis s'intéresse au cinéma. En 1897, il devient photographe du Tzar et avec une caméra Lumière il a l'occasion de filmer « les scènes importantes et les incidents familiers de la visite à Pétersbourg du Président de la République Française ». Or l'une des vues qu'il a prises va revêtir une importance diplomatique. Bismarck accuse Félix Faure d'avoir, en débarquant, oublié de se découvrir devant le drapeau russe. Grâce au film, la France pourra rejeter les accusations dirigées contre son protocole et démontrer la malveillance de l'étranger, c'est-à-dire de l'Allemagne (*Le Petit Journal*, 15 juillet 1898).

Il semble bien que Matuszewski ait été profondément marqué par cet incident et qu'il en ait déduit l'idée de conserver des documents irréfutables. Venu à Paris, il publie, le 25 mars 1898, un plaquette intitulée Une nouvelle source de l'histoire, qu'il envoie aux journaux, aux altesses royales, aux académiciens, aux ambassadeurs et aux universitaires. La Filmoteka Polska en retrouvera la trace et l'édition en fac-similé (1955, aux soins de Władysław Banaszkiewicz). En août 1898, Matuszewski fait imprimer une étude beaucoup plus fournie, La photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être, que l'on peut tenir pour l'un des premiers textes théoriques sur le cinéma et que la Filmoteka de Varsovie a reproduit, toujours en fac-similé, dans un volume intitulé *Bolesław Matuszewski, I Jego pionierska myśl filmowa* (1980, aux soins de Zbigniew Czeczot-Gawrak).

D'emblée, il élimine « les scènes simplement récréatives ou fantaisistes », les « tranches de vie drôles », pour ne retenir que « les actions et les spectacles d'un intérêt documentaire », autrement dit « les tranches de vie publique et nationale » (p. 6 et 7 du premier texte). Tout le discours est soutenu par l'idée de transmettre aux générations futures une image exacte du présent et des clichés indécryptables :

« Que de lignes de vague description gagnées dans les livres destinés à la jeunesse, le jour où on déroulera devant une classe, en un tableau précis et mouvant, l'aspect plus ou moins agité d'une assemblée délibérante, la rencontre de chefs d'Etat prêts de sceller une alliance, un départ de troupes ou d'escadres, ou bien la physionomie changeante et mobile des cités » (p. 7). « L'épreuve

cinématographique (...) fait se dresser et marcher les morts et les absents. Ce simple ruban de celluloid constitue non seulement un document historique, mais un parcelle d'histoire (...). Il ne lui faut, pour se réveiller et vivre à nouveau les heures du passé, qu'un peu de lumière traversant une lentille au sein de l'obscurité » (p. 8-9).

Il convient donc « de créer à Paris un musée ou un dépôt cinématographique » (p. 6). « Il s'agit de donner à cette source peut-être privilégiée de l'histoire la même autorité, la même existence officielle, le même accès qu'aux autres archives déjà connues (...). Il suffira d'assigner aux épreuves cinématographiques, qui auront un caractère historique, une section de musée, un rayon de bibliothèque, une armoire d'archives. Le dépôt officiel en sera installé soit à la Bibliothèque nationale, ou celle de l'Institut, sous la garde d'une des Académies qui s'occupent d'histoire, ou aux Archives, ou encore au Musée de Versailles (...). Un comité compétent recevra ou écartera les documents proposés après avoir apprécié leur valeur historique. Les rouleaux négatifs qu'il aura acceptés seront scellés dans des étuis, étiquetés, catalogués ; ce seront les types auxquels on ne touchera pas. Le même comité décidera des conditions dans lesquelles les positifs seront communiqués et mettra en réserve ceux qui, pour des raisons de convenance particulière, ne pourront être livrés au public qu'après un certain nombre d'années écoulées. On fait de même pour certaines archives. Un conservateur de l'établissement choisi prendra la garde de cette collection nouvelle peu nombreuse au début, et une institution d'avenir sera fondée. Paris aura son dépôt de cinématographie historique ».

Le deuxième texte (*La photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*) diversifie les activités de la future cinématheque et prévoit, à côté du noyau historique :

- un « Dépôt cinématographique industriel annexé aux Arts et Métiers et à l'École centrale (p. 14 du fac-similé), qui pourrait jouer également le rôle de garantie de la propriété industrielle : « On conçoit que, pour garder le souvenir d'un tour de main spécial dont il a eu l'idée, d'une exécution de commande rare et difficile, un chef d'usine ait une collection de documents qui constatent l'importance de sa maison et qu'il légua avec elle, quand il la fera passer dans d'autres mains. C'est dans cette collection cinématographique qu'il puiserait la pièce décisive à produire le jour où pour tel procédé industriel nouveau (...), on lui contesterait le mérite de la priorité » (p. 15-16) ;

- un « Dépôt de la Cinématographie médicale » spécialisée dans les observations sur les maladies nerveuses, « que je considère comme virtuellement fondé (...) grâce à la passion pour

leur art d'hommes comme MM. Babinsky, Ballet, Brissaud, Doyen », p. 26) ;

- un Dépôt de films régimentaires, géré par le Ministre de la Guerre, qui constituerait « un inappréciable trésor de souvenirs militaires » (p. 33). Et Matuszewski ajoute : « C'est en quelque jour de fête nationale, ou pour tromper l'ennui des postes perdus en des colonies lointaines, qu'on présenterait aux générations nouvelles venues l'image des générations anciennes, et nul genre de récréation ne serait plus goûté, ni plus sain et plus fortifiant pour les esprits » (ibid.) ;

Matuszewski insiste en outre :

- sur les « mœurs locales » : « Le cinématographe arrive à temps pour en recueillir les derniers vestiges. Les assemblées religieuses ou profanes, les processions, les fêtes de famille ou de corporation, les rendez-vous des costumes nationaux et traditionnels, tous ces précieusement souvenirs des temps passés ne peuvent trouver un mode de reproduction qui vaille la photographie animée » (p. 40) ;

- sur la musique symphonique et les chefs d'orchestre : « Il y a un je ne sais quoi de personnel à chaque maestro, un quid proprium où se révèle à la fois sa nature propre et sa compréhension plus ou moins fine de l'œuvre qu'il fait interpréter » (p. 46) ;

- sur la danse et l'art du comédien : « A-t-on cinématographié la très ingénieuse mise en scène de Cyrano de Bergerac ? » (p. 50) ;

- sur la « Cinématographie de famille » (p. 51). « Les pères et mères qui le peuvent voudront tous garder le groupe animé et mobile de leurs enfants jouant librement dans l'insouciance propre à leur âge » (ibid.). Et un point de vue sociologique perce à travers la phrase qui suit : « Ce seront là les vraies archives de famille, celles qui permettront beaucoup plus tard de retrouver, avec l'apparence de la vie, dans leurs manières d'être et leurs habitudes particulières, les êtres que la mort aura enlevés » (ibid.).

- sur les « recherches de police ». Le film permettrait « de retrouver plus tard un individu déjà condamné, en faisant connaître son aspect véritable, sa démarche, ses allures naturelles (...) ». Ce serait un système de fiches cinématographiques à côté des fiches d'anthropométrie. Ce serait le signalement absolu » (p. 53).

UN DISCOURS PRÉMATURÉ

Essayons de dresser, dans l'optique moderne, le bilan des projets de Matuszewski. L'homme est un gibier de cinématographe

Deux ans avant la fin du siècle, seize ans avant la Première Guerre mondiale et trente-cinq ans avant l'apparition d'une archive digne de ce nom (à Stockholm en 1933), il a jeté les bases de la conservation du patrimoine cinématographique.

Il estime d'abord qu'une collection de films doit être un service public. Il hésite entre « un unique dépôt, un grand musée central » et des collections spécialisées qu'il appelle « dépôts cinématographiques partiels ». Mais dans les deux hypothèses, il fait intervenir l'Etat : Bibliothèque nationale, Institut, Conservatoire des Arts et Métiers, Ministère de la Guerre, Direction des Beaux-Arts, etc., et il insiste sur le caractère officiel que doit avoir toute l'entreprise, pour donner confiance aux particuliers et aux professionnels. Si l'on songe qu'en France, où il existe aujourd'hui cinq archives, trois d'entre elles sont encore des associations privées, on mesure la clairvoyance de Matuszewski.

Il va plus loin encore. Très en avance sur son époque, il écrit que « toute épreuve cinématographique (de caractère documentaire) devra être soumise à l'obligation du dépôt légal. Actuellement quelques exemplaires de toute publication imprimée ou gravée doivent, de par la loi, être adressés au Ministère de l'Intérieur. Il convient qu'un dépôt analogue soit obligatoire pour les cinématographies. » (deuxième texte, p. 59).

Il propose que les dépôts soient accessibles au public et il prévoit (p. 58) des locaux de projection. Il est contre les collections fermées et la seule restriction qu'il formule concerne les films militaires : là, il y aurait « danger d'indiscrétion » (p. 57), et on ne devra les montrer qu'au bout de quelques années.

Il jette les bases d'une politique « de dons volontaires, de legs, échanges et achats » (p. 58) et il prévoit la publication d'un périodique, « mensuel d'abord, bimensuel ensuite », avec siège à Paris et rédaction européenne, afin « de créer un courant d'opinion en faveur des dépôts officiels de cinématographies documentaires » (p. 61-62).

Enfin, il insiste sur la priorité donnée aux négatifs. Dans son deuxième texte, il répète que « le but serait d'avoir une collection de négatifs, modèles types auxquels on ne toucherait pas dans l'usage courant, et qui seraient enfermés et scellés dans des étuis étiquetés » (p. 57). C'est une idée qui rejoint totalement les conceptions actuelles : une cinémathèque doit être d'abord une banque de négatifs.

Mais Holeslaw Matuszewski limite ses projets aux films documentaires : « La commission préposée à chaque dépôt devrait surtout faire un travail d'élimination, exclure tout ce qui serait de

pur amusement et ne présenterait pas le caractère particulier d'utilité dont elle s'occupe » (p. 57).

Nous allons retrouver cette notion d'utilité jusqu'à la fin du muet. Toutes les collections qui apparaissent dans le monde avant 1930 auront un but précis : pédagogique, militaire, juridique, professionnel. Aucune d'entre elles ne cherchera à sauvegarder le cinéma en soi et la plupart écarteront les films de fiction. C'est une attitude qui prévaudra jusqu'à l'apparition du cinéma parlant et aux premiers appels lancés par la critique, devant la destruction massive des films muets.

La grande presse fit un écho chaleureux aux idées de ce précurseur : dix-neuf articles parus en France et en Belgique. Puis ce fut l'oubli. Matuszewski était d'ailleurs assez pessimiste : « La création (du ou des musées) est un problème qu'il n'est pas aisé de résoudre à bref délai. La force d'inertie est bien une force, car c'est pour la vaincre qu'il faut déployer les efforts les plus considérables. Je n'ai pas d'illusions sur la mise en exécution rapide de mon projet. Je ne m'imagine pas que les académies, les musées, les bibliothèques, les dépôts d'archives, les ministères ou les administrations vont s'empressez de s'organiser pour former des collections de cinématographies documentaires. La chose se fera, mais la mise en train sera, comme il est d'usage, lente et pénible » (p. 60-61).

En réalité, la chose ne pouvait pas se faire. Opérateur de bonne volonté, Matuszewski était un artisan qui tenait à ses compagnons un langage d'artisan, en les invitant à déposer leurs prises de vues dans des collections publiques. Si le cinéma était resté un prolongement des ateliers photographiques, ce rêve aurait pu s'inscrire dans la vieille tradition des corps de métier, des expositions de chefs-d'œuvre, des guildes médiévales et se réaliser. Mais il y avait, derrière les pionniers de 1898, une industrie naissante, conquérante et bientôt triomphante, qui n'allait pas s'embarasser de recherche historique et de conservation culturelle.

Ce Polonais de Paris fait donc figure d'isolé et il a le mérite absolu de l'antériorité. D'autres projets, assez semblables, vont apparaître dans différents pays. Ils seront animés du même esprit éducatif, et du même désir de conserver les traces des visages et des villes, des manières d'être et de paraître, ce qui est déjà l'ébauche d'un point de vue sociologique, mais ils n'auront pas plus de succès.

LES OCCASIONS PERDUES DE LA VILLE DE PARIS

Un conseiller municipal parisien, Henri Turot, propose en 1906 de « créer des archives cinématographiques permettant de conserver le souvenir de toutes les fêtes, cérémonies et grands événements intéressant la ville de Paris » et il ajoute : « Je n'ai pas besoin de vous dire à quel point le cinématographe donne l'illusion de la vie réelle et combien il serait précieux, pour ceux qui viendront après nous, d'être documentés d'une manière si vivante sur les événements que nous vivons actuellement. Cela ne coûterait presque rien d'organiser des archives » (Bulletin municipal, procès-verbal du 5 novembre 1906, p. 772).

Cette proposition est « renvoyée au Bureau », c'est-à-dire enterrée. Elle sera reprise en 1911 par Emile Massard, un autre conseiller municipal, qui suggère l'ouverture d'un « musée de la parole et du geste, destiné à recueillir les archives cinématographiques et photographiques présentant un intérêt pour l'histoire ».

Le document, daté du 14 mars, conclut ainsi : « La ville de Vienne a déjà un Musée du geste, recevant les archives cinématographiques qui valent la peine d'être conservées. Nous avons déjà remarqué, dans cette ville, un magnifique Musée de police, le plus beau et le plus complet du monde, et nous l'avons signalé dans notre rapport sur les innovations de l'étranger en matière de sécurité publique. Cette fois, nous appelons l'attention du Conseil sur son musée cinématographique. Certainement Paris est assez riche pour faire aussi bien que Vienne et pour donner une leçon d'initiative à l'Etat, qui devrait être le premier à fonder une bibliothèque de ce genre. Ce que le gouvernement ne fait pas dans l'intérêt de la nation, le Conseil Municipal peut le réaliser à bon compte, à la fois dans l'intérêt de la France et dans l'intérêt de la ville » (Conseil Municipal de Paris, Propositions-Référence, n° 6, 1911). Le 12 avril, ce projet est renvoyé à la quatrième commission et enterré (Bulletin municipal, p. 676).

Un personnage très parisien, Victor Perrot, qui sera plus tard président du Vieux Montmartre et qui signera *Le Dernier Boulevardier*, développe la même idée devant la « Société des Amis de la Bibliothèque de la Ville de Paris » et il réussit à faire adopter le principe d'un département d'archives cinématographiques. Laissons-lui la parole : « Le projet entrerait dans la période de réalisation grâce à des concours financiers privés, quand la guerre est venue arrêter l'activité de la Société, qui ne fut pas reprise » (A Paris, il y a soixante ans, naissait le cinéma, plaquette éditée en 1955 par la Cinémathèque Française).

Il revient à la charge, le 29 mai 1920, à la Commission du Vieux Paris avec un rapport qui a été publié sous le titre « L'Histoire par le film » dans la revue *Ciné pour tous*, n° 59 de 1921.

1° Comme Boleslaw Matuszewski, il s'intéresse uniquement aux films documentaires qui pourraient reconstituer notre « passé insaisissable ».

2° Mais il limite son ambition à la ville de Paris : « depuis les grandes manifestations populaires, les cérémonies officielles, les réceptions des chefs d'Etat, jusqu'aux faits divers de la rue et de la vie courante, sans oublier les portraits de nos contemporains pris dans l'exercice de leurs occupations quotidiennes ; les intérieurs des monuments, des hôtels ou des maisons ; en un mot tous les événements parisiens... ».

Il ajoute pourtant qu'il « y aurait lieu de garder certaines parties de films dramatiques qui, quelquefois, sont des essais heureux de reconstituer notre histoire parisienne, ou qui contiennent des aspects de Paris ».

3° Il insiste sur le sauvetage des négatifs que possèdent encore les producteurs français et, comme Matuszewski en 1898, il déplore l'absence de dépôt légal : « Les films n'étant pas soumis à la loi sur la presse, le dépôt légal n'existe pas pour eux. C'est une grave lacune à combler ». Elle le sera en 1978.

4° Il fait valoir, dans le sillage de la victoire, un argument patriotique : « La célèbre U.F.A., patronnée par Krupp, les grandes banques et tous les pangermanistes, a pu acheter 4 000 cinématographes non seulement en Europe, mais dans tous les pays du monde (...). Comment se défendre, si ce n'est opposer le cinéma au cinéma, comme les canons aux canons. Enlisés dans nos idées de pacifisme, allons-nous continuer, par routine, à refuser à notre armement cinématographique les crédits moraux et pécuniaires ? (...) S'il est défendu à Krupp de fabriquer du matériel de guerre, il lui est permis de porter tout son effort destructeur sur la fabrication de ces mitrailleuses de paix, à bandes pelliculaires, qui pour ne projeter que des idées, n'en sont pas moins autrement meurtrières que celles qui projettent des balles » (Rapport de 1921).

5° Il va jusqu'au lyrisme : « Quand nos descendants soulèveront la pierre de ce tombeau de Lazare que sera pour eux la cinémathèque, n'accompliront-ils pas le même miracle en prononçant ces paroles divines : Passé, lève-toi ! Et le film se lèvera et marchera. Et le cinématographe dira : "Je suis la Résurrection et la Vie" » (ibid.).

La Commission du Vieux Paris adopte son rapport et elle « émet le vœu que le Conseil Municipal charge l'administration :
« - de rechercher, depuis l'apparition du cinématographe, les films anciens rigoureusement documentaires, intéressants l'histoire de Paris et du département de la Seine et d'en faire effectuer les tirages ;

« - de s'assurer, au fur et à mesure de leur production, des films nouveaux de même nature ;

« - et de pourvoir aux moyens nécessaires à la conservation durable de tous ces documents » (ibid.).

Le 7 février 1921, Emile Massard s'appuie sur ce vœu pour reprendre sa proposition de 1911 et il fait adopter par le Conseil Municipal la délibération suivante : « L'administration est invitée, pour la seconde fois, à poursuivre d'urgence la solution de la question de la fondation d'un musée des films cinématographiques et phonographiques ». Le 25 juin, Perrot dépose à nouveau devant la Commission du Vieux Paris en développant ses idées de façon plus administrative, avec un budget à l'appui et une liste de films disparus (« Ville de Paris 1921, Commission du Vieux Paris », p. 132 à 135).

Le rapport commence par ces mots : « La cause des Archives cinématographiques de Paris est enfin gagnée ». Elle était perdue. De Turot à Massard, de Massard à Perrot, trois hommes avaient conjugué leurs efforts pour mettre en place une cinémathèque qui aurait fatalement dépassé l'enclave parisienne et qui serait devenue un organisme national. Ils se sont heurtés, durant près d'un quart de siècle, aux mêmes inerties, aux mêmes allergies, et si j'ai donné le détail et la date de toutes leurs démarches, c'est pour dire à quel point les choses ont failli se faire.

La création en 1925, d'une Cinémathèque de la ville de Paris, destinée à diffuser en milieu scolaire des films d'enseignement et des programmes récréatifs, ne sera finalement que l'ombre de ce rêve. Il y eut échec sur toute la ligne.

ALBERT KAHN

Un particulier, Albert Kahn, banquier de son état, multimillionnaire, agissant seul et poursuivant une idée fixe, va réaliser ce que les ministères et la Ville de Paris sont impuissants à mettre en œuvre : une collection.

Il la constitue de toutes pièces. Il est autoritaire, secret, maniaque et célibataire. Il mène une vie ascétique dans une splendide propriété de Boulogne-Billancourt et, apparemment,

tout le désigne comme misanthrope. Pourtant il aime l'humanité d'un amour global que lui a dicté son familier, Henri Bergson. Il veut que les hommes apprennent à se connaître, à découvrir leur élan vital, à être solidaires dans leur diversité et à faire « cercle autour du monde ». Le moyen : l'image. En 1910, il recrute des photographes qui opèrent à Paris, en province, puis dans le monde entier, et qui fixent sur la plaque sensible ce capital inaliénable, la réalité quotidienne. Au fil des années, il réunit une collection de 72 000 clichés autochromes qui constitue aujourd'hui un matériau prodigieux.

Mais en même temps, il utilise le cinéma et il envoie des opérateurs (il en aura jusqu'à cinq) capter la vie sociale, l'actualité politique, la France en guerre, les fêtes populaires et le spectacle de la rue.

Car il a compris qu'une ménagère, achetant sa viande chez le boucher, était plus importante et plus typique pour l'histoire profonde de la France que le Président de la République. Il a converti en images la vie des gens. Il a demandé à ses employés de filmer les trottoirs, la foule, les marchés, les hommes sortant d'une vespasienne, les militaires en permission, le vrai visage de Paris, ou de Limoges, ou de Pékin, et les délégués du parti socialiste entrant au Congrès de Tours. Sur ce personnage hors du commun, qui est au confluent de la sociologie et de l'histoire, il existe un film excellent, *L'Héritage d'Albert Kahn*, tourné en 1977 par René-Jean Bouyer. Une exposition récente, accompagnée de projections, a confirmé la qualité exceptionnelle des documents recueillis (*Paris 1910-1931, au travers des autochromes et des films d'Albert Kahn*, Catalogue du Musée Carnavalet, 19 octobre-21 novembre 1982).

Ce furent les *Archives de la Planète*, auxquelles était associé le géographe Jean Brunhes. Elles prirent fin à la ruine du banquier, en 1929. Vendues avec la maison et le parc au Département de la Seine (aujourd'hui des Hauts-de-Seine), elles représentent 170 000 mètres de film, tournés en 35 mm sur pellicule noir et blanc à support nitrate.

Ce fonds (qui est devenu la « Photothèque-Cinéma de Albert Kahn » à Boulogne, dirigée par Jeanne Beausoleil) répond aux trois caractéristiques de la plupart des collections constituées avant 1930 :

- il a été créé dans un but précis et il a une fonction utilitaire (amener les hommes à se connaître et assurer la paix universelle) ;

- il privilégie le document et il ignore le cinéma du plaisir et du rêve, c'est-à-dire la fiction ;

- il sert la sociologie, sans que le mot soit prononcé, et il relève de ce qu'on nommait à l'époque l'histoire sociale.

COPENHAGUE, 1911

Ce fut également le cas à Copenhague en 1911. Appuyé par un grand quotidien libéral, *Politiken*, un journaliste, Anker Kirkebye, organisa des archives du film centrées sur la vie danoise. L'expérience fut courte. Elle prit fin au bout de quelques mois, mais Kirkebye en fit état au troisième Congrès de la Fédération Internationale des Archives du Film, réuni à Paris en 1946.

Son but était « de garder des images vivantes de tout le Danemark, de tout ce qui caractérise sa nature et la vie de son peuple » (séance du 16 juillet 1946, procès-verbal dactylographié). Mais il précise que « les films artistiques étaient à cette époque, en 1911, à un niveau assez faible, de sorte que nous choisissons de préférence les films documentaires ». Et il insiste sur les documents ayant trait aux grands de ce monde : « (dans certains films) on voit le vieux roi Christian IX (...), les filles du roi, la reine Alexandra d'Angleterre, l'impératrice de Russie, le tzar Nicolas assassiné quelques années plus tard, le roi Georges de Grèce, assassiné lui aussi. Tous se divertissent comme des enfants heureux, sautant les marches du perron, faisant voler leur chapeau (...) on voit aussi la princesse la plus aimée de toutes, la princesse Marie d'Orléans, à cheval, en amazone, comme c'était la coutume alors... ».

On devine l'arrière-pensée de Kirkebye : montrer que la monarchie était à la taille humaine, que les rois s'amusaient comme les gens du commun, que dans l'intimité, les nobles recherchaient des joies paisibles et que la cour participait à l'unité de la nation.

Ces archives furent déposées en 1913 à la Bibliothèque royale « où pendant une trentaine d'années, elles dormirent d'un long sommeil », puis confiées au Musée d'histoire nationale avant d'être absorbées par le Danske Filmmuseum. Comme celui de Victor Perrot, le projet danois était prématuré. Il se heurtait à une sorte de blocage historique.

L'ARCHIVE JÉSUIITE DE L'ABBÉ JOYE

Du côté religieux, l'initiative la plus ancienne semble être celle de l'abbé Joseph Joye, un jésuite robuste et bon vivant, qui officiait à Bâle au début du siècle. Il avait été nommé vicaire dans

une ville hostile, à dominante protestante, pour militer sur le terrain. Débordant de vitalité, il eut l'idée de séduire les âmes en les catéchant et pour donner de l'attrait à sa religion, il utilisa la méthode de la « perception sensorielle » qui consistait à stimuler les imaginations « grâce à la projection lumineuse dans un local assombri ».

Il commença par bricoler des plaques de lanterne magique qu'il montrait aux enfants le dimanche et aux adultes le mardi, dans un bâtiment de l'église, le Borromaum. Il les fabriquait lui-même, en les découpant dans du verre cassé qu'il enduisait d'émulsion, et il photographiait les images du *Leipzig Illustriert* ou de *L'Illustration*.

Il eut ainsi jusqu'à 16 000 diapositives, mais l'invention du cinématographe allait faire de lui un collectionneur forcené. Dès 1901, avant même qu'il y ait en Suisse un réseau de distribution commerciale, il acheta ses premiers films et « on dit même que, dans sa passion folle du cinéma, il aurait passé en contrebande, par la frontière française, des bandes enroulées autour de son ventre » (Wolfram Knorr, « L'Abbé Joye », *Travelling*, n° 43, Lausanne, mars 1975 ; cf. aussi l'article « L'Abbé Joseph Joye », dans *La Liberté*, Fribourg, 11 juin 1981).

Quand Joye cessa son enseignement en 1911, cette collection atteignait 250 000 mètres de pellicule nitrée, couvrant à peu près 2 000 titres de longs et courts métrages. Après sa mort, en 1919, elle fut laissée à l'abandon pendant quarante ans dans les galetas du Borromaum. Un grand nombre de bobines se décomposèrent, d'autres disparurent, mais l'Ordre des Jésuites refusa de confier ces archives à la Cinémathèque Suisse qui aurait su les préserver. Il voulait vendre. Le temps passa. Les films furent transférés à Zurich, dans une cave, où leur état empira pendant que l'on mettait les acheteurs en compétition. Ce qu'il en reste a été sauvé grâce au National Film Archive à Londres.

La collection Joye est donc la première collection ouverte au cinéma récréatif et aux longs métrages de fiction. On hésite néanmoins à la qualifier de cinémathèque car elle a un but très précis : donner l'attrait du plaisir à des conférences religieuses. Même si elle nous séduit par la richesse de son contenu, elle est utilitaire. Elle ne vise pas à sauver un art et encore moins à diffuser la culture qui réside en lui. Elle n'est qu'une arme dans la lutte quotidienne de deux mysticismes. Autrement dit elle a le rôle d'un accessoire dans un combat qui la dépasse et qui nous indiffère.

LES COLLECTIONS MILITAIRES

Toutes proportions gardées, les archives militaires que fera naître la guerre de 1914 ont le même caractère d'instrument fonctionnel. On leur a assigné un but : conserver le souvenir des armes et des exploits.

1° En France, dès le début des hostilités, une Section Photographique et Cinématographique de l'Armée s'installe à Paris, 3, rue François-1^{er}, avec l'aide des grandes compagnies, Pathé, Gaumont, Eclair et Eclipse. L'idée d'archives historiques apparaît trois ans plus tard dans une Note aux Armées du 16 février 1917 que cite le Chef de Bataillon Jacques Le Seigneur, dans une étude multigraphiée et passionnante, *L'Image au service de l'histoire* (1975) : « Le rôle de la Section (...) est avant tout de permettre la réunion d'archives aussi complètes que possible, concernant toutes les opérations militaires, préparation, exécution, chefs qui les dirigent, officiers et corps de troupe. En outre (...) la Section doit rassembler pour la propagande française à l'étranger des clichés et des films susceptibles de montrer la bonne tenue des troupes, leur entrain et les actions héroïques qu'elles accomplissent. De cette façon, l'histoire conservera un souvenir authentique et indiscutable du développement de la guerre, des méthodes et des moyens techniques à l'aide desquels l'Armée française est parvenue à atteindre un haut degré d'instruction militaire. D'autre part, une partie de cette documentation permet sans inconvénient de faire connaître, dès maintenant, aux nations neutres, quelles difficultés rencontrent nos soldats » (p. 12).

Ces archives sont à l'origine des collections de l'E.P.C.A., l'Etablissement Photographique et Cinématographique des Armées qui, après bien des vicissitudes, réunit aujourd'hui au Fort d'Ivry un ensemble documentaire de 70 000 bobines.

2° En Allemagne, l'équivalent s'appelle en 1917 la B.I.F.A. « spécialement chargée de la réalisation, de la diffusion et de l'exploitation des films destinés aux soldats » (*ibid.*, p. 5).

3° En Grande-Bretagne, un National War Museum est créé en 1917. Il a pour mission de réunir les objets qui ont trait à la guerre et les films figurent parmi ces objets, au même titre que les casques ou les avions. Dès l'armistice, le conservateur demande que tous les films de guerre « à caractère officiel » lui soient remis et il prend contact avec Kodak pour résoudre les problèmes de stockage et de manutention. Cet organisme sera transformé en Imperial War Museum, par une loi votée le 2 juillet 1920, mais la conservation des films gardera un caractère accidentel

jusqu'à la loi du 29 mars 1955 qui permettra enfin une politique d'archivage systématique.

CAPITALISME ET CONSERVATION

Après les militaires, les producteurs. Une autre source paradoxale de l'idée de cinématèque apparaît dès les origines du cinéma : des capitalistes qui se méfient de la concurrence et de la piraterie.

Le 7 janvier 1894, un ayant droit américain nommé William Kennedy Laurie Dickson, de West Orange (New Jersey), qui est le porte-parole de Thomas Edison, demande l'inscription sur les registres du Copyright d'un film de quelques secondes : *A Sneeze*. C'est un « Edison Kinetoscopic » qui montre un éternuement et qui est resté célèbre sous le titre de « L'éternuement de Fred Ott » (cf. Jacques Deslandes, *Histoire comparée du cinéma*, tome I, p. 202 à 204).

Ces registres sont tenus par la Library of Congress, à Washington, et l'exemple de Dickson est suivi massivement par les premiers producteurs : Thomas Edison sous son propre nom (à partir de 1896), Siegmund Lubin (1897), l'American Mutoscope and Biograph Company (1899), Georges Méliès (1903), la Vitagraph (1905)...

Or la législation sur le Copyright n'avait pas prévu l'invention du cinéma et la seule solution fut d'enregistrer les films comme des photographies dans la classe « Arts graphiques et divers ». Ce système dura seize ans jusqu'au vote, le 24 août 1912, d'un amendement à la loi fédérale.

Le matériel déposé par les producteurs, pour garantir leurs droits et poursuivre en justice les imitateurs, fut extrêmement varié, mais toujours rattaché à la notion de photographie. Howard Lamar Wallis, qui a préfacé l'*Index Motion Pictures 1894-1912*, publié par la Library of Congress (1953), énumère les éléments hétéroclites que l'on apportait au Copyright Office : des bobines de Mutoscope (c'est-à-dire de photos papier montées sur un axe qui donnaient l'illusion du mouvement), des photogrammes 35 mm, sur papier ou sur celluloïd, des agrandissements qui évoquaient les scènes les plus importantes, des photographies de décors, des Kineographs (c'est-à-dire des « flip books », de petits carnets dont on tournait les pages pour avoir la même illusion que dans le Mutoscope).

On y apportait aussi un matériel beaucoup plus précieux : le film entier tiré sur papier. Il s'agissait de bandes de 35 mm, non

perforées, improjetables, enroulées comme de la pellicule et constituées d'une suite d'épreuves photographiques rigoureusement conformes à l'original : en somme, des planches de contact présentées en bobines. On les appelait des « paper prints » et ils furent utilisés jusqu'à la fin des années dix. La Library of Congress en détient 3 010, la plupart en parfait état, qu'elle a retrouvés dans leurs enveloppes scellées d'origine et qu'elle a transférés sur pellicule 16 mm. Mais elle a aussi des paper prints incomplets, qui ne contiennent que les plans essentiels et ce sont ceux qu'elle tire aujourd'hui.

Né de la bizarrerie administrative et des hantises des producteurs, ce système aura donc permis, à travers le passage aberrant de la pellicule au papier et du papier à la pellicule, de reconstruire un très grand nombre de primitifs que l'on croyait perdus. Il sera abandonné après 1920 et l'obligation de remettre des copies positives sur celluloïd n'interviendra qu'en 1942. Entre-temps, les producteurs déposeront un simple dossier documentaire : photos, script, etc. Néanmoins, la Library of Congress constituera peu à peu une cinématèque à vocation américaine qui est, aujourd'hui, extrêmement riche.

La même crainte de se voir copiés occupait l'esprit des Frères Lumière. Comme Edison ou Méliès, ils redoutaient les imitateurs. C'était l'époque qui voulait cela. Dans les livres scolaires, on trouvait la mention : « *Tout exemplaire non revêtu de ma griffe sera réputé contrefait* », suivie de la signature de l'éditeur. Pour chaque scène, Léon Gaumont mettait dans un coin du décor la lettre G entourée d'un cercle, sa marque. Il faudrait sans doute faire toute une étude sociologique de cette mentalité du XIX^e siècle où l'imitateur était assimilé à un apache, à un rodeur et finalement à un voleur, alors même que les imités remportaient les plus grands succès commerciaux et que l'économie de marché était fabuleusement rentable.

Quoi qu'il en soit, la Société Lumière s'adressa au Greffe du Conseil de prud'hommes à Lyon, pour lui confier 300 films, c'est-à-dire la totalité de la production de 1895 et 1896 et la plus grande part de celle de 1897. Elle prenait exemple sur les soyeux qui, depuis le XVII^e siècle, déposaient des échantillons afin de protéger les dessins des tissages.

Ces boîtes furent retrouvées par le docteur Génard qui animait le Comité de fondation du Musée du Cinéma. Écoutons-le : « *Un matin - c'était, je crois, en 1969 - j'ai reçu un coup de fil du Conseil de prud'hommes. On me disait que faisant des réparations dans les locaux, après avoir abattu une cloison, on avait découvert des placards et, dans ces placards, de petites caisses en bois sur*

lesquelles figuraient, sous une bonne couche de poussière, les noms de Cinématographe et de Lumière.

« Je me suis immédiatement rendu sur place et j'ai procédé à l'ouverture de l'une de ces dix caissettes. Dans de la fibre de bois, étaient rangées les petites boîtes métalliques bien connues des films Lumières, boîtes brillantes, comme neuves. A l'intérieur, les films étaient souples, eux aussi comme neufs. Ces boîtes n'avaient jamais été ouvertes depuis 1897 ! »

« En effet, après avoir nettoyé la poussière, j'ai pu lire la totalité du texte de l'une des étiquettes collées sur le couvercle des caissettes :

« - Dépôt, au Greffe du Conseil de prud'hommes de la ville de Lyon, par Y. Rabilloud, ingénieur, 66, avenue de Saxe, à Lyon, agissant au nom et pour le compte de :

« - La Société anonyme des plaques et papiers photographiques A. Lumière et ses Fils, 21, rue Saint-Victor, à Lyon-Monplaisir,

« - 30 vues pour Cinématographe, dont la société déposante entend se réserver la propriété pendant cinq ans.

« - Lyon, le 27 novembre 1897. » (Lettre de Paul Génard).

A la moindre alerte, la Société Lumière était prête à terrasser les fraudeurs, en apportant la preuve de son bon droit et les trente caisses des Prud'hommes doivent donc figurer dans le recensement des tentatives à but utilitaire, qui intervinrent avant 1930 et qui sont la préhistoire des cinémathèques.

Comme doit y figurer, au moins pour mémoire, la première archive de « stock shots ». Elle s'intitulait General Film Library. Elle avait été ouverte à New York, en 1920, par les Frères Kandal, Morris et Sidney, au 729 de la 7^e Avenue. Ces fouineurs ingénieux rachetaient des actualités, des documentaires, des films anciens, des rushes, des chutes de laboratoire ou de la pellicule tournée par des cameramen indépendants. Ils triaient et contretaient, en gardant les images qui pouvaient resservir dans d'autres films. Leur prix de vente au mètre variait selon la rareté de l'original (de 3 à 15 dollars à la veille de la guerre) et leur stock de négatifs était classé et catalogué par centres d'intérêt : « Aéros, Accidents, Amusements, Animals, Artic... Strikes, Sunsets, Trains, Tropical, Underseas, Warfare, Wrecks ». Il atteignait en 1940, 6 millions de mètres, ce qui fit dire à un journaliste français des Cahiers du Film (n° 30, juin 1942) qu'il s'agissait de la Cinémathèque de New York.

Enfin certains producteurs ont eu parfois le souci de conserver leurs films dans un but qui n'était ni la sauvegarde juridique du droit d'exploitation, ni le réemploi éventuel en stock-shots, mais

quelque chose d'inexprimé qui ressemble fort à l'idée de Cinémathèque.

AUX Etats-Unis, il semble bien que la Metro-Goldwyn-Mayer ait été la première des Majors à ressentir ce besoin. En Allemagne, la U.F.A. a devancé toute l'Europe et l'on pouvait lire dans Cinemagazine, n° 23 du 24 juin 1921 : « Bien qu'il en coûte à notre orgueil national, et parce qu'il convient avant tout de dire la vérité, nous sommes obligés d'avouer que les cinémathèques allemandes sont les mieux conçues et qu'elles présentent toutes sortes de garanties. Elles ont été bâties selon des plans rationnels approuvés par les industriels cinématographistes. Elles possèdent des systèmes d'aération, de chauffage qui permettent de maintenir dans les salles où se trouvent les films, une température toujours égale, toujours sèche. Une fois de plus, nos adversaires ont envisagé le problème qu'ils avaient à résoudre sous tous ses aspects et leur solution, qui s'est écartée de l'à-peu-près, est strictement scientifique ».

Dans ce même article, Pierre Desclaux décrit sous le titre « Une cinémathèque française » le projet tout à fait surprenant de Léon Gaumont. Projet qui ne pouvait venir, comme ceux de la U.F.A. ou plus tard de la M.G.M. que d'une très grosse entreprise.

A la fin de 1920, Gaumont achète un entrepôt de marchand de vins, situé aux Lilas, 52, rue de Paris, à quelques centaines de mètres des fortifications. Ce sont des bâtisses parallèles, fortement maçonnées, que sépare une belle allée d'arbres. On divise les chais en trente-six caves fermées par des portes blindées, qui peuvent abriter chacune quatre tonnes de films, c'est-à-dire environ deux cents copies. « Un système d'éclairage électrique fort ingénieux permet de donner de la clarté dans chaque cave sans qu'il ait été besoin de faire pénétrer à l'intérieur du réduit le moindre fil ou la moindre petite lampe (...). Il est absolument interdit de fumer dans l'établissement, et la manipulation des films ne peut avoir lieu sous aucun prétexte dans les caves. Un local spécial, situé à côté de la cinémathèque, est réservé strictement à cet usage. De même, plus tard, une salle de projection sera organisée pour permettre aux locataires de faire des recherches sur place dans leurs archives cinégraphiques. Tout danger d'incendie est donc écarté. D'ailleurs, si par hasard un sinistre éclatait, il serait aisé de le localiser à une ou deux caves. Ensuite, si sous l'action des flammes, les voûtes d'une cave craquaient, les terres qui se trouvent au-dessus s'écrouleraient et éteindraient le foyer ».

L'intention de Léon Gaumont est d'y stocker ses propres films (il avait d'ailleurs installé une cave-témoin, quand Cinemagazine fit son reportage), et de louer des emplacements à ses confrères.

Mais Pierre Desclaux est frappé par l'humidité des caves, la ventilation insuffisante, les infiltrations. « Rappelons, dit-il, que l'atmosphère d'une cinémathèque doit être absolument sèche, ou sinon les films que l'on y mettra en dépôt seront exposés à être piqués et rongés. Seuls échapperont momentanément à la détérioration ceux qui se trouveront dans des caisses en fer-blanc soudées, jusqu'au jour où un point de rouille s'établissant sur le fer-blanc, une ouverture se produira. M. Léon Gaumont qui a toujours été à l'avant-garde de la cinématographie française, qui est un esprit si scientifique et pour lequel nous professons la plus haute estime, ne nous en voudra certainement pas, si nous attirons son attention sur le danger qu'il y aurait, en face de l'exemple que nous donne l'étranger, à ne pas tenter de mettre au point la première cinémathèque française dont l'organisation théorique est excellente, mais qui, pour des raisons que nous venons d'exposer, pourrait bien provoquer quelques mécomptes ».

LE PROJET HISTORIQUE DE MITRY ET MAUCLAIRE ET LA FIN D'UN RÊVE

Les années vingt vont s'écouler sans apporter d'événements décisifs. En 1926, le gouvernement soviétique fonde une Archive de documents photographiques, phonographiques et cinématographiques, qui se spécialise dans les films documentaires. L'U.R.S.S. acquiert donc une certaine antériorité, mais cette initiative exclut les films de fiction et l'on devine qu'elle est dictée par des soucis pédagogiques.

Inversement certains organismes, qui jouent sur l'appellation de cinémathèque, détiennent des films de fiction (longs métrages relativement anciens, courts métrages, comiques ou dessins animés) sans avoir la moindre ambition de conserver un patrimoine. Il s'agit de distributeurs non commerciaux dont le rôle est de satisfaire des publics très particuliers. Ainsi en France :

— les loueurs de films en format réduit (28 mm, 9,5 mm, 17,5 mm et plus tard 16 mm) qui fournissent les projections en appartement et qui se fédéreront plus tard sous le titre « Les Belles Cinémathèques de France » ;

— la Maison de la Bonne Presse qui irrigue les patronages, — et surtout les Offices du Cinéma Educateur, qui apportent le cinéma dans les écoles et les campagnes. Animés par des pionniers de l'école laïque, au dévouement inlassable, ils couvrent peu à peu la carte de France : Lyon (1921), Saint-Etienne (1922), Clermont-

Ferrand, Nîmes, Lille, Auch, Rodez, Agen, Poitiers, Nancy, Dijon...

On y trouvera des trésors, car les Offices ne détruisent rien et la notion capitaliste de produit périmé leur est indifférente. Le moment venu, ils enrichiront les collections de films muets de la Cinémathèque de Toulouse et de la Cinémathèque Française. Mais en eux-mêmes, ils n'auront pas de fonction muséographique.

Le 3 décembre 1925, le Conservateur du Musée Galliera à Paris, Henri Clouzot, est accueilli à un dîner du ciné-club que dirige Léon Moussinac et il prononce une allocution. Écoutons-le :

(...) J'ai eu le très grand tort de classer le cinéma dans la production de second ordre. J'ouvrais de temps en temps la porte des cinémas. Le malheur a voulu que chaque fois je sois tombé sur des bandits de New York ou des poursuites d'automobiles et je disais : Quelle pitié ! Oui, mais après vos conférences, j'ai compris, mon cher Moussinac (...) que la beauté des plastiques en mouvement détrônerait un jour ou l'autre les arts statiques. Vous m'avez fait réfléchir, car je suis conservateur de musée. Alors, si la peinture, la sculpture, les gravures disparaissaient par le cinéma, si M. Le Corbusier par ses meubles standard faisait disparaître le mobilier, qu'est-ce que je pourrais bien conserver ? Je me suis fait cette réflexion qu'il était peut-être temps d'aviser et j'ai songé que je pourrais me faire conservateur d'un musée du cinéma et d'une cinémathèque. Voilà pourquoi j'ai mené une campagne que vous voudrez bien seconder, je l'espère, par tous les moyens, tendant à fonder un musée du cinéma qui n'existe pas en France et qui ne peut avoir sa place qu'à Paris » (Document retrouvé par Claude Lafaye).

Henri Clouzot était l'oncle du metteur en scène Henri-Georges Clouzot. Même s'il n'a pas réalisé ce projet historique, il a été le premier à penser qu'il fallait prolonger les musées existants, voués aux arts traditionnels, les arracher au ghetto de l'académisme et les plonger dans le cinéma, fût-il celui des bandits new-yorkais.

Enfin, une tentative a lieu en Grande-Bretagne, en 1928 : Un aristocrate, Lord Askwith, crée le British Empire Film Institute, avec la bénédiction du roi. Le siège est fixé à Abbey House, Westminster. Le bureau et le conseil d'administration sont étincelants. Les dignitaires du royaume, les hauts fonctionnaires du Commonwealth et les jeunes parlementaires ambitieux, comme A. Duff Cooper, voisinent avec Sir Arthur Conan Doyle et Sir Rabindranath Tagore.

En l'inaugurant, Lord Askwith déclare : « C'est la première cinémathèque du monde, pour autant que je puisse m'en rendre compte. Son but est de conserver tous les films que des gens

éprouveront le besoin d'archiver, afin qu'il soit possible à nos descendants de voir notre vie d'aujourd'hui » (Dossier communiqué par David Francis, Conservateur du National Film Archive, à Londres).

Mais pour autant que l'on puisse le savoir, cette tentative échoue. La fin du muet, la crise économique emportent la First Film Library, qui semble avoir eu comme seule réalisation, une bibliothèque de livres de cinéma.

À la veille du parlant, une première estimation confirme donc :

- qu'il n'y a pas eu de véritable cinémathèque à l'époque du muet ;
- que les projets souvent prémonitoires, appelant à voir le cinéma avec l'œil du sociologue, ont sombré dans l'oubli ;
- que toutes les collections recensées jusqu'ici ont eu un objectif utilitaire qui limitait leur champ d'action.

Sous bénéfice d'inventaire, ces tentatives se sont succédées de la façon suivante :

- à partir de 1894, dépôt d'éléments variés au Copyright Office à Washington ;
- de 1895 à 1897, dépôt des films Lumière dans un tribunal de Lyon ;
- en 1898, projet structuré et prématuré de Boleslaw Matuszewski ;
- de 1901 à 1911, collection de l'abbé Joye à Bâle ;
- en 1906, début de la collection Albert Kahn sur la vie quotidienne ;
- en 1906 et 1911, projets sans lendemain d'une Archive cinématographique à Paris ;
- en 1911, début d'une collection danoise due à Anker Kirkebye et arrêtée en 1912 ;
- en 1917, constitution d'un fonds de films militaires à Berlin, Londres et Paris ;
- en 1920, ouverture de la General Film Library à New York pour le commerce des stock shots ;
- à partir de 1920, rapports de Victor Perrot sur une cinémathèque de la vie parisienne, classés sans suite ;
- en 1926, Archive soviétique de films documentaires ;
- en 1928, projet d'un British Empire Film Institute, à Londres.

Il ne s'agit, je le répète, que d'un bilan provisoire où les informations d'origine française prédominent. J'aimerais que cette étude fasse jaillir de l'ombre tous les projets sans lendemain et tous les embryons d'archives qui ont pu naître, dans le monde avant 1930. Car il y avait un courant d'opinion favorable à l'idée

de cinémathèque. On le devine à certains signes, à tel discours, à telle phrase échappée à un journaliste. Mais tout se passait comme si cette idée venait trop tôt, dans une industrie en pleine expansion, dynamisée vers le futur, ou comme si elle manquait de motivations.

Il est frappant de voir qu'un homme comme Léon Moussinac, qui avait la dent dure et le verbe révolutionnaire, se soit montré aussi prudent et réformiste, quand il traita du sauvetage des films. Dans son livre *Panoramique du cinéma* (Au Sans Pareil, 1929), qui allait devenir la bible des cinéphiles, il déplora la disparition de certains grands classiques et des films de William Hart, l'homme aux yeux clairs, qui avaient enchanté sa jeunesse. Il rappela que « le négatif de Fièvre (Louis Delluc) a été sauvé d'une perte certaine par les Amis de Spartacus, qui l'ont retrouvé dans un lot de vieilles copies après plusieurs mois de recherches ». Il poussa un cri d'alarme : « Les négatifs de La Fête espagnole (Germaine Dulac) et du Silence (Louis Delluc) seront bientôt détruits ». Il dénonça « l'incurie, l'ignorance ou l'imbecillité de la corporation cinématographique dans l'ordre international ». Mais il ne proposa, pour y mettre fin, que l'ouverture de salles de répertoire, comme le « Vieux Colombier », de Jean Tedesco, ce qui obligerait les distributeurs à conserver les films importants : « Si des initiatives particulières, peuvent sauver certains chefs-d'œuvre menacés par la routine et la bêtise des marchands, il n'est pas moins vrai que le public seul peut utilement contribuer à maintenir un grand nombre de films remarquables sur l'écran par le succès qu'il fera à ces films, par l'intérêt qu'il portera aux efforts de toutes les salles, quelles qu'elles soient, qui tentent de réagir contre le mercantilisme à courte vue de l'industrie actuelle, en marquant leur volonté d'organiser de vrais spectacles cinématographiques et notamment en contribuant à créer un répertoire du film » (p. 107 à 110).

Que Moussinac lui-même ait cherché des détours aussi compliqués pour protéger les films qu'il aimait et qu'il n'ait pas prononcé le mot de « cinémathèque », en dit long sur les résistances qu'éprouvait à l'époque un amateur de cinéma. Car il donne, dans le même ouvrage, un texte « Sur la création et l'organisation d'une bibliothèque du cinématographe » (p. 118 à 128) qui est encore, de nos jours, un modèle à suivre. Dès qu'il parle de livres et de documents, il retrouve la liberté séculaire de l'intellectuel, alors qu'il est paralysé par l'image inconsciente de l'industrie du film, de ce Moloch qui représente une sorte de sur-mol.

Il semblerait que son ami Jacques Doucet, qui avait aidé les surréalistes et qui entretenait une collection superbe de tableaux et de livres, ait été beaucoup plus direct et qu'il ait formé peu avant sa mort, en 1929, le projet d'une cinémathèque. C'est du moins ce qu'affirme André Chastel dans un article intitulé « Les mille faces d'un homme du monde » (*Le Monde*, 3 janvier 1980), mais je n'ai pu en obtenir confirmation.

Finalement le seul projet qui a failli se réaliser en France, avant la grande coupure du parlant, est celui de deux jeunes gens passionnés de cinéma : Jean Mitry et Jean-Pierre Mauclaire.

Pour la première fois on parle de conserver, sans avoir d'autre but que la conservation, Mitry (vingt ans), Mauclaire (vingt-deux ans) ne s'attachent à la collection qu'ils envisagent à aucune fonction esthétique, ni à aucun domaine précis. Ils veulent sauver un art en tant que tel et cette doctrine, qui est à la base de toutes les archives modernes, s'exprime grâce à eux pour la première fois.

Cela se passe en 1927. Mitry rencontre Mauclaire à *Paris-Journal* : « Nous sommes devenus amis et je me suis ouvert à lui de cette idée de cinémathèque. Il a été tout de suite enthousiasmé d'autant que, fils d'un médecin de l'Académie de médecine, sa famille était assez aisée pour lui permettre matériellement de tenter l'aventure » (lettre personnelle).

Des deux, Mitry était néanmoins « le plus enragé » et Claude Autant-Lara qui a suivi leurs efforts ajoute : « Sans aucun doute et mes souvenirs sont précis, c'est bien lui qui se démenait, visitait, démarchait pour la création d'un organisme de conservation sérieuse. C'était un grand gaillard, maigre, bégayant, mais d'une ferveur sans pareille. Sans le sou et même battant la semelle, le pantalon élimé, il ne disposait pas d'autres moyens que son enthousiasme, mais c'était beaucoup » (lettre du 2 février 1977).

« En octobre 1927, poursuit Jean Mitry, on a commencé à contacter diverses personnalités du cinéma. C'est ainsi qu'Abel Gance, Marcel L'Herbier, Germaine Dulac nous ont assuré leur soutien moral. Le projet commençait à prendre corps lorsque Jean Mauclaire a changé d'idée, préférant investir dans l'achat d'une salle de cinéma, qui fut appelée *Studio 28* ».

C'est la fin d'un rêve. Mitry poursuivra ses travaux de critique pour devenir l'historien que l'on sait. Mauclaire exploitera une salle de répertoire, qui sera le fantôme des grandes archives que tous les deux avaient imaginées.

Pourtant, dans le sillage de cette aventure, se place la découverte d'un vieux stock de films au château de Jeufosse en Normandie. Ce château avait appartenu à un négociant parisien, Dufayel, qui projetait dans son magasin des films pour les enfants.

Les vieux Parisiens se souviennent encore avec nostalgie des séances Dufayel auxquelles ils assistaient en culottes courtes et en col marin, à l'âge de leurs premiers émois.

Or Mauclaire apprend qu'il y a des boîtes de films dans la laiterie de Jeufosse. « Six cents », dira Maurice Bessy (« Mort du film VI », *Cinéma*, n° 236 du 27 avril 1933). « Des dizaines », dit Mme Malthête-Méliès (*Méliès l'enchanteur*, p. 396).

« Jean Mauclaire fouilla, classa, visionna... Beaucoup de films étaient colorisés au pochoir, ce qui les avait préservés des rigueurs du sort. Et ainsi furent tirés de leur longue palinodie la plupart des films de Méliès, dont les présentations furent autant de clameurs enthousiastes. Il y avait encore plusieurs films de Griffith, ses premiers : *Le Rêve de la cuisinière*, Pour l'indépendance, et les films comiques de la série des *Léonce*, interprétés par Léonce Perret, *La Glorieuse Reine de Saba*, les *Onésime* et les *Polycarpe*, *La Course du sergent de ville*, un splendide *Max Linder*, *Max* et le *Quinquina*. Un véritable clain... Piqué par la tarentule du chercheur, Jean Mauclaire persévéra. Chez un tourneur qui parcourait les routes de France, il découvrit *Le Voyage dans la lune*, de Méliès encore (...) et *Forfaiture* » (Maurice Bessy).

Mauclaire contretypa les Méliès, les fait colorier au pochoir par une ancienne employée de la Star-Film, Mlle Thuillier et, avec la complicité de la *Revue du Cinéma* (Jean-Georges Auriol, Paul Gilson, Robert Aron, Janine Bouissonouse) il organise le 16 décembre 1929, dans la salle Pleyel, un « Gala Méliès », qui est un triomphe (*Méliès l'enchanteur*, p. 397 à 399).

Du projet enthousiaste de 1927 à ce gala du Tout-Paris, jamais les choses ne furent aussi près de se faire. Toutes les conditions étaient réunies pour une revanche des intellectuels. Une figure de légende : le vieux Méliès encore vivant. Un jeune homme aux dents longues : Mauclaire. Un apôtre : Mitry. Un projet neuf : une vraie cinémathèque. Un soutien immédiat : la critique d'avant-garde.

Et l'heure était décisive. Dans quelques mois, la destruction massive du cinéma muet allait commencer. Des centaines, des milliers de tonnes de pellicule seraient condamnées à mort. Le parlant arrivait, il était déjà là, campé sur ses positions, comme à la veille d'une bataille. C'était un de ces moments privilégiés où l'histoire aurait pu prendre un autre cours. Un rien suffisait : un ministre. Un ministre qui aurait dicté une note de service, en donnant à la France la gloire d'avoir précédé les autres nations. Cette note n'est pas sortie de l'encrier. Ce rien ne s'est pas produit.

III

LES PREMIÈRES ARCHIVES

Il faudra la mort définitive du cinéma muet pour que certains esprits commencent à s'inquiéter et que les choses évoluent. Car on a cru, jusqu'au milieu de 1930, que le muet et le parlant pourraient coexister, qu'il y aurait côte à côte deux formes de spectacle et qu'en dehors des grands circuits équipés en sonore, subsisterait tout un réseau de salles traditionnelles vouées à la magie du silence.

En 1931, les jeux sont faits. L'industrie a mis fin aux rêveries des amateurs. Les titres prestigieux du cinéma muet sont condamnés à disparaître dans les méandres pathétiques de la mémoire. La coupure est totale. Une technologie en a tué une autre. Les chances de revoir Pearl White ou Max Linder tombent à zéro.

Or le passé qui vient de s'éteindre est encore tout proche. *Les Nibelungen*, c'était hier. La nostalgie n'a pas eu le temps de s'interposer et ces films soudain retirés des écrans sont ressentis comme un traumatisme. Il y a frustration. Ce sentiment dépasse le cercle étroit des cinéphiles. Il touche des professionnels, des parlementaires, des journalistes qui vont peu à peu redonner vie à l'idée de cinémathèque. Cette idée s'élargit. Elle est « dans l'air ». Elle gagne les grands pays producteurs et elle se réalise, pour la première fois, le 31 octobre 1933 à Stockholm.

Mais entre temps, durant ces trois années décisives qui séparent la mort du muet de la première archive moderne, les occasions manquées se multiplient. Dans leur échec même, elles deviennent positives. On parle de conserver, de conjurer l'irréparable. Chacun a, sur son écran mental, l'image bouleversante d'une star à sauver. Le temps des cinémathèques est venu.

1 Ici je voudrais me limiter à l'exemple français, mais en sachant que d'autres le corroborent. Il a valeur de test, car le gel qui a marqué la fin des années vingt est suivi, un peu partout dans le monde, d'une sorte d'effervescence.

EN FRANCE

Le 31 mars 1932, un hebdomadaire de cinéma qui allie la qualité de l'information au plaisir du spectacle et à la beauté des photos, *Pour Vous*, publie un article de Lucienne Escoubé : « Sauvons les films de répertoire » (n° 176). Dans l'histoire des idées, ce texte est aussi important que les brochures à compte d'auteur que Boleslaw Matuszewski éditait en 1898.

Lucienne Escoubé est une femme intelligente, sensible, directe. On peut relire les critiques qu'elle donnait avant la guerre et qui sont du niveau Moussinac ou Brasillach, c'est-à-dire excellent. Elle a connu le muet dans ses chairs vives et elle écrit : « *Bel art ! nous diront-ils (les détracteurs du cinéma), dont vous n'êtes même pas capables de conserver les manifestations les plus significatives ! Montrez-nous aujourd'hui La Fête espagnole, Fièvre, El Dorado, L'Homme du large, Les Trois Lumières, Les Proscrits, les films russes d'avant-guerre, les Nazimova, les Hayakawa, l'énorme fresque jamais éditée des Rapaces, ce monument encore inconnu de ce que peut être l'art cinématographique et qui frappa de stupeur les rares êtres qui le virent ! Montrez-nous les premiers films français, les grands films pleins de poésie des Suédois, la chevauchée épique de Rio Jim et la véritable petite fille que fut Mary Pickford, montrez-nous les bonds de Douglas, alors qu'il n'était pas encore père de famille ni seigneur d'Hollywood et les premiers films de ce géant assoupi qui était alors le grand Griffith ! Que répondrons-nous ? Mais si, passant d'avant-hier à hier, on nous demande Moana, Ombres blanches, A Girl in every port, Forains, La Rue sans joie, Trois Pages d'un journal, Siegfried, que répondrons-nous encore ? Détruits, détruits, est-ce vraiment possible ? Songez un peu que ce qui n'est que pellicules usées pour le commerçant est chaire et sang pour le réalisateur ; il a vécu pendant des jours pour essayer de donner à cette bande, aujourd'hui jetée honteusement au rebut, un rythme qui lui fût propre ; il a voulu cette longue scène silencieuse où l'éloquence d'un geste est celui d'un cœur qui se brise ; il a donné à cet amas de pellicules un sens précis, une révolte ou un élan ; le cœur même d'un poète y a battu ; les plus beaux sites d'un pays s'y sont suavement inscrits ; le plus bel amour y a souffert ! Un peu de*

beauté a été prodiguée aux hommes ingrats et cruels, un peu de poésie ! Où sont les rêveuses images du Lys de la vie ? (...) Eh bien ! cet état de chose ne peut durer ! Il faut agir, se grouper ! Quel homme clairvoyant, généreux, s'emparera de la direction de cette tâche ? Qui sauvera l'art cinématographique en lui assurant la durée à laquelle il a droit, consécration suprême et indispensable ? (...) Qui agira ? Qui prendra en main la direction du mouvement ? L'heure presse terriblement. Il faut se hâter si nous ne voulons pas tout voir détruire ou mutiler, si nous voulons sauver ce qui fut, en dépit du talkie d'aujourd'hui, dans une véritable plénitude de beauté et d'harmonie, le cinéma d'hier, l'art silencieux et magique. »

Et Lucienne Escoubé propose un programme en quatre points qui est un modèle de lucidité :

« 1^o création d'un groupement qui s'applique à la recherche et au rachat de toutes les bandes de valeur, quelles que soient leur provenance, leur tendance et leur époque ;

« 2^o création d'une cinémathèque où sera gardée la bande originale ainsi que deux copies de celle-ci. Il serait également souhaitable que cette bibliothèque réunisse non seulement des films, mais encore s'applique à constituer des archives de l'art cinématographique : photos, articles, critiques, documents de toute sorte ;

« 3^o création d'une salle qui ne passerait que ce répertoire dans un ordre raisonné et intelligent ;

« 4^o facilité aux spécialistes, aux techniciens de consulter les archives de cette cinémathèque et (sur autorisation spéciale) de se faire projeter l'original du film étudié ».

Nous sommes en 1932. Sous bénéfice d'inventaire, je tiens ce programme pour décisif. Il marque le passage des préoccupations de type pédagogique à une vision universelle du cinéma et des archives utilitaires à la conservation en soi.

On la presse d'en dire plus et le 18 mai 1932, dans le numéro 183, elle publie la liste idéale des films à sauver. Elle les choisit admirablement et nous ne pouvons pas ne pas être d'accord, mais la notion même de liste idéale marque les limites des archivistes d'avant-guerre, gens de pensée et de plume, ils choisissaient. La synthèse (tout sauver, au nom de l'intérêt sociologique) ne viendra que beaucoup plus tard.

Deuxième acte. Quelques semaines après, un producteur, André Huguet, qui dirige le Comptoir français cinématographique, propose à ses confrères une archive qui serait leur émanation :

« Il est inadmissible que dans notre métier où nous avons des documents si intéressants à conserver, on n'ait pas encore su créer

une cinémathèque nationale. Tous les producteurs devraient contribuer à la former. Les maisons de location ou de production souscriraient une cotisation annuelle d'environ 3 000 francs. Dans la cinémathèque ne seraient classés qu'une dizaine de films français par an, choisis par un jury, soit pour leur valeur artistique, soit pour leur intérêt documentaire. Les maisons de location mettraient les négatifs à la disposition du jury, qui en ferait tirer une copie. Le prix de revient d'une copie est d'environ 4 000 francs, ce qui - pour dix films - ferait une dépense globale de 40 000 à 50 000 francs par an. La conservation de ces copies serait assurée par des techniciens chargés d'en faire effectuer des contretypes en temps voulu. La cinémathèque (...) organiserait régulièrement des représentations publiques ».

Ciné Miroir (n° 180, 15 juillet 1932) fait écho à cette initiative que Pour-Vous (n° 189, 30 juin) salue sous le titre : « Aurons-nous bientôt une cinémathèque nationale ? » et Nino Frank, l'auteur de l'article, écrit : « Périodiquement, tous les ans ou tous les six mois, on reparle (et non seulement en France) de la création d'une cinémathèque, musée du cinéma ou plutôt de l'art cinématographique : on en parle, on en reparle, et il est fatal qu'un jour ou l'autre des paroles on passe à l'action. En vérité, cette question toujours à l'ordre du jour est un peu plus importante que l'engagement de telle star à Hollywood où le nouveau système de doublage de M. X... ».

Troisième acte. La Direction générale des Beaux-Arts s'ébranle. Le 10 janvier 1933, elle crée une « Cinémathèque Nationale » qu'elle installe en sous-sol au palais du Trocadero et qu'elle confie à une femme du monde, photographe à ses heures, Mme Laure Albin-Guillet.

Le peu que l'on connaît de cette artiste qui mettait « les riens de la vie quotidienne au service du Beau » (Cinémonde, n° 231, du 23 mars 1933), la situe dans les allées du pouvoir. Elle appartient à la France radicale où les égarés avaient le pas sur les ministres. On lui donne un rôle historique auquel elle ne comprend rien. Un appel paraît dans Arts et Cinéma, n° 1 (mars 1933) signé des « Amis de la Cinémathèque Nationale ». Il est parfait : « Par le manuscrit et par le livre, archives et bibliothèques conservent à l'historien les témoignages écrits du passé. La Cinémathèque Nationale gardera, elle, l'image, ou plutôt, les images de ce passé. Les pouvoirs publics, en effet, ont compris qu'il convenait d'ériger en service d'Etat, la conservation des films, des documents indiscutables, et, conscients de l'importance d'une telle réalisation, tous les éditeurs se sont associés à cette initiative. Désormais les œuvres et les chefs-d'œuvre de la production cinématographique

française seront donc préservés de ces trois grands ennemis : l'usure, la destruction, l'oubli. Il faut à présent faire vivre cette œuvre, c'est-à-dire mettre en valeur les précieuses collections, les classer, les cataloguer, en assurer l'entretien ».

Mais rien n'en sort. Une fois de plus, en France, l'histoire vient de frapper à la mauvaise porte. Mme Laure Albin-Guillet gâche tout. Quels que soient par ailleurs ses mérites artistiques, elle n'a aucune efficacité. Elle est inerte. Mais comme elle incarne, avec sa frivolité mondaine, une institution d'Etat, l'Etat estime qu'il n'a plus à intervenir dans le domaine de l'archivage. Les fonctionnaires ont bonne conscience, ce qui, trois ans plus tard, condamnera la Cinémathèque Française au statut ridicule d'institution privée. La présence funeste de cette dame est donc à l'origine de tout le problème français des cinémathèques, qu'elle a faussé pendant un quart de siècle. Ajouterai-je que je tiens ces informations de Georges Franju qui la tenait lui-même pour une évaporée ?

Enfin Maurice Bessy lance dans Cinémonde un cri d'alarme. Du 13 avril au 1^{er} juin 1933, il publie une série d'articles intitulés « Mort du Film », qui sensibiliseront le grand public. Cinémonde était un magazine très populaire et Bessy trouve, avec son reportage en direct, le ton juste. Que deviennent les films que vous aimez ? Du vernis à ongle, de la peinture de carrosserie, des bassines de sels d'argent, de la pourriture, ou des matrices utilisées sur les façades des Grands Boulevards, pour déclencher l'allumage de la publicité lumineuse...

1933 : STOCKHOLM

C'est à Stockholm, le 31 octobre 1933, que naît la première cinémathèque des temps modernes, le Svenska Filmsamfundet. Cette archive modeste et vulnérable a le mérite absolu de l'antériorité. Pour la première fois dans le monde, une institution se donne pour but la sauvegarde du cinéma en tant que tel. Après toutes ces années de rodage où les collections de films assumaient une fonction sociale (juridique, pédagogique, patriotique ou religieuse), arrive enfin la réalisation d'un rêve : sauver un art du plaisir à des fins ludiques.

A l'origine de cette initiative, une forte personnalité : un journaliste, écrivain à ses heures et historien du cinéma, Bengt Idestam-Almqvist. « D'ascendance suédoise, né en Finlande, élevé à Saint-Petersbourg, Idestam-Almqvist commença par donner des critiques de films, dans le Stockholm Dagblad, en 1923, sous le

pseudonyme de Robin Hood. Depuis lors, son influence dans les milieux de cinéma a été considérable. En tant que fondateur en 1933 de l'Académie suédoise du Cinéma, Robin Hood (Robin des Bois) fut à l'origine de l'archive qui devait devenir plus tard la Filmhistoriska Samlingarna (littéralement, la collection d'histoire du film). Il est certain que beaucoup d'autres membres de la nouvelle académie furent conscients de la nécessité de préserver les films que l'industrie cinématographique suédoise avait produits, ainsi que les scripts, les costumes, les photos, les décors dont elle avait fait usage, mais c'est essentiellement à Robin Hood que la Suède doit sa cinémathèque et son musée » (Einar Lauritzen, « The Swedish Film Archive », dans *The Quarterly of Film, Radio and Television*, été 1957).

Il est aidé par un ami, le commandant Lenny Stackell : « Excepté une période de six mois pendant laquelle il fut conseiller technique d'Alexandre Korda à Londres, cet homme, combinant une perspicacité unique avec une grande verve intellectuelle, fut celui qui eut le premier la responsabilité de l'archive, s'occupant de sa mise en ordre pratique et prenant soin des visiteurs (...) Les acquisitions de valeur de cette époque initiale comprennent une collection de manuscrits, de photos, etc. de l'âge d'or du cinéma muet suédois, matériel sauvé de la destruction lorsque le vieux studio de Langöng fut démoli. Des éléments d'importance égale furent apportés de Kristianstad et Malmö, et parmi les tout premiers films se trouvaient Camille dans une version danoise de 1907 et une séquence de Luffarpetter avec Greta Garbo (1921)... » (Einar Lauritzen, « Filmhistoriska Samlingarna », n° 18 du *Bulletin de la F.I.A.F.*, août 1959).

Deux passionnés de cinéma, Einar Lauritzen et Gunnar Lindquist, rejoignent l'archive, à titre bénévole, à partir de 1935. Laborieux, obstins, ils y jouent un rôle décisif, tandis que Idéastam-Almqvist s'occupe des relations publiques avec l'industrie et obtient de l'argent et des films. Il trouve un mécène : « Jens E. Kock, un pionnier de l'exploitation, propriétaire d'un circuit à Malmö, qui fut le plus généreux des donateurs (...) Cependant, raconte Lauritzen, le gouvernement suédois ne montra aucun intérêt pour ce travail et, en 1938, la cinémathèque, qui avait démarré sous des auspices aussi heureux quelques années plus tôt, fut menacée de disparaître par manque d'argent. A ce moment critique, Robin Hood la sauva en persuadant Torsten Althin, fondateur et directeur du Musée de technologie à Stockholm, d'ouvrir ses portes à une nouvelle aventure. Althin fut d'accord avec Robin Hood pour penser que le travail de l'Académie du film et de ses collaborateurs ne devait pas être anéanti et qu'il fallait

mettre à l'abri les collections. Durant quelques journées fiévreuses de la fin de l'automne 1938, tout ce que l'Académie possédait au cœur de la ville, dans un quartier surpeuplé où les loyers étaient très chers, fut déménagé dans les bâtiments modernes du Musée de technologie, situés à l'est de la ville, au parc de Djurgården » (*The Quarterly of Film*, art. cité).

L'archive était sauvée, mais cette histoire est exemplaire car elle montre à la fois l'indifférence des pouvoirs publics, qui tenaient le cinéma pour un art de la plèbe, un divertissement de rang inférieur et le rôle joué par les intellectuels. Cela dit, Robin Hood livré à lui-même n'aurait pas pu gérer ce patrimoine naissant. Il a eu la chance que des érudits mettent la main à la pâte (je connais Lauritzen) et qu'en fin de course, un musée de technologie, efficace et sophistiqué, supplée la carence de l'Etat.

1934 : BERLIN

Désormais, le rôle des individus sera déterminant. Chaque archive naissante aura derrière elle un personnage, visionnaire ou névrosé, qui attachera son nom à l'entreprise. A Berlin c'est Josef Goebbels, beaucoup plus cultivé que Hitler ou Goering, très amoureux du cinéma, consommant un film par jour, qui pense à sauver cet art qu'il estime et qu'il s'apprête à utiliser.

Ministre du Reich à l'Information et à la Propagande, Goebbels crée en 1934 une cinémathèque d'Etat, le Reichsfilmmarchiv, qu'il confie à un homme de métier, ancien directeur de salle, Frank Hensel. Il s'agit donc d'une expérience officielle, voulue par un gouvernement, et entreprise dans un pays de vieille tradition cinématographique.

Mais les informations sont rares. Nous disposons d'un seul témoignage, celui de Hans Barkhausen, qui a travaillé dans cet organisme jusqu'à sa mobilisation, en 1943, et qui est entré par la suite au Bundesarchiv de Koblenz. Il l'a publié sous le titre « Zur Geschichte des ehemaligen Reichsfilmmarchivs », dans la revue *Der Archivar* du mois d'avril 1960. Ces informations ont été complétées par les recherches historiques de Wolfgang Klaua, le conservateur du Staatliches Filmmarchiv de la D.D.R.

Il semble bien que l'on puisse retenir la chronologie suivante : - 18 décembre 1933. Un décret, pris quelques mois après l'arrivée d'Hitler au pouvoir, interdit de détruire ou d'envoyer à l'étranger « les négatifs existants de films d'action, de culture, d'enseignement, de publicité ou d'actualités, parlants ou muets, à

moins d'une autorisation du Reichsfilmkammer (la Chambre du Film)».

- 14 juillet 1934. Le docteur Scheuermann, président de cet organisme, annonce la création d'une archive cinématographique, dont la première idée appartenait à deux pionniers du cinéma allemand, Max Skladanowski et Oskar Messter.

- 17 novembre 1934. Il déclare : « Cette archive n'aura absolument pas le caractère d'un musée. Elle servira au renouveau artistique de la production nationale ».

- 6 décembre 1934. A la première réunion solennelle du Reichsfilmkammer, le docteur Goebbels annonce la mise en place du Reichsfilmarchiv, qui a déjà 1 200 films. « d'importance artistique ou culturelle ». Parmi eux, 350 longs métrages muets et parlants, ainsi que le vieux fonds documentaire de la B.U.F.A. (Heeres-Bild und Filmamt) créée pendant la Première Guerre mondiale.

- 4 février 1935. Inauguration officielle à l'Institut Kaiser-Wilhelm, à Berlin Dahlem, en présence de Adolf Hitler. Le docteur Goebbels déclare : « Les films qui ont été réunis devront servir d'exemple pour l'industrie du film car, sans éléments de comparaison, l'ambition artistique disparaît ». Le discours est suivi d'une séance de cinémathèque, toujours en présence d'Hitler, avec au programme des actualités de 1905, des « films à sujet » de la même époque et le premier épisode, *Sturm und Drang* (1921), de *Fridericus Rex*, de Arzen von Cserepy.

- 2 avril 1935. Décision du ministre : « Les membres de la Chambre du Film ont jusqu'au 25 avril pour déclarer s'ils sont en possession de négatifs ou de positifs de films qui ont été produits par ou pour des sociétés ou des organisations interdites, ou qui ont un caractère antinational. Une destruction de ce matériel sans l'accord du ministère pour la Formation du peuple et la Propagande serait inadmissible ».

- 25 avril - 1^{er} mai 1935 : Congrès international du Cinéma à Berlin. Nous y reviendrons.

- 12 juin 1935 : fondation d'une Archive internationale du Cinéma scientifique, pour l'anthropologie et l'ethnologie, avec l'assistance technique du R.F.A.

- 9 décembre 1937. Un politique, Richard Quaas, membre influent du parti nazi, devient le responsable du Reichsfilmarchiv. Il est toujours de ce monde, mais « il se tait, m'écrit-on, de manière persistante ». Quel qu'il en soit, Frank Hensel reste dans la mouvance de la cinémathèque, puisqu'il va bientôt la représenter au sein de la F.I.A.F. Et j'imagine Hensel très différent : un fonctionnaire intelligent, un diplomate aux idées larges, qui ferait penser à un autre officiel de la culture allemande.

le futur patron de la Continental à Paris, Alfred Greven. Mais la nomination (ou la supervision) de Richard Quaas exprime la volonté de Goebbels de centraliser et d'avoir en main toutes les copies disséminées à travers le pays, dans des instances du parti ou des services de l'Etat.

- Février 1938. L'Autriche est rattachée à l'Allemagne. Les films à résonance libérale ou juive sont saisis, préservés, dirigés sur Berlin et remis au Reichsfilmarchiv.

- 1^{er} avril 1938. Séparé du Reichsfilmkammer, le R.F.A. est intégré au ministère de la Propagande.

Ce témoignage lève le voile sur la première cinémathèque allemande. Elle est solide, publique, organisée. Elle a une avance technique d'environ dix ans. En 1934, elle débute à Dahlem avec un blockhaus de 12 mètres sur 12. En 1938, elle a des bunkers dans les sapins de Babelsberg (le Hollywood berlinois), protégés contre l'incendie, la chaleur et l'humidité. Cette année-là, elle emploie déjà vingt-sept personnes. Elle classe les films par numéros d'entrée, par titres, par genres, par dates de tournage et par cinéastes et elle se fait forte d'identifier tous les titres produits depuis 1920.

Les critères de sélection sont très libéraux et les statuts précisent que « le R.F.A. est créé afin de conserver les films qui présentent un intérêt quelconque, en particulier à des fins d'étude ». Il retiendra notamment les films ayant trait au Reich, aux provinces, aux communes, les films choisis par la Chambre du Cinéma, les films distingués par des « *Prädikaten* », c'est-à-dire des mentions officielles. L'essentiel des collections est fait de longs métrages.

Quant aux utilisateurs, Hans Barkhausen les classe en trois groupes, en précisant qu'on projetait jour et nuit :

- les universitaires, les scientifiques ;
- les professionnels du cinéma ;
- les dignitaires du Reich et du parti, et notamment Goebbels, Hitler, Goering, Ribbentrop.

En soi, le Reichsfilmarchiv est donc un paradoxe. Dans cette aube fragile, emplies de boîtes rouillées et d'espoirs romantiques, où quelques amateurs créent les premières cinémathèques, Berlin est déjà là avec ses structures, ses collections et ses méthodes.

Dans l'esprit de Goebbels, les matériaux accumulés doivent servir à la renaissance du cinéma allemand. Si l'archive a des moyens, c'est qu'on lui assigne un objectif dans une politique d'ensemble. Mais le paradoxe est également du côté du ministre, qui tient farouchement à préserver les films, fussent-ils ceux de ses ennemis. Pour lui, la pellicule compte plus que les hommes. Ceux-là, il les abattra sans remords. Celle-ci, il l'aime. On le sent

MANAGEMENT de cinéma et quel que soit l'arrière-plan, la peste brune et le fascisme, il y a eu cette aventure administrative quelque chose qui la dépassa.

1935 : LE CONGRÈS INTERNATIONAL DU FILM

En tout cas, la politique d'ouverture se matérialise dans le domaine du cinéma par le Congrès international du Film qui se tient à Berlin, du 25 avril au 1^{er} mai 1935 et qui regroupe les délégués de vingt pays européens.

Soixante-sept institutions sont représentées : la Fédération internationale des Associations de Producteurs de Films, les multiples chambres nationales d'exploitants et de distributeurs de films, l'Instituto Nazionale L.U.C.E., le British Film Institute, l'O.C.I.C... Il s'agit d'un congrès de professionnels, qui couvre tous les secteurs de l'industrie cinématographique.

Or ces professionnels adoptent la résolution suivante qui a été préparée par la neuvième commission :

« Le Congrès recommande à tous les pays d'instituer des archives et de leur donner la faculté de se mettre en rapport entre elles. Ces archives auront pour but de faire une collection, autant que possible, de tous les films produits dans leurs pays respectifs (autant que faire se peut, en négatifs). Ces collections comprendront en ce qui concerne les films culturels - notamment les films d'expédition et les films analogues - également le matériel qui n'est pas employé dans le film même, mais qui est susceptible d'avoir une certaine importance scientifique, par exemple pour l'anthropologie, l'ethnographie, la chorégraphie, la géographie, etc. Ces collections devront, en outre, tenir compte des films qui jouent un certain rôle dans le développement de la cinématographie, tant au point de vue de la technique que du sujet. Les films scientifiques devront être collectionnés et catalogués dans un département spécial des archives. Il est recommandé aux divers pays d'inviter les producteurs à remettre aux archives de leur pays, à titre gratuit, une copie de chaque film de leur production ou des films en leur possession ». (Internationaler Filmkongress. Berlin 1935. Texte bilingue publié par la Reichsfilmkammer, p. 22).

C'est un texte capital qui a obtenu le consensus de l'Europe entière. Il est en avance d'un demi-siècle sur son époque. Il va au-devant du grand mouvement de sauvetage qui a débuté à Stockholm et à Berlin. Il reconnaît la valeur culturelle de la marchandise appelée communément pellicule cinématographique.

Il annonce l'accord des fabricants, des ayants droit et des marchands du Temple.

Mais il a été voté sans les Etats-Unis qui détenaient le contrôle du marché mondial. Aucune des Major Companies n'assistait au Congrès de Berlin et la Motion Picture Association of America, la toute-puissante M.P.A.A. qui les cartellisait, était absente.

Or, la M.P.A.A. avait le poids énorme et immuable du capitalisme américain. Quarante-cinq ans plus tard, quand l'U.N.E.S.C.O. négociera une recommandation sur la sauvegarde des images en mouvement, elle sera encore là pour attaquer les cinémathèques au nom de la propriété commerciale du producteur sur le produit. Sans elle, rien ne pouvait se faire et la résolution de Berlin, qui aurait dû tout débloquent, resta lettre morte.

1935 : LONDRES ET NEW YORK

Avec une efficacité tout anglo-saxonne, deux nouvelles archives vont voir le jour en 1935, la National Film Library à Londres et la Film Library au Museum of Modern Art de New York.

Ni l'une, ni l'autre ne surgiront *ex nihilo*. En Grande-Bretagne, une Commission on educational and cultural films a été créée en 1929. Elle donne son rapport en 1932, sous le titre *The film in national life*. Il est édité à Londres par George Allen et Unwin Ltd. Il traite de la signification sociale et des vertus pédagogiques du cinéma, et il fait allusion à la préservation des films documentaires (p. 123, § 185). C'est à la fois un encouragement et un handicap, puisqu'on ne songe à conserver, que dans un but éducatif.

Mais l'idée a été lancée. Elle va faire son chemin. En 1933, une commission parlementaire de la Chambre des Communes se penche sur les problèmes du cinéma et, dans ses conclusions, retient un projet de cinémathèque. Elle dépose son rapport en 1934 et, l'année suivante, le gouvernement met en place, au sein du British Film Institute, une section spécialisée, la Film Library qui deviendra le National Film Archive.

Il s'agissait, comme à Berlin, d'un service public entièrement financé par l'Etat, et la chance de Londres fut la présence d'un jeune archiviste, Ernst Lindgren, qui allait jouer un rôle capital.

Souriant, affable, mais rigoureux et jamais dupe, Lindgren fut le premier des cinémathécaires à se préoccuper des questions de méthode. Nous allons retrouver son nom et ses idées, tout au long de l'histoire de la F.I.A.F., la Fédération Internationale des Archives du Film, dont il sera à la fois la conscience et le

visionnaire. A Londres, il travaillera sous l'autorité de Miss Olwen Vaughan, qui dirigeait le B.F.I., mais il avait, dès le début des années trente, réfléchi aux problèmes d'archivage et d'emblée, il s'affirmera comme un théoricien. Un théoricien à l'anglaise, nourri de pragmatisme et soucieux de concepts opérationnels.

A New York, un autre personnage hors du commun a eu ce rôle de catalyseur. Iris Barry, une femme exigeante, mondaine, autoritaire, qui terrorisait les jeunes Européens et qui a décidé le Trustees du Museum of Modern Art à créer un département du film. A la vérité, le premier directeur du M.O.M.A., Alfred H. Barr junior, avait dès l'origine, en 1929, suggéré que le cinéma soit ajouté à la peinture et à la sculpture. Il était revenu sur cette idée dans un pamphlet de 1932, « The Public as Artist », mais il s'était heurté aux réticences des bienfaiteurs de la fondation. Le Board of Trustees prendra la décision en 1935 et donnera carte blanche à Iris Barry et à son mari John Abbott (cf. *Remembering Iris Barry*, M.O.M.A., 1980).

Si j'ai bien connu Lindgren, je ne parle de Iris Barry que par ouï-dire et je crois qu'elle a eu la chance de s'appuyer sur une structure muséographique de très haut niveau. En tout cas, elle a tout de suite voulu que la collection vive. Elle a fait, la première au monde, des projections publiques. Elle a présenté les films muets, qui étaient l'essentiel des richesses de l'archive, aux cinéphiles new-yorkais et aux jeunes ou futurs metteurs en scène d'Hollywood. Les séances avaient lieu dans une petite salle de Madison Avenue, au numéro 485. Orson Welles y venait acquérir la culture cinématographique qu'il montrera plus tard dans *Citizen Kane* et l'excellent Paul Gilson, journaliste français teinté de surréalisme, a raconté dans *Pour Vous*, n° 425, du 7 janvier 1937, une séance de vision consacrée à des primitifs qui lui fut, semblait-il, extrêmement agréable.

1935 : DÉBUTS A MILAN

Milan 1935. Un amateur qui s'appelle Mario Ferrari et qui est l'homonyme d'un acteur célèbre, s'intéresse au muet. Il a vingt-quatre ans, il est vendeur de livres scientifiques à domicile pour un éditeur milanais, « Sperling et Kupfer » et il a l'amour du cinéma. Il rencontre le futur réalisateur Luigi Comencini, qui a vingt ans, et tous les deux entreprennent une collection. En Italie, « ils sont les premiers qui aient eu le souci de sauver des films et qui, passionnés par l'histoire du cinéma, se soient tournés vers les

classiques » (Lettre de Gianni Comencini, du 14 juillet 1982). Et Gianni poursuit :

« Les voilà allant partout, en ville, dans la campagne, chez les distributeurs, les récupérateurs, dans les cabines des petites salles de la banlieue de Milan, acheter avec leur propre argent (qui était toujours insuffisant) des copies. Luigi et Mario deviennent des amis. Le soir, je me souviens, on se réunissait chez nous, ou chez Mario, qui n'habitait pas loin, via Porpora, pour projeter dans la salle à manger les vieux films muets qui avaient été retrouvés. Des amis faisaient groupe. Vers 1938, il y avait Alberto Lattuada, Giulio Macchi, Luigi Rognoni, Giulia et Luigi Veronesi et puis bien d'autres, Luciano Emmer, Renato Castellani... Mais ces jeunes intellectuels ne voulaient pas seulement voir des films pour eux-mêmes. Nous étions sous le fascisme, et la culture était dans les mains des G.U.F. (Gruppi Universitari Fascisti). Entre temps, Mario Ferrari meurt prématurément. Il avait fait don de tous ses films à mon frère. La passion pour le cinéma devient de plus en plus forte. Mon frère, avec Lattuada, organise à Milan, pour le G.U.F. (il n'y avait aucune autre solution) des projections publiques de classiques. Des soirées mémorables ont eu lieu. Les films d'Eisenstein, de Griffith, de Chaplin, passaient avec les applaudissements du public et la méfiance des autorités. Une fois par semaine, le mardi, dans la salle de Via Conservatorio, siège de l'O.N.D. (Opera Nazionale Dopolavoro), nous projetions des muets. Au balcon le jeune Luigi Rognoni, musicologue, était chargé de mettre des disques pour accompagner les films. Moi-même, jeune garçon, j'étais chargé un peu de tout : des courses à la cabine pour essayer de faire comprendre au projectionniste qu'il fallait ralentir la vitesse pour les muets, de l'expédition des programmes... Mais la guerre approche. La collection, qui s'appelle maintenant Cineteca Mario Ferrari, devient plus importante grâce à l'acquisition de nouvelles copies, notamment des sonores. Luigi fait la connaissance de Henri Langlois. Ainsi commencent les premiers échanges par la valise diplomatique. Ma mère fait des voyages en train à Paris pour chercher et porter des films en cachette (...). A la veille de la guerre, la grande occasion pour les jeunes Milanais sera une exposition dédiée au cinéma, à la Triennale de Milan, avec des projections de films. Langlois prête des décors, des maquettes et des documents. Il y eut le grand scandale de La Grande Illusion avec le public qui se lève et chante « La Marseillaise ». Le commissaire de police rechercha mon frère et Lattuada, coupables de cette infamie (...) Ensuite la guerre coupe toute activité. Les films, pour échapper aux bombardements, sont cachés dans une ferme à Yaprio d'Adda à 40 kilomètres de Milan. Ils y resteront cachés jusqu'à la Libération » (ibid).

Réfléchissons à cette aventure. Elle signifie que les voies du destin étaient multiples et qu'il fallait, dans ces années d'effervescence, des hommes hantés par l'idée fixe de la destruction. Si Ferrari attuada et les deux frères Comencini n'avaient pas eu conscience qu'un art, qu'ils aimaient, disparaissait dans le sable du temps, ils ne se seraient pas révoltés contre la mort de la pellicule.

Ici l'explication marxiste est donc insuffisante. Il faut faire intervenir les individus, car l'existence d'un Idestam-Almquist, d'un Goebbels, d'une Iris Barry, d'un Lindgren et d'un Ferrari n'était pas inscrite dans le déterminisme global des superstructures.

1936 : PARIS

La Cinémathèque Française est née d'un ciné-club, le Cercle du Cinéma. Officiellement, elle apparaît le 9 septembre 1936 sous la forme d'une association privée, à but non lucratif, conforme à la loi de 1901. L'insertion au *Journal officiel* du 8 octobre indique « But : conserver et diffuser les films de répertoire. Siège : 29, rue de Marsoulan, Paris (12^e) ».

C'est la première archive issue des ciné-clubs. Cette filiation, banale aujourd'hui, était inattendue et l'histoire vaut d'être contée. Deux amateurs, Henri Langlois qui a vingt et un ans et Georges Franju qui en a vingt-trois, un peu saturés des clubs traditionnels où la projection est suivie de débats et où chaque habitué fait son numéro, fondent le Cercle du Cinéma au mois de décembre 1935. Ils veulent « donner des anciens films du cinéma muet, des grands classiques, et les présenter sans qu'on ait à en discuter » (Jean Mitry, interview du 21 novembre 1974, à « France Culture »).

Ils y sont encouragés par Mitry lui-même qui fait figure d'aîné (il a trente et un ans) et qui a failli, en 1927, réaliser un projet de cinémathèque qui aurait donné à la France une antériorité absolue. « Après avoir acheté deux ou trois copies, Langlois m'a fait part - raconte Mitry - des difficultés et je lui ai renouvelé ces velléités que j'avais eues de créer une cinémathèque, allons-y. - D'accord, de l'aide morale nous en aurons tant qu'on voudra, mais de l'aide matérielle... - Mon père pourrait peut-être m'aider éventuellement, si vous arrivez à le persuader. Je lui réponds : - Je connais pas mal de revendeurs. Des films, des copies on peut en trouver chez Baudon Saint-Lo, chez deux ou trois revendeurs qui fournissent des anciennes copies aux forains. Ces copies ne sont

pas neuves, mais elles sont encore dans un état de projection très possible » (ibid). Et à l'intervieweur, Philippe Esnault, qui lui demande : « - Le départ de la collection de la Cinémathèque a donc été les revendeurs ? Mitry répond : - Exactement. Je ne dis pas que Langlois ou Franju n'aient pas retrouvé une ou deux copies de films au marché aux puces. Ce n'est pas impossible, mais enfin c'était tout à fait aléatoire, tout à fait accidentel ».

Effectivement l'index du *Tout Cinéma* de 1936-1937 recense, dans la rubrique « Films en stock », une trentaine d'agences qui vendaient de la pellicule au mètre et l'on rêve à ce que serait le patrimoine français, si l'Etat avait acheté, pour le prix d'un canon ou d'un char d'assaut, ces stocks qui représentaient toute l'histoire du cinéma...

Et dans une lettre que j'ai publiée en 1977 (*Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 22, p. 54-55), Mitry déclare :

« J'affirme sur l'honneur que jamais ni Henri Langlois, ni Franju n'ont eu d'autre idée que de fonder un ciné-club de plus : le Cercle du Cinéma. C'est moi et moi seul qui leur ai donné l'idée de constituer une cinémathèque en raison du projet que j'avais tenté de mettre sur pied huit ans auparavant avec Jean Mauclair. Ce projet, Henri Langlois l'a réalisé. Grâce donc lui soient rendues. Je ne réclame rien de plus que le droit d'avoir fait ce que j'ai fait et tiens simplement à ce qu'on veuille bien le reconnaître ».

Le mécène sera Paul-Auguste Harlé, un homme d'affaires qui dirige une revue corporative *La Cinématographie française* et qui avance les premiers fonds, 20 000 francs de l'époque. Le bureau de la cinémathèque est formé d'Harlé (président-trésorier), de Langlois et Franju (secrétaires) et de Mitry (archiviste).

Mais il est évident que, dans ce quatuor, Langlois émerge d'emblée. D'origine bourgeoise, il est plus à l'aise que Franju dans les milieux du cinéma. C'est lui qui a l'oreille des premiers déposants et qui constitue un Comité d'honneur assez étincelant (Cavalcanti, Clair, Germaine Dulac, Feyder, L'Herbier, Renoir, Françoise Rosay, Tedesco, etc.). Mitry, qui s'affirme déjà comme un historien et qui met le cinéma en fiches, n'a pas l'agilité mondaine qui était sans doute indispensable. Franju, fils du peuple, est un peu en retrait derrière la figure de proue. Harlé, capitaliste et philosophe, encourage de loin ses jeunes amis.

Bref, dès le début, Langlois s'impose et il attire le Tout-Paris dans des galas, où il se révèle un animateur avisé et un homme du

spectacle. Le cinéma muet est en train d'acquérir une saveur rétro. Le snobisme joue en faveur de *Caligari* ou de *La Ruée vers l'or*. Il y a un besoin de retour aux sources, et peut-être une nostalgie diffuse que Langlois flairait et utilise.

Les réactions de la presse sont variables. *La Cinématographie française*, qui a parrainé l'entreprise, s'en réjouit : « Il existe des cinémathèques actives à Berlin, à New York, à Londres, à Amsterdam et à Moscou. Il n'en existait pas à Paris. Et quotidiennement des copies étaient vendues au poids à la fonte par les maisons éditrices. Il devenait même de plus en plus difficile de récupérer les vieux négatifs. Il fallait absolument mettre fin à cette carence et organiser d'urgence une cinémathèque qui prendrait soin et recueillerait les films appartenant à l'histoire du cinéma, ceux qui, pour une raison quelconque, pourraient offrir une signification sociale et humaine caractéristique d'une race, d'une société, d'un peuple ; enfin tous ceux qui, par leur talent propre, pourront compter parmi les classiques du septième art. Il ne s'agit plus de commerce, mais d'art (...) La Cinémathèque Française qui a déjà pris contact avec la Film Library (New York), lors du passage à Paris de M. et Mme Abbott (Iris Barry et son mari), va se mettre en rapport avec les cinémathèques européennes afin d'établir des échanges de documents » (16 septembre 1936).

Par contre, *Cinémonde* ignore la Cinémathèque Française et lance, dans son numéro 440, du 25 mars 1937, un contre-appel intitulé : « Constituons les Archives du Cinéma ». Ce texte se réfère au projet de « Cinéma des chefs-d'œuvre », qu'un vieux professionnel, Pierre Lafitte, venait de soutenir à la Chambre des députés, devant un Groupe interparlementaire pour la défense du cinématographe, présidé par Jean-Michel Renaitour.

Lafitte plaidait pour le sauvetage des films qui périssent « sous l'implacable morsure du feu et de l'acte » et pour leur diffusion, à Paris d'abord, puis dans la France entière. Il avait, en matière de conservation, le même point de vue didactique (et finalement très moderne) que des pionniers comme Boleslaw Matuszewski ou Albert Kahn : « Un film comme toute œuvre d'art présente, quelque faible qu'il paraisse, un côté intéressant : ce sera une notation vestimentaire, un détail de mœurs, dont le metteur en scène n'a pas senti la valeur au moment de la prise de vues, mais qui constituera pour l'histoire ou le sociologue de demain un témoignage incomparable ». (« Où va le cinéma français ? », procès-verbaux de la Commission Renaitour, p. 24 à 42, séance du 20 janvier 1937).

Le ministre de l'Éducation nationale, Jean Zay, répondit le 3 février que parmi les problèmes en suspens il y avait en effet

celui « de la Cinémathèque nationale, la fameuse Comédie-Française du cinéma, qui mettrait à la disposition constante du public certains grands films qui disparaissent des écrans » (*ibid.*, p. 131) et il y ajouta « la nécessité de créer pour les films une obligation de dépôt légal » (*ibid.*).

Or *Cinémonde* allait dans le même sens, en insistant à la fois sur la conservation des actualités et sur le dépôt légal. Mais l'article ne faisait aucune allusion à Langlois et à ses amis, ce qui montre à quel point le problème des cinémathèques en France était passionnel et compliqué. D'ailleurs la présence théorique de la Cinémathèque Nationale (celle de Mme Albin-Guilhot), qui existait toujours sur le papier et qui avait déposé quelques boîtes dans les sous-sols du Trocadero, n'arrangeait pas les choses.

Quoi qu'il en soit, une institution durable sortit de ces conflits : la Cinémathèque Française. Elle n'était pas la solution idéale. Elle venait tardivement. Elle n'avait ni les moyens techniques de Berlin, ni la rigueur de Londres, ni les richesses de New York. Elle ne se posait aucun problème de méthode. Elle était subjective et artiste, quand déjà les sociologues américains se penchaient sur le cinéma avec un autre regard. Elle demeurerait très française, dans un monde où la France ne savait pas encore qu'elle était devenue une petite puissance. Mais sa fondation mettait fin aux papotages ministériels et aux projets sans lendemain qui s'étaient succédé depuis un quart de siècle, et, en ce sens, elle a eu le mérite d'exister.

1934-1937 : COLLECTIONS PARALLÈLES

Tandis qu'on assiste à la mise en place des grandes archives de l'après-guerre, des collections moins importantes connaissent un destin variable :

- En 1934, à Moscou, l'école de cinéma (le V.K.I.G.) a constitué une cinémathèque pour les besoins de son enseignement. Ce sera la préfiguration du Gosfilmofond.

- En 1936, le président du Mexique, Lazaro Cardenas, décide la création d'une Filmoteca Nacional, qu'il confie à une actrice de cinéma, Elena Sanchez Valenzuela. Cardenas a été certainement l'un des hommes politiques les plus ouverts de ce pays. On lui doit la réforme agraire, la nationalisation des pétroles et l'accueil de Trotsky en exil. De son côté, Elena Valenzuela avait beaucoup joué au temps du muet, ce qui pourrait expliquer un attachement sentimental à l'idée de cinémathèque. En tout cas, un de ses films, *Santa*, de Ramon Pedera (1917), a été récemment restauré et elle y

donne l'impression d'une comédienne intelligente. En dépit de tous ces atouts, la Filmoteca Nacional disparaît pendant les années de guerre, après l'élection d'un nouveau président.

- A Rome, en 1937, le Centro Sperimentale constitue, comme le V.K.I.G., une collection assez importante de films classiques destinée à l'enseignement du cinéma et à la formation des metteurs en scène. Des professeurs du Centro, Pasinetti, Chiarini, puis Barbaro, s'occupent du stock, qui peu à peu va déperir. Les films sont projetés continuellement, ils servent aux élèves pour toutes sortes d'expériences, ils se dégradent jusqu'à usure complète, et ce qui restera de la collection sera récupéré par les Allemands après le 8 septembre 1943, c'est-à-dire après la chute de Mussolini (« Il problema della Cineteca Milanese : Stato attuale e possibili sviluppi », document du 20 juillet 1945). Néanmoins, il est consolant de penser que la génération de futurs cinéastes, qui a usé et abusé de ces copies, a été celle du néo-réalisme.

1938 : BRUXELLES

Avec la Cinémathèque de Belgique, apparaît la dernière archive constituée avant la guerre et promise à un grand destin. Nous sommes en 1938. A Paris, l'avant-garde intellectuelle est devenue morose, avec l'enlèvement du Front populaire. A Bruxelles, on conserve des positions plus radicales, même si elles sont d'un optimisme révolutionnaire un peu naïf. Le groupe surréaliste belge semble en tout cas moins amer et moins dépolitisé qu'André Breton et ses amis. D'ailleurs, il sera dangereusement tenté par le stalinisme, puisqu'il était difficile à l'époque d'échapper à ce choix pathétique.

L'association est déclarée dans *Le Moniteur* du 9 avril 1938 et André Thirifays y jouera un rôle essentiel jusqu'en 1960. L'aventure avait débuté quelques années plus tôt avec un ciné-club d'extrême gauche, le Club de l'Ecran, qu'il dirigeait aux côtés d'Henri Storck et de Pierre Vermeylen. C'était l'époque où Storck tournait avec Ivens un film exemplaire sur la condition du prolétariat dans les houillères, *Borinage*, et célébrait, avec *Idylle à la plage*, la victoire de l'amour sur les uniformes. Quant à Vermeylen, il s'agissait d'un « militant connu dans le mouvement communiste, ex-président des étudiants marxistes, avocat, mêlé en 1934 à la défense de Dimitrov, lors de l'incendie du Reichstag » (Lettre du 10 novembre 1982). Plus tard il évoluera, deviendra socialiste et ministre. L'acte de fondation comporte également les

noms de Carl Vincent, René Jauniaux, de Maeght et le conseil d'administration est bilingue.

Et Thirifays raconte comment cette collection embryonnaire, née de la vie associative, s'est appuyée ensuite sur une petite entreprise de distribution, indépendante et désintéressée, où l'on retrouvait le même noyau d'animateurs :

« Notre ciné-club à l'origine se voulait propagateur de l'idéal communiste et des films qui défendaient celui-ci. Mais très vite, notre ligne a bifurqué et c'est l'"avant-garde" dont nous avons cherché à proposer les expériences. A ce moment, j'ai contacté les "vedettes" de ce cinéma. A Paris, Moussinac, Sadoul, Vigo, Clair ; en Allemagne, Ruttmann, Richter, Pabst ; en Hollande, Ivens ; en Grande-Bretagne, le G.P.O., etc.

« J'ai rencontré Langlois en 1938, organisé deux séances avec lui et à son bénéfice. Je l'ai mis en rapport avec des distributeurs belges et il a pu obtenir notamment des Feuillade (Tih Minh) sur le marché.

« Notre cinémathèque, selon notre esprit, devait être avant tout un lieu de protection et de conservation des films. Notre coloration d'extrême gauche nous paraissait, à cet égard, négative. Dès lors Pierre Vermeylen, Henri Storck et moi-même avons tenté de lui assurer un cadre officiel » (*ibid.*).

Quand la guerre est intervenue, la cinémathèque n'avait apparemment que trois titres, dont *Le Cultrassé Potemkine* et *Fièvre*, de Louis Delluc. Mais : « Il faut dire que le Club de l'Ecran et les initiatives de celui-ci étaient, en couilles, inspirées par un distributeur sans but lucratif : l'A.D.A.C. (les Amis de l'Art cinématographique) et que les responsables de cet organisme, pour la plupart des militants communistes, étaient parmi nous. Presque tous les films notables de l'histoire du cinéma se trouvaient entre ses mains : les grands films soviétiques muets, mais aussi les expressionnistes allemands (Caligari, Les Trois Lumières, La Rue, Torgus), en réalité une collection d'une grande valeur » (*ibid.*).

Ainsi, comme à Milan ou à New York, l'idée de cinémathèque est associée à la nostalgie du muet. Mais l'expérience belge a un sens politique, elle est imprégnée de marxisme, elle reflète l'enthousiasme d'un groupe de militants et cela lui donne, dans cette fin des années trente, une physionomie particulière. Ajouterons-nous qu'il était encore possible, dans cet âge d'or de la gauche, d'aimer d'un même cœur le *Potemkine* et l'avant-garde, et d'être bolchevik, cosmopolite et formaliste sans remords de conscience ?

1938-1939 : LA FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ARCHIVES DU FILM

Dernier maillon de cette chaîne, la Fédération Internationale des Archives du Film (la F.I.A.F.) sera fondée le 17 juin 1938. Elle existe encore. Elle regroupe aujourd'hui soixante-neuf archives dans cinquante pays. Elle a acquis une énorme audience en devenant le lieu géométrique de tous les problèmes de conservation et l'on peut même se demander si elle ne préfigure pas une cinémathèque mondiale.

Mais en 1938, la F.I.A.F. était encore un projet audacieux et vulnérable. Il était né à l'occasion d'un hommage au Museum of Modern Art et d'une rétrospective du cinéma américain que la Cinémathèque Française avait organisée à la Cité universitaire. L'ambassadeur des Etats-Unis, William Bullitt, « présidait une assistance d'élite », où l'on reconnaissait trois ministres, un préfet, Philippe de Rothschild, Gaston Bergery, Gaston Gallimard, James Joyce, Louis Jouvet, Pierre Benoit, Kislring, Dekobra, Saint-Exupéry, Pabst, Renou, Grasset, Honneger, Braque, Stroheim... bref « le Tout-Paris des lettres et des arts » (*La Cinématographie française*, art de Georges Franju, 15 juillet 1938).

Ce dîner de têtes dissimulait l'événement véritable : la rencontre de Iris Barry et de John Abbott (New York) avec Oïwen Vaughanm (Londres), Frank Hensel (Berlin) et Henri Langlois. Les quatre archives décident de se retrouver dans une association qui aura son siège à Paris et l'acte de fondation déclare :

« Cette Fédération internationale sera composée des cinémathèques nationales, semi-officielles et privées agréées, qui sont intéressées par l'histoire et l'esthétique du film. Ces organisations devront avoir pour objet la conservation des films, le rassemblement de la documentation nationale et privée sur les films et, si nécessaire, la projection des films dans un but non commercial, historique, pédagogique ou artistique. — Le but de cette Fédération internationale sera de développer une coopération plus intime entre les différentes cinémathèques nationales et de faciliter les échanges internationaux des films historiques, éducatifs ou artistiques. — Sont rigoureusement exclues de la Fédération toutes institutions ou organisations quelles qu'elles soient qui seraient un usage de leurs films dans un but commercial ».

Le premier Congrès de la F.I.A.F. a lieu à New York le 26 juillet 1939, avec les mêmes participants : la Reichsfilmarchiv à Berlin, la National Film Library à Londres, la Cinémathèque Française et le Museum of Modern Art. Par rapport à l'acte de fondation, une précision importante : « La F.I.A.F. ne collection-

nera elle-même ni film, ni photos, ni scénarios (...). Elle existe seulement dans le but d'être l'intermédiaire entre ses membres et d'établir et de maintenir une source d'informations sur tous les pays non adhérents ». (« Mémoire de politique générale », points 1 et 2). Le bureau élu à New York comprend :

Président : Frank Hensel.

Vice-présidente et trésorière : Oïwen Vaughanm.

Secrétaire : Henri Langlois.

Chairman : John E. Abbott.

Et rendez-vous est pris à Berlin, au mois d'août 1940, pour le deuxième Congrès...

Néanmoins, une question se pose : comment ce miracle s'est-il produit ? Comment la F.I.A.F. a-t-elle pu naître en 1938, alors que l'Europe réarmait à outrance, que le temps n'était plus aux accords culturels et que la Société des Nations, dernier espoir du pacifisme, avait baissé les bras ? L'Institut International du Cinéma Educatif, qui fonctionnait à Rome depuis 1934, venait d'ailleurs de fermer ses portes, ce qui était significatif. En outre, ni Londres, ni Berlin n'avaient la liberté d'action dont disposait la Cinémathèque Française, association privée, et le Musée d'Art moderne, fondation autonome. Le Film Library anglais était déjà, à travers le B.F.I., un service public et le Reichsfilmarchiv avait un caractère étroitement gouvernemental.

La F.I.A.F. s'est pourtant fondée et la première explication est celle d'un événement mondain autour d'Iris Barry. Il est probable que Frank Hensel, ancien directeur de salle, ou Henri Langlois, jeune bourgeois français, étaient fascinés par l'ouverture vers les Etats-Unis, par les voyages en paquebot et par tout un côté Paul Morand, qui a certainement joué son rôle. D'ailleurs au Congrès de New York, la Fédération est encore un club fermé, une jet society avant la lettre. Ni Stockholm, ni Bruxelles, ni Milan n'y participent.

Mais je pencherais pour une autre hypothèse. Les premières collections de films se sont faites dans un vide juridique à peu près absolu. Rien n'autorisait des particuliers ou des associations à recueillir des copies qu'un ayant droit pouvait à chaque instant revendiquer. Les archives avaient fatalement une activité corsaire qui leur donne aujourd'hui leurs lettres de noblesse, mais qui les rendait extrêmement vulnérables. En se groupant, elles ne résolvaient pas les problèmes nationaux, mais elles se couvraient d'une sorte de garantie supranationale. En tout cas ce sera la réaction des jeunes cinémathèques qui adhéreront après la guerre. Elles auront l'impression d'être moins désarmées en face des producteurs, des compagnies américaines, et la F.I.A.F. leur apportera un signe officiel de reconnaissance.

IV

LE PROFIL DE L'ARCHIVISTE

Si l'on s'en tient à la notion moderne de cinémathèque - notion que l'on pourrait appeler culturelle afin de la distinguer des collections utilitaires à but pédagogique, juridique ou guerrier - il existe donc, à la veille de la guerre, sept archives dans sept pays :

- deux archives créées par des Etats : Berlin, Londres ;
- deux archives rattachées à des musées traditionnels : New York, Stockholm ;
- deux associations privées : Paris, Bruxelles ;
- une collection privée, celle de Mario Ferrari qui va devenir la Cineteca Milanese.

Première remarque : sur sept pays, six se trouvent en Europe. Le poids de l'Europe occidentale sera déterminant pendant un quart de siècle. Les méthodes, l'idéologie, les contacts humains passeront par cette franc-maçonnerie géographique. Le cinéma sera appréhendé à travers la cinéphilie des historiens anglais, français, allemands et italiens. Par le biais de fortes personnalités, comme celle d'Henri Langlois, une sorte de terrorisme s'exercera sur les jeunes archivistes du reste de la planète, en leur signifiant que l'Europe est seule à détenir la clé des valeurs. La F.I.A.F. aura d'ailleurs beaucoup de mal, après la guerre, à échapper à cette hypnose européenne, qui était finalement du paternalisme, et à devenir, par exemple, asiatique ou océanienne.

Deuxième remarque : le plus grand producteur mondial, les Etats-Unis, est représenté par un noyau d'intellectuels groupés autour du Musée d'Art moderne de New York. Or ce noyau fonctionne à la façon européenne, c'est-à-dire avec un certain mépris pour les gros sabots d'Hollywood. Le M.O.M.A. aura lui

ainsi beaucoup de mal à surmonter ces préventions et à réaliser la grandeur de sa production nationale.

Mais dans ce monde fermé, le pouvoir appartient à des cinéphiles et leur rôle est déterminant. Parfois il devient abusif. ~~Des premiers archivistes ont tendance à considérer que les collections de films sont un peu leur chose et, sinon leur propriété, du moins leur champ affectif.~~ D'ailleurs ils les ont faites en se fiant à leurs émotions, leurs souvenirs, leur hiérarchie de cinéastes et leurs paradis intimes de stars inaccessibles. L'imprégnation des cinémathèques par les cinémathécaires sera plus tard un handicap. Dans cette phase de démarrage où il fallait improviser, elle était bénéfique. Rien n'aurait pu se réaliser sans l'emprise et sans le tonus de la subjectivité.

DÉSINTÉRESSEMENT

Pouvons-nous aller au-delà de ces impressions globales et dessiner le profil de l'archiviste, en cette fin des années trente ? Oui, semble-t-il, mais à travers des sources écrites.

D'abord apparaît une règle morale. ~~Les cinémathèques sont désintéressées.~~ L'article 3 des statuts de la F.I.A.F., signés le 17 juin 1938, dit : « Sont rigoureusement exclues de la Fédération, toutes institutions ou organisations, quelles qu'elles soient, qui feraient usage de leurs films dans un but commercial ». Le mot commerce a ici le sens d'impureté congénitale et de rejet définitif qu'il revêtait en une époque où l'esprit et l'argent étaient incompatibles. Plus tard, on pourra adresser aux pionniers maladroits de la conservation beaucoup de reproches, on ne mettra jamais en cause leur très profonde honnêteté.

Ces amateurs avaient conscience d'être les bénévoles d'un futur service public. Ils éprouvaient la nostalgie de l'ancrage gouvernemental. Ils voulaient que leurs collections s'officialisent. Par rapport aux « beaux-arts » (peinture, sculpture, céramique, etc.) ils se sentaient en porte à faux et ils le disaient. C'est l'article 5 des statuts de la F.I.A.F. : « Toute cinémathèque désireuse de devenir membre de la Fédération doit envoyer sa demande écrite au Comité directeur, en y joignant (...) des indications relatives aux relations qu'elle entretient avec son gouvernement... ». En 1938, pour des institutions qui naissaient des limbes grâce à quelques jeunes gens passés et fouineurs, cette allusion à leur gouvernement avait quelque chose de touchant.

Mais ces jeunes gens n'avaient, les uns vis-à-vis des autres, aucune méfiance nationaliste. La barrière des patries était inexistante et, à leur congrès de New York, le 26 juillet 1939, les quatre membres de la F.I.A.F. décident que :

« Chaque membre enverra au siège social et à chacun des membres la liste complète des films qu'il possède dans ses archives », et que :

« Chaque membre établira le 1^{er} janvier, le 1^{er} avril, le 1^{er} juillet et le 1^{er} octobre un rapport qui comprendra :

« a) le travail qui a été fait ;

« b) le travail envisagé pour le futur ;

« c) un rapport sur toute production présentant quelque intérêt pour les autres membres,

« d) un rapport sur les films nouvellement acquis ;

« e) un rapport sur tous les livres, magazines, articles ou autres publications qui présentent quelque intérêt pour les autres membres ;

« f) un rapport sur les échanges de films qui ont été faits pendant le trimestre écoulé ».

On pourrait interpréter ces engagements comme des formalités jacobines : la F.I.A.F. centralise tout. J'y vois au contraire le besoin d'une communauté supranationale et même — très en avance sur son époque — celui d'une cinémathèque mondiale. Tout se passe comme si chaque acquisition, chaque sauvetage d'un chef-d'œuvre rejaillissait sur le plaisir de tous.

Nous sommes, répétons-le, à la veille de la guerre. Les Internationales ouvrières sont divisées. La Société des Nations agonise. Les drapeaux claquent dans le fracas des armes et tout discours semble voué à la politique. C'est ce qui rend d'autant plus attachante cette volonté mondialiste qui, de Londres à Berlin, de New York à Paris, créait des relais sans frontières pour les cinémathèques. Bien sûr, tout cela était encore théorique et naïf. Les archives débutaient et la flamme fut vite éteinte. Mais beaucoup plus tard, en pleine guerre froide, la F.I.A.F. aura des problèmes similaires à résoudre et elle y répondra de la même façon, en se fondant sur l'existence d'un langage commun entre des spécialistes.

NOSTALGIE DU MUET

Ces spécialistes, que sont-ils ? D'abord des collectionneurs modestes. A part le Reichsfilmarchiv qui a hérité des stocks de la U.F.A. et des compagnies monopolisées, les patrimoines ne

dépassent guère une centaine de titres, en longs et courts métrages. Nous avons, pour Paris, le témoignage de Jean Mitry : « Il n'y avait à la Cinémathèque que des copies de films, à peu près une centaine, cent à cent cinquante, uniquement des positifs » (interview donnée à Philippe Esnault, « France-Culture », 21 novembre 1974). Et Stockholm, Bruxelles, Milan, n'arrivaient pas encore à ce seuil.

Ces collections étaient, pour l'essentiel, composées de films muets. Les premiers archivistes se désintéressaient du cinéma parlant qui faisait à leurs yeux figure d'usurpateur. Ils venaient de vivre le crépuscule d'un art du silence, qui avait porté l'image au plus haut point de raffinement. Ils avaient assisté à la destruction massive du cinéma muet au lendemain de 1930, et à son remplacement par la parole et la chanson, c'est-à-dire par la banalité. Ils étaient encore sous l'effet de ce traumatisme et quand ils trouvaient chez les chiffonniers des copies de *Caligari* ou de *Charlot soldat*, ils avaient l'impression d'arracher à la mort les merveilles maudites d'un monde disparu.

On ne comprendrait rien aux débuts des cinémathèques si l'on n'y voyait pas ce double sentiment :

une immense nostalgie pour l'art du silence, pour les pouvoirs infinis de l'image, la beauté de la lumière, les clairs-obscur, les gros plans burinés comme des dessins du XVIII^e siècle, et pour un langage qui était parvenu, même dans les films commerciaux, à une telle perfection qu'il rendait le son inutile ;

un réveil en surcote devant l'irréparable, l'impitoyable destruction d'un patrimoine humain qu'on a pu comparer à l'incendie de la Bibliothèque d'Alexandrie.

Priorité pour le muet : ce sera la règle de conduite de ces conservateurs des premiers âges, qui d'ailleurs n'avaient pas assez de recul pour comprendre que le film parlant était, lui aussi, périssable. Les plus fortunés d'entre eux, Iris Barry et son mari John Abbott, donateurs du Musée d'Art moderne de New York, firent en 1935-1936 le tour du monde pour retrouver des films muets et on les eût bien surpris en leur disant que les comédies de la Warner Bros étaient aussi envoûtantes que la *Charrette fantôme*.

SÉLECTION

Ces collectionneurs sélectionnaient. Ils étaient dominés par l'idée de chefs-d'œuvre. Ils recherchaient les titres qui figuraient

en vedettes dans les histoires du cinéma. Ils réagissaient comme des cinéphiles et leur attitude se comprend d'autant mieux qu'ils opéraient leurs sauvetages dans un climat psychologique d'enthousiasme et de pauvreté.

Un document a subsisté qui résume toute cette époque. C'est la liste des principaux films de la collection Mario Ferrari-Luigi Comencini en avril 1938. La voici, textuellement :

- *The Kid, The Pilgrim* (Chaplin) ;
- *A Dogs Life, Pay Day, A Day's Pleasure* (Chaplin) ;
- *The Way down east* (Griffith) ;
- *Foolish Wives* (Stroheim) ;
- *Raskolnikof* (Robert Wiene) ;
- *Golem* (Erich Galeen) ;
- *Variété* (E. A. Dupont) ;
- *Die Freudlose Gasse* (Pabst) ;
- *Le Cadavre vivant* (Ozep-Poudovkine) ;
- *Atlantide* (Jacques Feyder) ;
- *Le Maître du logis* (Dreyer) ;
- *Soyez ma femme* (Max Linder) ;
- *Nana* (Renoir) ;
- *Nina Petrovna* (Hans Schwartz) ;
- *Asphalt* (Joe May) ;
- *La Petite Marchande d'allumettes* (Renoir) ;
- *Die Niebelungen*, (Fritz Lang) ;
- *Les Finances du Grand-Duc* (Murnau) ;
- *Une aventure mouvementée* (Mac Sennett) ;
- *Un chapeau de paille d'Italie* (René Clair) ;
- *L'Américain* (Douglas Fairbanks) ;
- *Spartaco* (Pasquali) ;
- *Gli Ultimi Giorni di Pompei* (Ambrosio).

Elle appelle bon nombre de remarques. En tête figurent les films de Chaplin. Or ce sont les moins rares. Aujourd'hui il en existe dans le monde plusieurs milliers de copies. Mais Chaplin était, en 1938, le Shakespeare et le Dante du cinéma. La pression de l'idéologie universitaire jouait à plein et les cinémathèques débutantes recueillaient pieusement *Mabel aux courses* ou *Charlot machiniste*, comme si elles accomplissaient un rite initiatique.

Dans la suite de la liste, qui ne comporte que des muets, d'autres classiques se justifient d'avantage. Milan a sauvé l'une des copies italiennes de *Folies de femmes*, qui étaient beaucoup plus complètes, c'est-à-dire beaucoup moins censurées, que les copies américaines. *Les Finances du Grand-Duc* n'était pas un film courant, ni *Le Cadavre vivant*, et si aujourd'hui *La Rue sans joie*

... mais on pu faire une nouvelle sortie commerciale, et c'est grâce à ces quelques archives que, dans les années cinquante.

Mais l'on ne trouve dans ce document que des grands titres, au sens où l'entendaient les amateurs. Seules exceptions, les deux films italiens de Pasquariello et d'Ambrosio. Ils sont rélogés en bas de page et dans le texte original, séparés par une ligne en blanc et une marge en retrait, comme s'ils étaient des cousins de province dont on a honte. Une note dit pour excuser leur présence incongrue, « Italian Films ». Or ce sont les plus rares et ils étaient, en avril 1938, la vraie richesse de la Cinoteca Milanese.

J'ai insisté sur ce document parce qu'il est le reflet extrêmement vivant de la fonction d'archiviste à la veille de la guerre. New York ou Paris avaient dix fois plus de films, mais les mentalités étaient les mêmes, et l'on pourrait définir le directeur de cinémathèque comme un être ambigu :

- amateur passionné des charmes du muet, il conserve ce que l'on détruit et, par cet acte même, il est en avance sur son temps ;
- gestionnaire d'une future collection nationale, il se comporte en collectionneur privé ;
- il a une belle préférence pour les problèmes techniques de conservation et surtout la surcouche du nitrate ;
- enfin, il obéit à des choix esthétiques.

C'est finalement l'absence d'un point de vue sociologique qui est le plus surprenant. Dans les années trente, on ne parle pas de cinéma, on parle d'art. A vingt-trois ans, il n'a donc qu'un film muet, mais c'est aussi valable, comme reflet de la culture d'une époque traversée par la critique et que *Sidonie* a pu voir à l'école. Il a une charge de sens que *La Règle du jeu* n'a pas. Il a un recul par rapport aux missions que les premiers cinéastes assumaient : la conservation des films, garder le visage de la vie, montrer le monde tel qu'il était aux générations futures, sélectionner les œuvres de jugements et des valeurs, donner leur contenu un peu plus de pédagogie du début du siècle, concevoir, sans le formuler clairement, ce qui est aujourd'hui un point de vue fondamental : tout film est révélateur de mentalité et de rapports sociaux, tout film doit être gardé. Mais il faudra attendre la diffusion massive de la pensée marxiste et de la sociologie américaine, au milieu des années cinquante, pour que les cinémathèques nuancent leurs critères artistiques et abandonnent un peu à la fois leur fonction d'« idéologie de l'art ».

RENONCEMENTS

Enfin l'archiviste est un homme qui a renoncé à faire lui-même du cinéma, pour conserver le cinéma des autres. Deux mots s'imposent : sacrifice et humilité, encore qu'il me déplairait que l'on donnât à ces deux mots une résonance chrétienne. L'expérience prouve que le métier de conservateur et celui de metteur en scène sont incompatibles. Quand Luigi Comencini et Alberto Lattuada deviennent des cinéastes, ils abandonnent la Cinémathèque de Milan pour la confier à celui qui ne désire aucune carrière de metteur en scène : Gianni Comencini. Georges Franju aura lui aussi à choisir et son long, très long éloignement de la Cinémathèque Française (de 1945 à 1976) prouve qu'il a opté pour ses propres films.

Nous avons l'exemple inverse, celui de Vladimir Pogacic qui apparaissait au début des années cinquante comme le plus brillant des cinéastes yougoslaves et qui avait réussi, malgré la bureaucratie, à imposer sa vision intelligente et formaliste. Les quelques films de lui parvenus à l'Ouest montrent qu'il était le Wajda yougoslave. C'est en toute connaissance de cause, qu'il a coupé les voies de ce destin pour se laisser peu à peu absorber par la Jugoslovenska Kinoteka et en faire l'une des premières du monde.

Mais il arrive que l'on doute, et que l'on se demande, quand on manipule un navet, si on a eu raison. C'est en ce sens que je parlais d'humilité et si je la tiens toujours pour nécessaire, j'en viens parfois à la trouver excessive. Il faut savoir que dans l'histoire de la F.I.A.F., il y a quelques cinéastes rentrés qui ont très consciemment accepté de servir la création des autres. C'est une idée qui vous vient parfois, quand vous êtes en train de restaurer un film à la table de montage, de comparer des copies, de rechercher et de respecter le moindre détail, la moindre image de celui qu'il faut bien appeler un tiers, et que vous pensez à vos propres films qui ne seront jamais tournés, jamais montés, jamais conservés.

MANUELS ET INTELLECTUELS

Avec leurs enthousiasmes et leurs limites, ces expériences de l'avant-guerre amorcent une réflexion beaucoup plus générale sur la nature, les dons et le tempérament des archivistes.

Réflexion qui vaudra pour toute l'après-guerre, jusqu'au passé le plus récent. Car elle s'applique à l'ensemble des archives qui

ont débuté selon le même cursus (des cinéphiles transformés en collectionneurs) et qui n'ont pas eu les moyens techniques d'un service d'Etat. On connaît les succès, on oublie les projets avortés, les collections sans lendemain et il faudrait, pour la France au moins, faire la carte de ces échecs. Celle-ci, d'ailleurs, serait surprenante.

En effet, tout dépend de la réponse à une question simple : l'archiviste en puissance est-il un simple intellectuel ou met-il la main à la pâte ? Dans un cas, c'est perdu, dans l'autre c'est gagné. Au départ les comportements sont identiques. Nous sommes en 1938, ou en 1948, ou même en 1958, un dimanche matin, aux Puces de Rome ou de Colmar. Au milieu de la fripe, dans la basse brocante, l'animateur du ciné-club local avise un lot de boîtes rouillées. Il les ouvre. C'est *La Bohème* de King Vidor. Il achète. Il rentre chez lui. Il déroule avec émotion les bobines merveilleuses de pellicule teintée. Il reforme les boîtes. Il les place en lieu sûr, il repart à la chine et il empile les trésors.

C'est là que les deux sortes d'hommes vont bifurquer. Le cinéphile intellectuel se satisfait de l'acte de trouver. Amateur d'art, il a découvert ce qui le valorise à ses propres yeux. Il se désintéresse du stockage. L'intendance suivra. Le lundi, il reprend ses cours s'il est professeur, ou ses gants beurre frais s'il est gigolo, et l'intendance ne suit pas. La pellicule se décompose. Les trésors moisissent dans la cave — car on pensait qu'il fallait faire avec les films comme avec les bouteilles, les mettre en cave, ce qui ouvre une cascade d'interprétations à l'analyste. Bref, l'ex-futur conservateur bute sur la technique, il est écoeuré, il abandonne et la Cinémathèque des Sables-d'Olonne ou de Chicago n'aura pas lieu.

Cette aventure a failli arriver à la Cinémathèque Française. Henri-Langlois avait le don de composer une salle. En 1938 il avait réussi, outre l'hommage au Museum of Modern Art, deux manifestations mondaines dont l'une, au moins, avait le niveau Cocteau :

- une séance annuelle, de clôture de saison, à la Cité universitaire avec le ministre de l'Air, l'ambassadeur de Suède, le consul du Chili, Le Corbusier, L'Herbier, cinq ou six professeurs de médecine et Mlle Borel, la future Mme Bidault, qui sera une égérie de la IV^e République (*La Cinématographie française*, du 13 mai).
- une rétrospective à la Biennale de Venise, devant « un parterre de princes », Juliana de Hollande, Bernard de Lippe, la duchesse et le duc de Gênes, le comte Volpi, Barbara Hutton... (*Pour Vous*, du 31 août).

Il prenait un Emile Cohl, un Méliès, des extraits de *La Roue*, de *Fantomas*, du *Montreur d'ombres*, de *La Légende de Gostia Berling* ou des *Deux timides*, il utilisait un homme à tout faire de l'équipe d'Harlé, André Robert, qui « passait avec le brio qu'on lui connaît, du devant de l'écran à la fosse d'orchestre, où il dirigeait l'accompagnement musical » (*La Cinématographie*, du 13 mai) et avec dix bobines, astucieusement choisies, il bâtissait une soirée parisienne.

Mais il a été sur le point de sombrer. La conservation en faux col blanc a donné à l'heure de la vérité, au début de la guerre, un bilan catastrophique. Ce bilan a été publié dans *Cinémonde*, du 15 novembre 1939. Les films entreposés au Musée de l'Homme avaient été confiés au Service cinématographique de l'Armée (on saura plus tard qu'il s'agissait de 261 bobines, c'est-à-dire d'environ 30 copies sur 100 ou 150) et ils étaient sauvés, mais « le reliquat est à Orly, dans un décor éminemment photogénique de planches vermoulues, de fenêtres brisées, de salpêtre et de champignons divers ».

Orly, c'était la maison de retraite des comédiens où Méliès terminait sa vie et où Harlé avait fait cimenter, pour la Cinémathèque Française, l'un des bâtiments du parc. Mais personne n'y allait. Personne ne prenait l'autobus pour savoir ce que devenait ce petit stock entreposé dans un local incertain. Aucun des deux responsables n'était un manuel.

Le mot est prononcé. Un manuel. Je ne prends pas cet exemple pour ouvrir une polémique contre Langlois et Franju qui avaient le mérite historique d'être des novateurs, mais pour montrer que les meilleures intentions du monde pouvaient buter sur un handicap. Il eût fallu savoir remplacer les planches, racler le salpêtre, peindre les murailles, mettre des vitres aux fenêtres béantes, ouvrir les boîtes, vérifier l'état de la pellicule, balayer le sol et intégrer le film 1 sur la fiche n° 1...

Ce maniement des choses et des outils n'exclue ni l'intelligence la plus raffinée de l'histoire du cinéma, ni les miracles de la plume, ni les droits de l'esprit. Bien au contraire, il les appelle. Mais on devine qu'il y a deux hommes dans le portrait de l'archiviste, à la veille ou au lendemain de la guerre : un cinéphile et un artisan. Quand ils se superposent, une grande cinémathèque est en train de naître.

V

LA GUERRE

La guerre divise la F.I.A.F. en deux. Londres et New York poursuivent leur travail, tandis que, sous contrôle allemand, l'Europe continentale est isolée, coupée du monde pendant quatre ans.

LES ARCHIVES SUISSES DU FILM

Dans cette Europe dévastée, la Suisse fait exception avec ses rues illuminées, ses étalages chargés de victuailles et son statut de pays neutre. La neutralité a-t-elle joué comme incitation ? En tout cas c'est à Bâle qu'apparaît la seule cinémathèque créée pendant la guerre, les Archives suisses du Film. Elle est fondée le 1^{er} octobre 1943.

L'idée vient de Georg Schmidt, le conservateur du Musée des Beaux-Arts, et de Peter Baechlin. « *Schmidt disposait d'admirables collections classiques et visait un enrichissement du côté de la peinture moderne, ce qu'il a réussi superbement, et donc aussi du côté du cinéma (...)* Sur le modèle de New York, où l'archive était une section du musée (...) il s'agissait de faire reconnaître le film comme une œuvre d'art et par conséquent de le joindre aux tableaux, pièces respectées par plusieurs siècles de culture » (Lettre de Freddy Buache, 14 septembre 1982).

D'ailleurs, souligne Buache, « à l'époque, en face des distributeurs, des producteurs (et même des réalisateurs qui n'avaient guère découvert la notion d'auteur), le travail des premiers fondateurs de cinémathèques fut justement de faire reconnaître le statut "œuvre d'art" des bobines de films, contre

le statut "marchandise" couramment admis. D'où l'idée qu'une cinémathèque pouvait être valablement incorporée à un musée des Beaux-Arts » (ibid.).

Quant à Baechlin, « c'était un économiste, cinéphile passionné, formé dans ce domaine par les projections d'un très ancien ciné-club, qui était une sorte de salle d'art et d'essai avant la lettre, actif à Bâle dès 1932. Le contact était donc facile, parce que logique, entre Schmidt et Baechlin, auxquels s'est ajouté un collaborateur de Schmidt, Werner Schmalenbach. (Ils sont, à trois, les auteurs d'un livre, tiré d'une exposition, intitulé "Der Film", paru en 1947 aux Editions Holbein Verlag à Bâle). Ces trois intellectuels pratiquaient une pensée de gauche non dogmatique : ils aimaient l'art abstrait et pas le réalisme socialiste. S'ils ont eu l'idée de fonder les archives comme section de musée, c'est aussi parce que les pouvoirs publics ne se préoccupaient guère d'aider légalement, financièrement, pratiquement, des archives du film. Or le musée représentait une base. Ils ont obtenu cependant un petit appui cantonal qui, dès 1945, leur fut retiré. Ils étaient de gauche et la situation politique internationale (donc locale) commençait à changer. C'est à ce moment-là que les ciné-clubs entrent en scène (...) » (ibid.).

LA SITUATION ITALIENNE

En Italie, la « Cineteca Milanese Mario Ferrari » suspend ses activités, mais elle sauve ses collections. Elle les cache dans une ferme de Vaprio d'Adda, à quarante kilomètres de Milan. Les films sont bien conservés. Ils y restent durant toute la guerre et la seule alerte survient après les hostilités, en juillet 1945, quand le Comité de libération de Vaprio d'Adda décide de réquisitionner la ferme pour y installer des réfugiés. Luigi Comencini devra plaider la « grande valeur storico del materiale depositato nel locale di Vaprio » pour sauver ces pièces rares.

A Turin, une belle jeune femme aux yeux de braise, Maria Adriana Prolo, commence à réunir des lanternes magiques et de vieilles gravures montrant le spectacle forain du précinéma. C'est le début d'une collection qui deviendra en 1953 le Museo nel Cinema di Torino.

A Rome, un très curieux projet voit le jour en novembre 1941 (cf. « Le Figaro histoire », in *Le Figaro - Magazine* du 28 novembre 1981). Il s'agit d'un musée du cinéma, dû à un mécène, Dante Vannighi (?), qui s'appellera Musée Canudo. L'information est reprise dans le corporatif des années noires,

Le Film, du 28 mars 1942 : « Le directeur général de la Cinémathèque italienne, M. Monaco, sur avis favorable du ministre de la Culture populaire, a donné son approbation officielle à la création à Rome d'un Musée international du cinéma. Ce musée, placé sous les auspices de Vittorio Mussolini, a été offert à son pays par M. Dante Vanucchi (?). M. Lo Duca en est l'organisateur et le directeur. Les objets rares et les documents rassemblés en France, pour le Musée international du cinéma, avant d'être remis à l'Italie, seront exposés au palais de Chaillot ».

Il est exact que Vittorio Mussolini, le fils du Duce, s'est intéressé au cinéma fasciste puisqu'il est à l'origine du film *Un pilota ritorna*, de Roberto Rossellini (1942). Quant à Lo Duca, c'est un journaliste qui dirigera plus tard, chez Pauvert à Paris, la Bibliothèque Internationale d'Erotologie. Mais tout indique que le projet tombe rapidement à l'eau.

A Rome enfin, après la chute du régime, le 8 septembre 1943, les troupes d'occupation s'emparent des collections du Centro Sperimentale. En 1946, au troisième Congrès de la F.I.A.F., Umberto Barbaro déclare : « Notre cinémathèque (...) a été presque entièrement volée par les Allemands. Maintenant nous possédons seulement quinze films et dans les conditions qu'on vous a déjà décrites : coupés, réduits, censurés ». La plupart des titres étaient des classiques, qui existent aujourd'hui en copies multiples. Une seule perte définitive : *Sperduti nel buio*, de Nino Martoglio (1914). Elle est d'autant plus grave que ce film est revendiqué comme un précurseur du néo-réalisme.

EN FRANCE

En France, la France de Daladier, la déclaration de guerre mobilise la Cinémathèque. Il semble que les choses aient été prises en main par « le lieutenant P.A. Harlé, président fondateur » qui met un programme de courts métrages muets et de documentaires patriotiques « au service des œuvres d'entraide dans l'armée ». Avec son bras droit, le brigadier André Robert, il présente des galas franco-britanniques à Châlons-sur-Marne, Epervain, Vitry-le-François. « Quête rituelle au profit de la Croix-Rouge, faite par de gracieuses infirmières, exécution par la musique d'un bataillon de chasseurs de marches entraînantes (...), salut final au drapeau (...) Disons combien est complète la victoire de la Cinémathèque » (*La Cinématographie française*, du 30 mars et du 18 mai 1940).

Mais la défaite arrive et c'est pour l'historien le début d'une période où les documents font cruellement défaut. Le corporatif

Le Film, qui a succédé à la Cinémathèque, entre 1940 et 1944, ne fait aucune allusion à la Cinémathèque Française. Celle-ci est absente des annuaires professionnels (*Le Tout-Cinéma*, l'*Annuaire général du spectacle*) et des publications administratives du C.O.I.C. (le Comité d'Organisation de l'Industrie cinématographique). On sait seulement qu'elle touchera sa première subvention en 1943, grâce à Marcel L'Herbier qui en a pris la présidence à la place d'Harlé et qui sera éliminé au profit de Jean Grémillon. Or Harlé et Grémillon sont morts et L'Herbier, qui m'avait assuré qu'il raconterait ses expériences dans son livre de souvenirs *La Tête qui tourne*, s'est finalement borné à une anecdote. Il est mort lui aussi, comme Langlois, et les seuls survivants de l'équipe dirigeante sont Jean Mitry et Georges Franju. C'est d'eux que je tiens l'histoire de cette période. Je l'ai racontée dans :

- le numéro spécial des *Cahiers de la Cinémathèque* (n° 22, Perpignan, avril 1977) intitulé « La Cinémathèque française. Recherche de la vérité » ;

- un dossier complémentaire publié par *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 23-24 (Nov. 1977).

Ces deux études couvrent l'histoire de la Cinémathèque Française depuis sa fondation. Elles ont paru alors qu'il régnait autour du sujet un climat de ferveur religieuse et d'aveuglement mystique que l'on a peine à imaginer aujourd'hui. Elles allaient à contre-courant. Même si nos chemins ne se croisent plus, je suis gré à Marcel Oms de les avoir accueillies dans sa revue.

Or, elles n'ont été ni contestées ni réfutées. Aucun démenti n'est intervenu, même sur des points de détail. Aucun procès n'a été engagé. Elles sont maintenant vieilles de cinq ans, le temps les a confirmées, et l'on peut donc s'y référer, comme à des sources sûres.

Elles nous apportent, sur les années de guerre, les renseignements suivants :

- La Cinémathèque française s'est installée, 7, avenue de Messine, au premier étage d'un immeuble réquisitionné, qui abrite les services du cinéma allemand.

- Elle n'a plus d'activité publique. Ses animateurs sont toujours Henri Langlois et Georges Franju, auxquels Jean Mitry se joint en 1943.

- Le directeur du Reichsfilmmarchiv, Frank Hensel, leur apporte une aide décisive. Par une ordonnance du 21 mai 1941, les autorités allemandes retirent de la circulation tous les films antérieurs au 1^{er} octobre 1937 et prescrivent de les remettre à un *Magazin* qui sera marqué ultérieurement par le *Militärbefehlshaber in France* » (cf. Francis Courtade, *Les Malédictions du cinéma*

français, p. 198). En vertu de ce texte et de ceux qui suivront, Hensel prélève des négatifs et des copies pour sa propre archive, mais il signale ces opérations à Franju, et la Cinémathèque française en bénéficie. Ce sont des copies excellentes pour lesquelles s'ajoute ici mon propre témoignage. En effet, la Cinémathèque de Toulouse a pu juger sur pièces une centaine de films, français ou américains, qui, partis jadis de Berlin, lui sont parvenus bien après la guerre. Elle est en mesure d'attester la qualité de ce matériel et son importance pour les travaux de restauration.

- Les collections passent, en quatre ans, de 200 films à environ 3 500. Elles sont pour l'essentiel entreposées dans les blockhaus de la Société Gaumont, à la Porte des Lilas. En 1944, raconte Mitry, « craignant les bombardements, nous avons dû, Franju et moi, les faire transporter dans les caves du Trocadero. Au cours de ce travail qui a duré plus d'un mois, nous en avons établi le décompte et la nomenclature. Et c'est moi qui ait rempli trois gros cahiers qui constituaient alors le catalogue initial de la Cinémathèque. Ce qu'ils sont devenus, je l'ignore. Ce qui ne fait guère, au total, que 3 400 ou 3 500 films. Le reste tient de la légende ». (*Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 22, p. 55). En effet, dès la Libération, on parlera de 20 000 films arrachés aux Allemands (*Le Film français*, n° 5, janvier 1945) et, à la mort de Langlois, de 60 000 (A.F.P. du 14 janvier 1977).

- De 200 à 3 500, c'était déjà un très beau résultat pour une jeune archive. « Cet enrichissement, écrivions-nous dans le numéro spécial des Cahiers, est dû aux excellents rapports existant, depuis 1938, entre la Cinémathèque et le Reichsfilmmarchiv. D'ailleurs Frank Hensel, président de la F.I.A.F., Henri Langlois, secrétaire général et Georges Franju, secrétaire exécutif, ne pouvaient que tenir le même langage, celui des archivistes. Nous sommes de ceux qui pensent que la sauvegarde d'une œuvre d'art est plus importante que le fracas des armes et qu'il est donc absolument inopportun de lancer ici une légende tricolore. Georges Franju a eu un rôle décisif dans cette splendide entreprise de sauvetage des copies. A la Libération, on tentera de l'en accuser et il prendra ses distances » (p. 15).

Ce que Franju a confirmé dans une interview récente (*Films et Documents*, n° 332, octobre 1980) : « Pendant la période de l'occupation allemande, le Congrès de la F.I.A.F. réuni à New York avait élu président Frank Hensel du Reichsfilmmarchiv. Grâce à cette présidence et par mon entremise de secrétaire exécutif, la Cinémathèque Française a pu localiser au palais de Chaillot un nombre considérable de films étrangers, ainsi protégés par une

réquisition allemande et avec, bien entendu, mon entière complicité » (p. 38).

Et Mitry, beaucoup plus vertement, avec le droit à la parole que lui donne son passé, dit de Langlois :

« Si d'aimables connards l'ont accusé de collaboration (lui et/ou François) parce qu'il s'est entremis pour ce faire avec les Allemands de la Reichsfilmarchiv, alors la collaboration vaille vaille mieux que les cocoricos de certains que je ne nommerai pas, qui tournèrent casaque quand les choses commencèrent à sentir, le roussi pour revenir trois mois plus tard avec un brassard F.F.I. Il faut bien finir par dire les choses en face et, puisqu'il est de bon ton de démystifier, faisons-le au moins une bonne fois pour toutes » (Les Cahiers de la Cinémathèque, n° 22, p. 55, Lettre à Raymond Borde).

Enfin, les destructions dues à la guerre ont été relativement faibles et elles ont toutes eu lieu en dehors de Paris. La Cinémathèque avait entreposé au château de Coucy, dans l'Aisne, un stock de négatifs de la production Eclair-Film d'Art de 1909-1918 (600, dit par Jean Mitry), qui provenaient d'un ferrailleur, les Etablissements Trefousse. Ils disparurent dans un bombardement, ce qui donna lieu beaucoup plus tard à une procédure complexe de dommages de guerre. Elle perdit également certains longs métrages expédiés dans le Massif central et parmi eux *Thérèse Raquin* de Jacques Feyder, en copie unique, qui est devenu le symbole des grands films disparus. Compte tenu des acquisitions, le bilan est donc largement positif.

L'ALLEMAGNE ET LA F.I.A.F.

Quant à la F.I.A.F., elle existait toujours sur le plan juridique et son siège demeurait à Paris. On ne sait si elle avait conservé son bureau à l'Institut de Coopération intellectuelle, 2, rue de Montpensier, ou si elle avait déjà émigré avenue de Messine. Mais la guerre avait coupé tous les contacts avec Londres et New York.

Frank Hensel, le président, venait souvent à Paris et l'on aimerait en savoir davantage sur cet Allemand énigmatique qui savait l'histoire du cinéma avec tant d'efficacité. Était-ce un nazi libéral ? un cinéphile ? un fonctionnaire intelligent ou un simple rouage de Joseph Goebbels ?

J'ai consulté en vain le Staatliches Filmarchiv der D.D.R. à Berlin-Est, le Bundesarchiv à Koblenz, l'Auswärtiges Amt à Bonn : ils n'ont retrouvé aucun dossier ouvert au nom de Frank Hensel ou de la F.I.A.F.

En 1978, la Fédération a récupéré ses propres archives qui étaient bloquées dans les locaux de la Cinémathèque Française et qu'elle réclamait depuis 1960. Une décision de justice venait de les lui rendre. J'ai assisté à la remise des documents : aucun ne se rapportait aux années de guerre.

La nuit est donc totale. De Frank Hensel, je ne connais qu'une signature. Ou plutôt deux. Celle de l'acte de fondation de la F.I.A.F. et celle d'une lettre en date du 10 février 1939, la seule qui ait subsisté, où il demande à Langlois, sur papier à en-tête de la Fédération, une copie du film français *Double crime sur la ligne* Maginot de Félix Gandera et lui annonce l'envoi de *Triumph des Willens* (*Le Triomphe de la volonté*), de Leni Riefensthal.

Après la victoire de l'Allemagne, a-t-il été plus loin dans ses projets ? A-t-il songé, avec Goebbels, à une cinémathèque européenne ? Ici je m'avance sur le terrain fragile des hypothèses et je m'empresse de dire que je n'ai aucune preuve. Mais en l'absence de sources écrites, l'historien a le droit de poser cette question. En effet dans tous les domaines les nazis lancèrent un grand mot d'ordre : l'Europe. Il s'agissait d'unifier ce continent divers dans une structure coiffée par le Troisième Reich. Les murs de Paris se couvraient d'affiches pour populariser l'idée européenne. Et la tentation devait être grande, pour le président allemand d'une fédération en sommeil, d'avoir lui aussi un rêve continental. Ce qui expliquerait ses largesses en pays occupé...

La dernière trace de Frank Hensel est un entrefilet du périodique *Film Echo* (Wiesbaden) du 5 février 1955. A l'époque, il vivait à Bonn et un journaliste lui avait demandé « s'il y avait une possibilité de voir se réaliser des archives cinématographiques mondiales ». Question curieuse. Il répondit qu'il le pensait.

A BERLIN

Du moins la guerre avait-elle apporté au Reichsfilmarchiv un enrichissement assez fabuleux de ses collections. Un décret du 1^{er} février 1941 lui donne accès à tous les films en fin d'exploitation :

« Les contrats de tous ordres concernant le matériel d'archive cinématographique ne peuvent être exécutés qu'avec l'autorisation préalable du président du Reichsfilmkammer, qui prendra ses décisions avec le responsable du Reichsfilmarchiv. Par matériel d'archive cinématographique, il faut entendre toutes sortes de films positifs ou négatifs, qui ne sont plus destinés à une exploitation

Intérieure, mais qui, pour des raisons historiques ou spécifiques, doivent être sauvés de la destruction ».

Ce texte, valable pour la grande Allemagne, fut étendu aux territoires occupés et apporta, en Tchécoslovaquie par exemple, la base légale d'une saisie massive de copies.

A la fin de la guerre, la Cinémathèque du Reich disposait entre autres :

- d'installations à Berlin, dans le quartier ouest, à Tempelhofer Ufer : bureaux, fichiers, salles de projection ;
- d'un stock de films muets à Dalhem ;
- des bunkers de Babelsberg, avec 15 000 films, en négatifs ou en copies, parfaitement conservés ;
- d'un dépôt à Harthausen, près de Munich.

Dès l'automne 1944, Richard Quaas avait envisagé l'envoi en Allemagne du Sud d'une partie des collections, mais il y renonça devant les difficultés de transport. Néanmoins il mit en sûreté à Harthausen les actes officiels, les dossiers administratifs et les catalogues du R.F.A. Tout ce matériel sera récupéré par l'armée américaine (cf. Hans Barkhausen, art. cité, *Der Archivar*, avril 1960).

Quant aux collections de Babelsberg, après la chute de Berlin, elles seront examinées par des archivistes soviétiques, qui procéderont sur place à un premier inventaire et qui prendront les mesures nécessaires pour leur conservation et leur entretien. Elles sont aujourd'hui intégrées au patrimoine du Staatliches Filmarchiv de la République démocratique allemande.

VI

ÉTAT DES IDÉES AU LENDEMAIN DE LA GUERRE

La Deuxième Guerre mondiale s'est achevée en Europe le 8 mai 1945. Mais Paris a été libéré en août 1944 et dès les mois de décembre, la Cinémathèque Française reprend les séances du Cercle du Cinéma, au Studio de l'Etoile, une salle où se retrouvent les ciné-clubs de la capitale. Le public, frustré pendant quatre ans, est avide de découvertes et la Cinémathèque a sur les clubs l'avantage de montrer des titres inaccessibles : *Entr'acte*, *Un chien andalou*, *La Ruée vers l'or*, *Zéro de conduite*, *Un chapeau de paille d'Italie*, Méliès, Emile Cohl, Max Linder (cf. *Le Film français*, n° 5, du 5 janvier 1945). Une exposition encore modeste, « Images du Cinéma français », est accrochée en janvier, dans les locaux de l'avenue de Messine que l'administration a récupérés et mis sous séquestre. Elle inspire à Nicole Védres un album de photographies qui portera le même titre. Bref, à travers ces premiers éclats, les cinéphiles de l'après-guerre découvrent l'existence d'une archive.

En Italie, les « promotori » de la Cineteca Mario Ferrari, c'est-à-dire Ferdinando Ballo, Luigi Comencini, Alberto Lattuada et Luigi Rognoni, signent et diffusent le 20 juillet 1945 un texte intitulé : « I problema della Cineteca Milanese : Stato attuale e possibili sviluppi », qui contient, pour l'époque, une analyse remarquable. Ils posent la question de savoir « en quoi consiste une cinémathèque » et ils montrent à quels besoins elle doit répondre : sauvetage des films destinés à la mort, réévaluation critique de l'histoire du cinéma, information des spectateurs. Ensuite ils énumèrent les différentes activités d'une archive adulte :

« Des cinémathèques organisées existent seulement à Paris, Londres, New York, ainsi qu'avant guerre à Berlin. Par cinémathèque organisée, il faut entendre un institut qui possède des copies et le négatif des principaux films de tous les pays, et qui soit en mesure de les présenter en public au cours de projections ou de visions à la moviola. La collection de films doit s'accompagner d'une photothèque, d'une collection de documents originaux (esquisses de mises en scène et de costumes), d'une bibliothèque spécialisée et, éventuellement, d'une discothèque de musique de films ».

Ils ajoutent : « Dans cette optique, on peut dire que seule la Cinémathèque de New York atteint pleinement son but (...) La Film Library dispose de ressources financières extrêmement étendues et elle peut donc résoudre au mieux tous les problèmes difficiles de conservation et de projection des films. Moyennant des accords avec les principaux producteurs américains, elle a résolu juridiquement la question de la conservation des films, au-delà de la période fixée pour leur exploitation commerciale. En échange du dépôt des films qui présentent une valeur artistique, elle s'est engagée à ne les utiliser qu'à des fins culturelles et elle s'est interdit de les louer dans le commerce » (Document communiqué par Gianni Comencini, p. 1 et 2).

Malgré sa concision, ce texte dit l'essentiel : l'équilibre conservation/projection/consultation, l'intérêt d'une collection de documents allant jusqu'aux disques et aux partitions, les accords avec les producteurs. Et le plus significatif est le choix de New York comme archive modèle. On voit bien pourquoi : le point faible de Londres était l'absence de projections publiques, celui de Paris, l'insouciance de la conservation, et celui de Berlin, la défaite.

LE CONGRÈS DE BÂLE

C'est au Congrès International du Cinéma à Bâle que les contacts se renouent. La Suisse, pays neutre, était le lieu tout désigné pour des retrouvailles européennes.

Ce Congrès, qui se tient du 30 août au 8 septembre 1945, a pour thème la responsabilité sociale du cinéaste, la lutte contre le commerce, la nouvelle avant-garde, la fonction du film documentaire et les significations historiques contenues dans le cinéma. Face aux grandes compagnies, il affirme les droits de l'artiste. En ce sens il est le prolongement du Congrès

International du Cinéma Indépendant qui s'était déroulé en 1929, à la Sarraz, près de Lausanne.

Le maître d'œuvre est Peter Baechlin (ou Bächlin), cofondateur des Archives Suisses du Film, qui a écrit une *Histoire économique du cinéma* que l'on consulte encore avec profit. Les principales interventions ont été réunies par Serge Lang, dans un volume intitulé *Cinéma d'aujourd'hui*, aux Editions des Trois Collines (Genève, 1945). Elles sont estimables, un peu académiques. Elles traduisent assez bien l'esprit ciné-club de ces années-là, fait d'humanisme et de pédagogie. ~~Le problème des archives est à peine esquissé par Jean Painlevé, pionnier du cinéma scientifique, qui demande l'extension des cinémathèques et le dépôt légal de la production commerciale (p. 28), et par l'historien René Jeanne qui souhaite que chaque pays ait une archive consacrée aux films d'actualités et aux documents d'intérêt public et que tous ces organismes soient coiffés, aux Nations Unies, par une cinémathèque internationale.~~

Le véritable intérêt du Congrès de Bâle est ailleurs : dans les rencontres personnelles et les liens d'amitié. A travers la liste des participants (p. 249-254), on voit se former une nouvelle intelligentsia, une confrérie de cinéphiles qu'on retrouvera dans les festivals des dix années à venir. La presse française est représentée par tous ceux qui forment l'opinion : Georges Altman, Charles Ford, Nino Frank, Kleber Haedens, Denis Marion, Georges Sadoul, Jean Vidal et, semble-t-il, venu du Midi, le futur cinéaste Henri Verneuil. Du côté des metteurs en scène, un stalinien comme Slatan Dudov, un amateur d'art comme Luciano Emmer, des esthètes sentimentaux, décadents et lucides comme Mario Soldati ou Alf Sjöberg symbolisent, au-delà de leurs dissemblances, le même cinéma d'auteur. Il y a donc un phénomène de communauté dont ceux qui se souviennent encore de Bâle, parlent avec émotion.

C'est ce phénomène qui joua en faveur des cinémathèques. Les Italiens (Luigi Comencini, Alberto Lattuada), les Belges (André Thirifays, André Cauvin), les Suisses étaient là et le futur président de la F.I.A.F., Jerzy Toeplitz, représentait déjà la Pologne. Or le poids de la France fut décisif. Henri Langlois bénéficiait d'un entourage brillant : le Directeur Général du cinéma français (Michel Fourré-Cormeray), certains producteurs (Alexandre Kamenka, Pathé-Cinéma), le président (Jean Grémillon) et les satellites de la Cinémathèque (Sonika Bo, Lotte Eisner, Pierre Kast, Joseph Kosma, Nicole Védres). Il avait lui-même beaucoup de présence. Je l'ai connu quelques mois plus tard, aux séances qu'il donnait à Paris dans la Salle des Ingénieurs : il était maigre,

passionné, incisif, et il possédait une sorte de charme tyrannique auquel allaient succomber les archivistes européens.

Enfin dès la clôture du Congrès, il présenta à Lausanne une exposition du cinéma français.

« Depuis trois jours, raconte Jean Vidal, il ne s'est pas couché. Le menton plus hirsute que jamais, l'œil louche, le chandail ruilant, il erre hagard, parmi les mannequins, les marionnettes, les masques, les affiches, les boîtes à musique, les vieux papiers, les photos dont il a composé son univers familier » (« Le carnet de poche d'un progressiste », *L'Écran français*, n° 12, du 19 septembre 1945).

Tout ce théâtre faisait partie de son caractère et allait snober les cinéphiles efficaces et discrets venus de Suède ou d'Italie. La fascination était en route et c'est de Bâle que date un nouveau leadership. Jusqu'à la guerre, la F.I.A.F. avait eu les yeux tournés vers New York. Dès 1946, dès le Congrès de Paris, Langlois jouera un rôle dominant, puis dominateur qui finira treize ans plus tard, à l'heure de la vérité, par un divorce fracassant. Mais n'anticipons pas.

LE CONGRÈS DE LA F.I.A.F. A PARIS

Le troisième Congrès de la F.I.A.F. a lieu à Paris, du 15 au 18 juillet 1946. Il a été précédé d'une réunion d'information, du 21 au 23 mars, où se sont retrouvés quelques Européens (Ernst Lindgren pour la Grande-Bretagne, Peter Baechlin pour la Suisse, André Thirifays pour la Belgique, Einar Lauritzen pour la Suède, Jean Grémillon, Henri Langlois et Georges Sadoul pour la France). Nous sommes encore dans l'immédiate après-guerre. Les visas sont difficiles à obtenir, les voyages laborieux et les monnaies peu convertibles. Néanmoins, la F.I.A.F. revit et le choix de Paris pour ce troisième Congrès a facilité les choses.

Le document essentiel est un procès-verbal de l'assemblée plénière du 16 juillet 1946, ouverte aux observateurs. Il a été ronéotypé avec l'intitulé « Cinémathèque française ». Il est complété par le texte « Décisions du Congrès de Paris » que le Secrétariat français à l'Information a diffusé le 19 juillet sous la référence 740F/MR. On peut donc citer l'un et l'autre, et ces informations sont confirmées par les archives de la Fédération.

À Paris, l'Allemagne est déchue de sa qualité de membre « jusqu'au moment où elle aura de nouveau sa place dans l'ensemble des nations » (Décision n° 1). Mais six pays entrent à la F.I.A.F., avec :

- la Cineteca Italiana, à Milan (1935);
- la Cinémathèque de Belgique, à Bruxelles (1938);
- les Archives Cinématographiques Suisses, à Bâle (1943);
- l'Institut Cinématographique Tchécoslovaque, à Prague (1945);
- les Archives historiques du Film, à Amsterdam (1946);
- le Centralne Archiwum Filmowe, à Varsovie (1946).

Dans la salle, des observateurs, souvent représentés par des conseillers d'ambassade, attendent les congrès suivants : l'Autriche, le Danemark, la Hongrie, l'U.R.S.S. et la Yougoslavie.

Deux remarques. Le temps d'un été, Milan et Rome ont fusionné. L'Italie a le projet d'une cinémathèque unique qui regrouperait les richesses intactes de la Cineteca Milanese et les rares films du Centro Sperimentale échappés aux Allemands, avec deux dépôts géographiques et l'excellent Umberto Barbaro comme président.

L'autre remarque est plus curieuse. Le délégué hongrois, observateur « à titre personnel », et dont le nom est difficile à lire (quelque chose comme Dablos ?), mais qui se présente lui-même comme un vieil émigré (vingt ans de vie parisienne), déclare :

« Permettez-moi d'ajouter deux mots. Peu avant mon départ, une initiative est venue de Budapest, qui consistait à réunir dans une société commune, une sorte d'association balkanique pour la production, la distribution et la conservation des films. Autant que je sache, ce résultat a été atteint. On ferait un travail commun entre la Yougoslavie, la Bulgarie, la Hongrie et, il me semble, la Tchécoslovaquie, mais je n'en suis pas sûr, à moins que ce soit la Roumanie. Je sais qu'il est question de quatre pays » (Sténotypie de la Cinémathèque Française, p. 41).

Quelle que soit la fragilité de ce témoignage, on ne peut pas ne pas penser au grand projet de Fédération balkanique qu'avaient formé Dimitrov et Tito et qui fut contré par Staline de la façon la plus radicale et la plus sanglante, avec la condamnation de la Yougoslavie et les procès de Prague, de Budapest et de Sofia. Dans cette intervention naïve, quelque chose est passé du vent de l'Histoire.

UN FAUX PROBLÈME : L'AFFAIRE ALLEMANDE

Encore sous le coup de l'occupation nazie, le Congrès parle beaucoup de la U.F.A., de l'A.C.E. et du Reichsfilmarchiv. En fait, deux types d'événements se superposaient :

- les ruines de guerre, la destruction des salles, des studios et des laboratoires, l'arrêt de la production nationale et le vol des copies : ce fut la plainte des deux pays les plus touchés, la Pologne et la Tchécoslovaquie ;

- le sort des collections du Reichsfilmarchiv.

Prudemment, la F.I.A.F. décida de faire « dans le plus bref délai possible, une demande auprès du gouvernement interallié de l'Allemagne et des délégués nationaux chargés de l'U.N.E.S.C.O., pour savoir ce que sont devenues les collections du Reichsfilmarchiv (...) Si le ou des stocks sont retrouvés, la F.I.A.F. rappelle (...) qu'elle doit veiller à la restitution aux diverses cinémathèques nationales des films pillés ou détenus par le Reichsfilmarchiv » (Décision n° 2).

Je suis aujourd'hui en mesure de penser qu'à travers des itinéraires parfois compliqués, les cinémathèques nationales ont généralement retrouvé leurs biens, qu'elles ont eu de nouveaux tirages, que le cas de *Sperduti nel buio* est une exception et qu'il n'y a plus de contentieux pour faits de guerre.

PRÉSERVATION OU PROJECTION

Les congressistes étaient tous d'accord sur deux points : la nature artistique et culturelle du cinéma, l'accroissement des collections par la recherche systématique des films anciens. Le vrai problème était ailleurs. Il était de savoir s'il fallait donner la priorité à la préservation ou à la projection.

Il a failli venir à la surface, mais les esprits étaient sans doute mal préparés et le Congrès n'en a pas débattu. C'est dommage. Un grand débat aurait fait avancer de dix ans la théorie de l'archivage, en aidant les jeunes cinémathèques à prendre conscience des choix qu'elles ont à faire entre la préservation et le spectacle, pour définir leur propre identité, leur politique et leur avenir.

On devine néanmoins, en lisant les textes d'époque, que déjà deux conceptions s'opposaient, celle d'Ernst Lindgren à Londres et celle de Henri Langlois à Paris, et qu'à travers les escarmouches la divergence était fondamentale.

Sur le plan technique, Lindgren est un précurseur. Il est le premier à faire la distinction entre les copies de conservation, qui sont intouchables, et les copies utilisées en projection. Il établit une barrière absolue entre les deux activités. Il s'entoure d'un comité d'experts, composé de chimistes et de physiciens, qui étudient la dégradation de la pellicule et les moyens d'y faire face. Il s'attaque aux problèmes de catalogage, c'est-à-dire à la mise en

fiches des films entreposés dans la collection, à leur description technique, au relevé normalisé des génériques, etc. Il est là aussi le premier. Dès la réunion informelle du mois de mars, il s'affirme comme un professionnel et jusqu'à sa mort, il se tiendra à l'avant-garde des techniques d'organisation.

Aux antipodes, Langlois déclare : « Dès l'origine, nous avons eu de nombreux films. Mais par contre, nous n'avons pas eu d'argent (...) Si le manque d'argent a été extrêmement gênant, il a été un stimulant en nous obligeant à sauver les films coûte que coûte, sans pouvoir les conserver, à faire passer le statut des projections avant celui de la conservation, parce que le moyen de projection était le seul moyen d'avoir une façade ».

Iris Barry l'interrompt, moqueuse :

« - Vous avez gardé les films dans la salle de bains de Madame votre mère ? » (Séance du 16 juillet 1946, Sténographie, p. 8).

Ce discours est net : c'est une déclaration d'indifférence à l'égard des problèmes de conservation. Il sera confirmé par toute l'évolution de la Cinémathèque Française jusqu'à l'incendie du Pontel (1980), qui marquera la fin d'une époque. D'ailleurs Langlois touchait déjà, en 1946, de fortes subventions qui auraient pu financer les travaux d'archivage, s'il en avait eu le désir.

Mais il jouait aussi sur l'avant-guerre, sur son propre passé, il en a trouvé les échos et il a dit une chose très juste : les jeunes institutions d'origine privée, qui n'ont pour elles que l'enthousiasme, n'hésitent pas à projeter et à faire circuler des films rares et des incunables, parce que c'est leur seule source de recettes. La préservation est un luxe qui viendra plus tard, avec l'argent de l'Etat. Pour l'instant, elles projettent et elles accumulent et, sans la projection, il n'y aurait pas de collection. Situation aberrante qui fut jadis celle de Lausanne et de Toulouse, mais qui était imposée par une atroce pauvreté...

Quoi qu'il en soit, on sent dès l'année 1946 un besoin de communication dans le domaine technique. Georges Sadoul propose l'édition d'une brochure qui donnerait aux archivistes des solutions pratiques. L'idée n'est pas reprise. La F.I.A.F. recommande simplement « de mettre en commun toutes les recherches faites dans tous les pays, en vue de la conservation des films » (Décision n° 7, c).

RAPPORTS AVEC LES PRODUCTEURS

Les rapports avec les producteurs ont été la hantise des cinémathèques. Nous avons tous reçu des lettres recommandées,

avec accusé de réception, où l'ayant droit de *Mayerling* ou des *Vingt-huit jours de Clarette* exigeait de lui dire d'où nous tenions notre copie et nous sommait de la lui rendre, sous les réserves d'usage qui annonçaient à l'horizon des poursuites correctionnelles. Ce scénario, nous l'avons si souvent vécu que nous avons fini par ne plus avoir de battements de cœur. En fait, il échouait cent fois sur cent et nous y avons gagné de retrouver notre sang-froid.

Mais en 1946, les choses n'étaient pas si simples. Les producteurs avaient la dent dure. Ils venaient, je l'ai dit, du Bronx ou de Barbès. Ils étaient devant les esthètes, aussi impitoyables, aussi fermés à la culture que des chiens policiers. Les réactions du Congrès de Paris ont donc été un faisceau d'attitudes contradictoires :

1. Henri Langlois a nié magiquement le problème : « Les cinémathèques échappent à toute donnée commerciale. Elles s'intéressent au cinéma du point de vue culturel. Leur fonds étant constitué de films anciens qui n'ont plus de valeur commerciale, il ne peut y avoir entre elles et la production, sur les données commerciales, aucun conflit. C'est pourquoi le développement des cinémathèques n'est absolument pas entravé » (procès-verbal de la réunion du 21 mars, p. 5). Et il ajoute, après une intervention de Jean Grémillon : « Tous les commerçants de tous les pays du monde ont fait la part du feu » (*Ibid.*, p. 13).

Mais la Suisse (Baechlin), la Grande-Bretagne (Lindgren) et les États-Unis (Iris Barry) sont beaucoup plus réservés et plus légalistes. Le syllogisme : « Nous ne sommes pas commerciaux, donc nous sommes à l'abri des exigences commerciales » n'entraîne pas leur euphorie. Ils s'inquiètent, ils pressentent les jours sombres où la F.I.A.F. aura à discuter avec les producteurs et déjà ils mesurent le handicap des intellectuels face aux puissances capitalistes.

2. Henri Langlois revendique le « droit de contretyper ». Ici il a raison. Les cinémathèques sont sur un terrain beaucoup plus solide. La pellicule s'abîme, les positifs se dégradent et même aux yeux des producteurs, le contretypage a une sorte d'évidence intrinsèque. En tout cas, il ouvre la porte à la multiplication des copies et Langlois énonce une proposition fondamentale : « Plus il y aura de contretypage, de copies de cinéma dans le monde et plus la protection des films sera accrue » (*Ibid.*, p. 6). Plus tard il changera d'avis, il mènera ses collections de façon jalouse, mais cette fois-ci au moins, la chose a été dite.

3. Le Congrès redevient timoré quand il envisage le champ d'action du droit de contretyper, et qu'il le réduit au cinéma d'avant 1914. D'un optimisme un peu fou à une prudence

extrême, il a donc suivi une ligne en dents de scie qui était le reflet d'une profonde ambiguïté. Face aux géants de l'industrie, les cinémathèques se culpabilisaient, doutaient de leur bon droit qui était un droit moral à l'échelle de l'histoire, mais non un droit écrit.

LES DÉCISIONS PRATIQUES

Il reste que des idées ont germé, des décisions ont été prises, et qu'après le Congrès de New York, qui était plus transatlantique que vraiment efficace, un nouveau type de relations s'est instauré entre les archives.

● Les échanges de copies d'une cinémathèque à l'autre avaient été soumis jusque-là aux mêmes tarifs douaniers que les expéditions commerciales de films neufs, ce qui les a constamment freinés. Le Congrès arrête une double stratégie : chaque affilié demandera à ses Douanes nationales une taxation au poids, en jouant sur la notion de pellicule usagée, et la F.I.A.F. interviendra auprès de l'U.N.E.S.C.O. pour obtenir la libre circulation des films d'archives.

● Sur la proposition d'Iris Barry, « les membres décident d'établir par les soins de la F.I.A.F. un catalogue commun de tous leurs films » (n° 7, a). C'est la première allusion à l'idée d'un document central, d'une sorte de fichier mondial qui, à l'heure où j'écris ces lignes, est encore en projet.

● Ils décident « d'établir une liste de films nationaux disparus » (7°, b).

● Jindrich Brichta (Prague) lance l'idée d'une cartotheque des productions nationales, tenue par chaque archive, et diffusée aux autres membres. Georges Sadoul appuie cette idée et suggère des cartes normalisées.

● Incidemment, au cours d'un débat, il est question des collectionneurs de films. Sans que ce soit dit dans un texte officiel, le Congrès estime que, en aucun cas, une collection privée ne peut être une cinémathèque.

● Enfin Georges Sadoul, soutenu par Ernst Lindgren, demande le dépôt légal de la production cinématographique. Ils sont suivis et « la Fédération émet le vœu que soit adoptée une législation tendant à protéger les films mis en danger par un remake, et que tous les pays adoptent, pour tous les films, le dépôt légal » (Décision n° 5). Quand on sait que l'U.N.E.S.C.O. a attendu 1980 pour recommander à ses membres d'instituer un dépôt obligatoire,

d'ailleurs limité à la production nationale, on mesure la force de résistance de l'industrie capitaliste.

Ouvrons une parenthèse pour remarquer les interventions de Georges Sadoul. Il était à l'époque le secrétaire général adjoint de la Cinémathèque Française et toutes ses positions durant le Congrès de Paris frappent par leur justesse. Entre l'érudition, les ciné-clubs et l'action politique, il n'avait pas encore choisi sa voie. Son prestige d'intellectuel venu du surréalisme lui donnait tous les droits. Penchait-il pour l'archivage des films ?

LES CINÉ-CLUBS

L'année 1946 a été, dans toute l'Europe, celle du triomphe des ciné-clubs. Ils se multipliaient, ils gagnaient les petites villes, ils répondaient au besoin d'effacer les privations du temps de guerre et de retourner à l'âge d'or du cinéma.

Pour les cinémathèques, ils représentaient le contact avec le public et une fenêtre ouverte sur le monde. En Hollande (témoignage de Paul Kyser) et en Suisse (intervention de Peter Beechlin), les liens étaient si étroits que l'idée d'archive eût été inconcevable sans l'existence d'un réseau de projections assuré par les ciné-clubs.

En France, ils étaient devenus si nombreux qu'ils constituaient une force de pression.

En sens inverse, selon le mot de Jean Grémillon (réunion de mars) « les clubs ne peuvent exister que si leur activité est basée sur la richesse des dépôts que comportent les cinémathèques ». On allait donc vers une sorte de répartition des tâches : la conservation en cinémathèque, la projection en ciné-club.

Georges Sadoul - encore lui - avait d'ailleurs proposé tout un système de collaboration équitable pour l'établissement des copies :

- dans chaque pays, la cinémathèque nationale fournirait les éléments de tirage ;
- les clubs paieraient les copies, dont la cinémathèque serait propriétaire ;
- ils les utiliseraient gratuitement jusqu'à l'amortissement des frais de laboratoire ;
- ensuite, la cinémathèque les leur louerait ;
- en fin de circuit, elle les récupérerait.

Cependant, le problème était complexe. Les ciné-clubs disposaient de l'argent frais qui manquait aux cinémathèques. En les aidant, ils avaient donc tendance à les annexer et à en faire

de simples offices de distribution de films. C'est ce qui arriva en Suisse quelques années plus tard : la Fédération des groupements de spectateurs sauva financièrement les Archives de Bâle, qui étaient moribondes et qui prirent à Lausanne un nouveau statut, celui de Cinémathèque Suisse. Mais les guildes et les clubs représentaient une très grande force, ils avaient un besoin dévorant de films classiques, ils témoignaient une belle indifférence pour les problèmes de conservation, et ils soumièrent la Cinémathèque à des pressions tumultueuses (cf. « La Cinémathèque Suisse 1943-1981 », *Le Livre d'or*, p. 11-14).

D'ailleurs les producteurs pouvaient s'emouvoir de la circulation illégale des copies et suspendre leurs dépôts. Dans chaque pays il fallait donc trouver un point d'équilibre entre la diffusion et les aides financières, pour ne pas décevoir les ciné-clubs, tout en gardant ou en gagnant la confiance des ayants droit. Langlois plaida pour cette « navigation diplomatique », selon le mot de Freddy Buache. Aucun vœu n'intervint dans les résolutions finales. La question fut laissée en suspens. Elle allait occuper la F.I.A.F. pendant plusieurs années, jusqu'au Congrès de Rome en 1949, qui aboutira à la signature d'un gentleman's agreement avec la F.I.C.C., c'est-à-dire la Fédération Internationale des Ciné-Clubs.

Tout cela nous semble aujourd'hui très lointain. Les ciné-clubs ont été dépouillés d'une grande part de leur fonction « d'art et d'essai » par les salles commerciales. Ils ont évolué, loin des cinémathèques. Celles-ci ont organisé leurs propres structures de contact avec le public. On a du mal à réaliser combien le débat était brûlant au lendemain de la guerre. Ciné-clubs, cinémathèques : même combat. Il y avait là une honnêteté profonde et un besoin d'action commune, de culture de masse, de progrès social qui était sans doute une illusion, mais qui a fait de cette époque, comme le Front populaire ou le Printemps de Prague, un moment privilégié de l'Histoire.

LE FILM EST UN BIEN CULTUREL : AMSTERDAM, BRUXELLES

Une dernière résolution, qui semble aujourd'hui fort académique :

« La Fédération fait sien le vœu transmis à Washington par les délégués du Museum of Modern Art que le film soit reconnu comme un art, en insistant sur ce qu'il est, en outre, un produit

culturel et un moyen de répandre les informations et les idées» (Decision n° 3).

En 1946, ce n'était pas une évidence et l'idée d'arracher un film à la malédiction de la marchandise avait encore le côté fou d'une croisière solitaire. Cette année-là, Jan de Vaal fonda le Nederlands Historisch Film Archief, ou N.H.F.A. à Amsterdam et l'aventure débuta dans une chambre d'étudiant. Écoutons-le : « *Tout de suite après la Libération de notre pays par les armées anglaises, canadiennes et américaines, j'ai commencé à rechercher des films et, en même temps, à collectionner des photos, des livres, des affiches et des appareils. Cela se passait en 1945. Je vivais encore à Haarlem et j'ai déménagé, après la libération, à Amsterdam où j'ai loué une chambre dans la P.C. Hoofstraat, une rue toute proche du siège actuel du Filmmuseum, dans le Vondelpark. Cette chambre a été le premier bureau du N.H.F.A. Grâce à deux amis qui ont fondé le premier et sans doute le seul cinéma géré par des étudiants, le Kriterion Theater, j'ai été énormément aidé. Ces deux amis étaient Piet Meerburg, un étudiant en droit, et Paul Kijzer, un critique de film bien connu à la fin des années trente, qui fut obligé de se cacher pendant la guerre.*

« *Grâce à eux, j'ai obtenu de meilleures installations, un dépôt pour les premiers films et la possibilité de les projeter au Kriterion Theater. Je suis resté dans ce théâtre de 1946 à 1951; puis j'ai déménagé au Musée d'Art moderne, le Stedelijk Museum, où j'ai travaillé jusqu'en 1973, avant d'obtenir le pavillon du Vondelpark.*

« *Le Nederlands Historisch Film Archief a donc débuté comme association privée, à but non lucratif. Il n'est pas né d'un ciné-club, mais le ciné-club d'Amsterdam, reconstitué après la guerre, en a bénéficié (...). Au départ, les pouvoirs publics (l'État, la municipalité) n'étaient pas très intéressés. Ernst Lindgren, Henri Langlois et André Thirifays m'ont conseillé et m'ont aidé (...). En 1947, Paul Kijzer et Piet Meerburg ont suivi leur propre destin. Kijzer est aujourd'hui dans la distribution des films commerciaux en Espagne et Meerburg dirige une chaîne de cinémas aux Pays-Bas. C'est finalement le directeur du Stedelijk Museum, J. H. B. Sandberg, qui a permis la transformation, en 1952, du N.H.F.A. en Nederlands Filmmuseum, au sein du Musée » (Lettre du 19 octobre 1982).*

Je trouve ce récit extraordinairement significatif. A peu de choses près, j'ai vécu à Toulouse, dix ans plus tard, la même aventure. Nous sommes au cœur du phénomène de la première génération : les cinémathèques des cinéphiles. Un phénomène européen qui débute avec un noyau d'enthousiastes et une petite équipe malicieuse et naïve. Les films sont conservés dans des

conditions qui feraient aujourd'hui trembler les techniciens. Mais leurs archives sophistiquées n'existeraient pas, s'il n'y avait eu, à l'origine, ces paris insensés. Bientôt émerge l'élément durable : Thirifays à Bruxelles, de Vaal à Amsterdam, Comencini à Milan. La cinémathèque quitte les chambres d'étudiants et s'appuie sur un organisme local qui a la bonté de lui faire confiance. En Suède, ce fut le Musée Technique. Aux Pays-Bas, le Musée d'Art moderne. En Suisse, les ciné-clubs. Il est rare, dans cette immédiate après-guerre, que les pouvoirs publics comprennent eux-mêmes l'intérêt de conserver de la pellicule. Il faut un médiateur qui donne le premier soutien, et avec ces appuis bénévoles s'ouvre une autre aventure, un travail de Sisyphe : la séduction des officiels.

A Bruxelles, le médiateur a été un Festival. L'A.D.A.C. (les Amis de l'Art cinématographique), sur laquelle s'appuyait l'archive naissante, s'était décomposée après la défaite et les Allemands avaient saisi une bonne part des collections. A la Libération, André Thirifays retrouva une trentaine de films muets, notamment des classiques suédois, et « *en 1946, la Cinémathèque de Belgique possédait environ 60 films de qualité, plus les films belges, surtout ceux d'Henri Storck* » (Lettre du 10 novembre 1982). Elle avait été accueillie au Palais des Beaux-Arts, où elle donnait des séances avec l'aide généreuse de Langlois, elle louait des copies à quelques ciné-clubs, mais elle vivait. Elle ne touchait aucun subside et elle était bloquée par ce syndrome d'indifférence dont j'ai dit les ravages auprès des pouvoirs publics.

Le salut est venu du Festival mondial du Film et des Beaux-Arts, qui se tint à Bruxelles en 1947 :

« *L'État, explique Thirifays, lui accorda une puissante subvention. Comme il y avait compétition de films, comme de considérables intérêts commerciaux étaient en jeu, la direction de ce festival fut proposée à un homme et à un organisme au-dessus de tout soupçon, en ce qui concerne les aspects financiers. On choisit Pierre Vermeylen (alors Ministre de l'Intérieur). La direction générale fut, à ma suggestion, confiée à P. G. van Hecke, journaliste, essayiste et critique de grande réputation. Deux adjoints se répartirent les tâches, un homme de droite, officier supérieur (de Selliers de Moranville), un homme de gauche, moi-même. Le premier gérait les finances, organiserait les innombrables réceptions, le second tout ce qui concernait le cinéma.*

« *J'étais hostile en ce temps, comme aujourd'hui, à tout ce qui approchait le business. Mais j'acceptai cette fonction, en raison des crédits dont disposait le Festival. Ces crédits me permirent*

Indirectement de payer un petit personnel à la Cinémathèque, de couvrir ses frais d'administration, de solliciter le dépôt des copies des participants, d'organiser de vastes expositions et d'inviter toutes les personnalités internationales amies » (ibid.).

L'expérience se renouvellera (Knokke-le-Zoute, 1949; Bruxelles, 1958) et elle montre à quel point les premiers bénévoles, faisant feu de tout bois, ont dû forcer le destin.

VII

1946-1960 : LA DIFFICILE OBJECTIVITÉ

Ces jeunes cinémathèques du Congrès de Paris sont encore très pauvres. 100, 200, 300 films constituent un score honorable et le seuil fatidique de 1 000 titres de long métrage ne sera franchi, pour la plupart d'entre elles, que beaucoup plus tard.

Elles ont un côté amateur, enthousiaste et naïf qui les rend sympathiques et qui explique à quel point l'esprit ciné-club et l'amour de la collection ont pu se confondre. Nous sommes, ne l'oublions pas, dans un secteur neuf. Les galeries de tableaux et les bibliothèques se sont ouvertes au public à la fin du XVIII^e siècle. Les archives du film arrivent cent cinquante ans plus tard, sans théorie, sans expérience et elles s'attaquent à un art que l'on tient encore pour mineur et que le bon goût a marginalisé. Tout cela explique, dans un milieu hostile ou indifférent, le rôle joué par le facteur psychologique, les liens d'allégeance et la subjectivité.

Or le film n'a que faire de l'affectivité. Objet fragile et lourd, pénible à manipuler, empoisonnant à conserver, il va imposer son existence concrète à des archivistes qui étaient tous, au départ, des intellectuels. Autour des collections naîtront des disciplines, même si le mot n'est pas agréable à prononcer. Il faudra très vite classer et cataloguer, surveiller et entretenir. Ce qui ne tuera pas l'amour du cinéma, mais le rendra plus disponible en assignant à la technique un domaine réservé, pour libérer l'esprit des embarras et des inquiétudes.

La période qui s'ouvre au lendemain de la guerre est donc celle du grand, du long, du difficile passage à l'objectivité. Au fil des congrès de la F.I.A.F., deux hommes accusent leurs divergences, à fleurets mouchetés, Ernest Lindgren et Henri Langlois. Jusqu'en 1960, qui est l'année charnière où l'un des deux se retire, ils vont

symboliser deux politiques inconciliables : l'obéissance aux lois de la nécessité objective et l'imprégnation passionnelle des travaux d'archivage.

C'est ici, je pense, qu'il faut parler de Langlois. Jusqu'à la fin des années cinquante, il joue un rôle spectaculaire dans le mouvement mondial des cinémathèques. Il a cette présence, ce culot, cette façon qui manquent à Lindgren. Tour à tour charmeur, gentil, mauvais coucheur et mystérieux, il met tout le monde dans sa poche. Peu à peu l'adolescent à l'œil diabolique du Cercle du Cinéma est devenu un personnage massif et fellinien et cela lui donne la stature du pouvoir.

Car cet homme, qui a débuté comme un amoureux nostalgique du cinéma muet, aime follement le pouvoir. A Paris, tous ceux qui auraient pu le lui disputer, Franju, Mitry, L'Herbier, sont rentrés dans l'ombre. En 1945 il est seul et jusqu'à sa mort, qui surviendra en 1977, il régnera sur la Cinémathèque Française, dans un climat de perpétuelle subjectivité. Hanté par les complots, il tremblera pour son empire. Collectionneur acharné, il entassera des trésors. Fanatique du secret, il les cachera. Indifférent à la technique, il en laissera mourir beaucoup.

C'est cette monarchie affective qui a marqué les premières cinémathèques. En 1945, elle apparaît comme un modèle. Langlois a un rôle positif. Il encourage et il fascine. Il sauve des incurables. Il projette et ressuscite l'histoire du cinéma. En 1959, il quitte la F.I.A.F., au Congrès de Stockholm, parce qu'il a été mis en minorité et avec son départ, une époque s'achève. Entre ces deux dates, les grandes archives font leur apprentissage. Des idées naissent, bonnes ou mauvaises, ou simplement prématurées. Malgré la guerre froide, l'Est rejoint l'Ouest et les conservateurs trouvent le langage d'une passion commune. C'est une période extrêmement fructueuse, dans un environnement pittoresque, plein de contradictions, de drôleries, de drames et d'enthousiasme.

LA SUBJECTIVITÉ

Mais revenons au point de départ : la subjectivité. Globalement négative, elle a eu plusieurs formes :

1. D'abord l'emploi du pronom Je. Tout homme qui a tenu sur ses épaules une collection débutante et qui a lutté pour elle, continue à la percevoir comme un prolongement de lui-même et, pour son inconscient, la tentation est forte d'en faire une propriété à vie. Le sentiment naturel d'attachement à une aventure devient très vite, si l'on n'y prend garde, une possession obsessionnelle.

Des tournures de phrases, malheureusement courantes, entretiennent cette aberration. A Paris, si vous cherchez un film rare, on vous dit « Ledoux doit l'avoir », « Beylie à une copie », « c'est chez Buache » (ou « chez Borde ou chez Jung ou chez Schmitt... »). Or il ne viendrait à personne l'idée de désigner un musée de peinture par le nom de son conservateur. Mais en matière de cinémathèques, tout un passé persiste au niveau du langage. L'institution est assimilée à un personnage qui reste le gardien des sublimes secrets. Sans doute cette formulation traduit-elle un sentiment de reconnaissance et de complicité affectueuse pour ces magiciens qui tirent de leur chapeau des films perdus. Mais je me méfie du culte de la personnalité et je préfère, à tous égards le Nous au Je.

2. Un autre signe réside dans le secret du catalogue. Nous avons commencé comme des collectionneurs privés, qui entassaient, dans une faible surface, des bobines et des boîtes dont ils avaient le fil conducteur et qui savaient d'instinct retrouver leurs trésors. La méthode était tolérable, tant qu'il n'y avait que cinq cents films. On jonglait avec l'alphabet, les pays, les thèmes ou les lubies. On s'y reconnaissait comme le loup dans sa tanière, mais tout cela n'allait pas très loin. Pas plus loin que l'amateurisme. Très vite, les archivistes d'après guerre s'aperçurent qu'ils avaient intérêt à numéroter les boîtes, à ouvrir un fichier et à faire ce que l'on pratique dans les bibliothèques depuis deux cents ans. C'était l'enfance de l'art.

Mais le syndrome du catalogue dans la tête du conservateur a persisté à la Cinémathèque Française qui faisait à l'époque figure de chef de file. Malgré d'énormes subventions et un personnel pléthorique, celle-ci a été incapable, jusqu'au début des années quatre-vingts, de dresser la liste des films qu'elle détenait, puisque le secret des titres gisait dans le secret des consciences.

Citons Jean Mauclair, qui avait sauvé le stock Dufayel en 1927 pour le confier à la Cinémathèque, et qui après la guerre ne l'avait pas retrouvé. Il s'indignait de l'absence de catalogue. C'était en 1946, dans une polémique très violente qui mettait en cause tout un style de gestion (cf. *Le Film français*, n° 85, du 19 juillet 1946 et n° 106, du 20 décembre) :

« Faut-il répéter qu'avec 3 000 francs par an (à l'époque, en francs légers, le montant d'une cotisation), il était possible d'acheter un pinceau et une bouteille d'encre de Chine, pour marquer et numéroter les boîtes métalliques ? »

Citons trente-quatre ans plus tard, l'incendie du Pontel, qui a causé des pertes irréparables. Nul ne sait, nul ne saura jamais ce qui a brûlé. Il n'y avait toujours pas d'inventaire.

Un jour, Langlois s'en est expliqué. C'était au Congrès de Vence en 1953, dont il existe encore une sténotypie. Ernest Lindgren, qui avait le projet d'un fichier international commun à toutes les archives, avait proposé des normes de catalogage. Langlois réagit violemment :

« Il ne faut pas oublier que nous sommes d'abord là pour sauver les films. Alors, les fiches c'est très bien. Mais il ne faut pas que l'énergie d'une cinémathèque passe entièrement à faire des fiches, parce que, lorsqu'une maison brûle, le plus important c'est de l'empêcher de brûler et puis après, on la restaure. Si une cinémathèque a un budget adéquat qui lui permet à la fois de sauver des films et de faire des fiches, c'est parfait. Mais quant aux cinémathèques qui n'ont pas beaucoup de fiches et qui ont une masse énorme de films nationaux à sauver, je crois que tout leur budget et toute leur énergie devraient aller vers la sauvegarde de leur propre cinéma, avant de faire des fiches. En ce qui me concerne, cela a toujours été le point de vue de la Cinémathèque Française. Nous avons des siècles devant nous pour faire des fiches ».

Elmer Dorsay de la Library of Congress à Washington l'interrompt d'une voix paisible : *« L'énergie que l'on perd en passant des heures à chercher un film correspond à peu près à ce qu'il faudrait pour avoir une personne qui ferait un catalogue ou des cartes ».* Or la Cinémathèque Française avait déjà plus de vingt employés...

Et Yvonne Dornes, qui a collaboré avec Langlois de 1937 à sa mort, déclare : *« Il avait tous les films dans sa tête. Il y avait bien quelques cahiers dispersés à droite et à gauche, mais rien de systématique »* (probablement ceux qu'avaient tenus Jean Mitry pendant la guerre). *« Il ne voulait pas d'inventaire. Pour qu'on ne puisse pas s'emparer des films »* (Télérama, du 13 octobre 1982).

Même s'il s'agissait de maintenir le secret en face des producteurs, la subjectivité a joué comme un phénomène de blocage. Elle a duré, tel un cauchemar, pendant quarante ans et, en cessant d'être amusante, elle est devenue un terrible handicap et un facteur de destruction.

3. Troisième symptôme : la négation magique des problèmes de conservation. Ne trichons pas, nous l'avons presque tous pratiquée. Mais Henri Langlois - je le prends toujours comme exemple, car il incarne plus que tout autre le subjectivisme - l'a poussée jusqu'au point où elle se réfère à de très anciennes pratiques religieuses. Il considérait qu'un film arrivé jusqu'à lui était sauvé de tous les périls et cessait d'être une malheureuse matière en nitrate pour devenir un objet royal, protégé et

miraculé. Ce film avait franchi le cercle initiatique. Il échappait à la malédiction. On pouvait désormais le laisser dans sa tombe, car le blockhaus jouait la fonction de tombe. Comme dans l'ancienne Égypte, le grand prêtre avait suspendu la décomposition des choses. Ce mécanisme de pensée, difficile à saisir par les Anglo-Saxons, a abouti à des catastrophes.

4. La subjectivité est multipliée par les liens d'allégeance et par les rapports de type paternaliste, instituant un chef et des vassaux. C'est ici qu'il faut très franchement aborder le rôle joué par la Cinémathèque Française dans les années cinquante.

Jacques Ledoux, qui fut le disciple d'Ernest Lindgren et qui a fait de la Cinémathèque de Belgique l'une des plus remarquables, a dit un jour, dans une interview au *Monde* : *« Nous sommes tous les enfants de Langlois ».* Même lui, lucide entre tous, avait subi la fascination. Même moi. Je me souviens du soir, de la ferveur méticuleuse avec lesquels je préparais les premiers envois de films que Toulouse prêtait à Paris vers 1957 ou 1958, comme si Dieu lui-même allait ouvrir les paquets...

Nous avons été floués. Essayons d'y voir clair. A la fin des années quarante, la Cinémathèque Française fait figure d'archive nantie, dans une sorte de Tiers-Monde. Grâce à la guerre, elle a dépassé 3 000 films. Elle dispose d'un fonds de classiques nationaux (Gance, L'Herbier, Clair, Man Ray, Max Linder...) qu'elle est à peu près seule à diffuser. Elle accueille les archivistes venus de l'étranger en leur promettant des semaines françaises et des projections d'incunables, qui font du voyage à Paris une sorte de pèlerinage. On rêve d'avoir, avenue de Messine et plus tard rue de Courcelles, une attention particulière, un regard chaleureux, un geste d'amitié. Et on repart, dans les lointains déserts d'Europe et d'Amérique, gonflé à bloc.

Cette soumission est renforcée par la présence de Langlois à la tête de la F.I.A.F. Quel que soit son titre (secrétaire général, secrétaire-adjoint ou vice-président), il détient l'essentiel du pouvoir. La Fédération a d'ailleurs ses bureaux dans les locaux de la Cinémathèque Française et le jeune cinéphile qui se rend à Paris pour entendre la bonne parole, les confond dans la même mystique.

Cela donnera des vocations. Sans aucun doute, l'affectivité a joué ici, et ici seulement, un rôle positif. Du côté de l'Amérique latine, les premiers contacts passent par ces liens de type mondain ou névrotique. D'ailleurs Langlois paie parfois de sa personne : en 1952, il fait le voyage de Berne pour défendre la Cinémathèque Suisse devant les professionnels de la Chambre du Cinéma et son intervention sera décisive. Son charisme n'est pas réductible à la

seule volonté de puissance. Il est omniprésent, parce qu'il entraîne dans son sillage une légende, et en ce sens il a joué, un peu partout dans le monde, un rôle initiatique.

Mais rapidement le ton change. C'est Paris qui demande, c'est l'étranger qui donne. Le conservateur fasciné devient un être corymbal qui n'a plus rien à refuser au suzerain. J'ai vécu cette évolution, avec les films de Toulouse. A un certain moment que je pourrais dater, il y eut renversement des rapports féodaux. On cessa de séduire le vassal, on lui ordonna, on lui enjoignit d'envoyer massivement des copies à Paris, qu'il fallait d'ailleurs supplier de rendre. L'allégeance changeait de signe. Elle se transformait en toile d'araignée.

Or ce pouvoir, qui tient du père et du colonisateur, est éphémère. La subjectivité se dévore elle-même. Quand j'ai revu Langlois assez régulièrement à partir de 1957, j'ai été peu à peu frappé par la déperdition d'énergie que représentait chez cet homme le poids de son entourage et la peur des autres. Déjà, sur le plan mondial, des collaborations beaucoup plus détendues créaient des liens fructueux, équitables et durables entre cinémathèques. Dans chaque archive, les réalisations concrètes donnaient un autre regard sur le métier d'archiviste. On passait du subjectif à l'objectif, sans pour autant y perdre cette chaleur de l'esprit, cette amitié intellectuelle que je tiens pour indispensable dans le travail d'équipe.

C'est que les choses avaient évolué selon le double discours de la technique et de la morale. Sur le plan technique, chaque nouveau rayonnement, chaque fichier ouvert à la consultation, chaque mètre carré de surface de stockage contribuaient à dissiper les brumes de l'affectivité. Sur le plan moral le conservateur cessait d'être un collectionneur de caractère privé. Il « entrait en patrimoine », comme on entre en marxisme ou en sociologie. Il prenait conscience d'avoir à assurer, au-delà de ses propres hantises, la survie d'une certaine mémoire collective.

LA F.I.A.F. ET LES NOUVELLES ARCHIVES

Dans cette évolution des idées, la principale source écrite est constituée par les procès-verbaux, les décisions et les résolutions des Congrès de la F.I.A.F., qui se sont tenus :

- en 1948, à Copenhague ;
- en 1949, à Rome ;
- en 1951, à Cambridge ;
- en 1952, à Amsterdam ;

- en 1953, à Vence ;
- en 1954, à Lausanne ;
- en 1955, à Varsovie ;
- en 1956, à Dubrovnik ;
- en 1957, à Antibes ;
- en 1958, à Prague ;
- en 1959, à Stockholm ;

Ces congrès ont été le lieu naturel des confrontations entre les archivistes, des échanges théoriques et de la naissance des projets communs. Ils appartiennent à l'histoire et je pense qu'aujourd'hui le recul est suffisant pour faire appel aux comptes rendus. Il va sans dire qu'après 1960, j'utiliserai une autre méthode.

Durant toute cette période, le président de la F.I.A.F. a été un universitaire polonais, ~~Jana~~ ~~Topolitz~~. Il le restera d'ailleurs jusqu'en 1971. Prodigieusement cultivé, Topolitz a l'usage d'une dizaine de langues qui font de lui, à tous égards, un intellectuel international. Historien du film, il va aux sources en gagnant un temps fou dans la communication. C'est un homme aux idées lucides, qui connaît et qui jauge le poids des mythologies. Pas plus en politique qu'en cinéma, il ne s'en laisse conter.

Aux comités directeurs de la F.I.A.F., où émergent à l'état diffus les problèmes nouveaux, j'ai toujours admiré son art de la synthèse : il savait clore la discussion en l'enrichissant et en dégagant les alternatives avec une maîtrise stupéfiante. Je ne l'ai jamais vu face à Langlois, je suis arrivé trop tard, mais les procès-verbaux de cette période tumultueuse disent à quel point son rôle a été décisif. D'abord handicapé parce qu'il venait d'un pays socialiste dans une Fédération à dominante capitaliste, il a assuré, avec l'aide de Lindgren, une sorte de continuité objective d'où sont issues les archives modernes.

En 1959, treize ans après le Congrès de Paris, la F.I.A.F. compte trente-trois affiliés. Elle a eu, entre temps, vingt nouveaux membres :

- en 1948, le Filmhistorika Samlingarna, à Stockholm, fondé depuis 1933 ;
- le S.O.D.R.E. Cine Arte, à Montevideo ;
- le Danske Filmmuseum, à Copenhague, animé par Ove Brusendorff ;
- la Cinemateca Brasileira, à São Paulo ;
- en 1949, la Cineteca Nazionale, à Rome, qui prend la relève de l'ancienne collection du Centro Sperimentale ;
- les Archives Iraniennes à Téhéran ;
- en 1951, la Jugoslovenska Kinoteka, à Belgrade ;
- en 1952, la Fondation Eastman House, à Rochester (U.S.A.) ;

- en 1953, le Deutsches Institut für Filmkunde, à Wiesbaden (Allemagne fédérale);
- la Cinemateca Argentina, à Buenos Aires;
- la Cinemateca Uruguaya, à Montevideo;
- en 1954, le Museo del Cinema, à Turin;
- la Cinémathèque du Maroc, à Rabat;
- en 1955, le Staatliches Filmarchiv der D.D.R., à Berlin (Allemagne démocratique);
- l'Oesterreichisches Filmarchiv, à Vienne;
- le Magyar Filmarchivum, à Budapest;
- en 1956, la Cinemateca Nacional, à Lisbonne;
- la Filmoteca Colombiana, à Bogota;
- le Musée d'Art moderne, à Tokyo;
- en 1957, le Gosfilmofond, à Moscou;
- le Norsk Filminstitut, à Oslo;
- en 1958, la Bulgarska Nacionalna Filmoteka, à Sofia;
- en 1959, la Filmoteca Nacional, à Madrid;
- le Suomen Elokuva Arkisto, à Helsinki.

En fin de période, s'ajoutent des observateurs et des correspondants :

- la Cinémathèque d'Egypte, au Caire;
- la Cinemateca del Peru, à Lima;
- le Canadian Film Library, à Ottawa;
- le Museo d'Arte Moderna, à Caracas.

Quelques remarques :

● La Cinémathèque du Maroc a disparu. Il s'agissait d'une simple antenne du Centre cinématographique marocain, que l'on avait confondue avec une collection.

● Les Archives du Film, intégrées au Musée d'Art moderne à Tokyo, ont quitté la F.I.A.F. en 1960 et ont ralenti leurs contacts internationaux. Elles avaient alors un fonds très modeste : une centaine de films (*Brochure F.I.A.F.*, 1938-1958, p. 32). En dépit de quelques autres tentatives, il semble bien que le Japon soit aujourd'hui, parmi les grands producteurs de films, le seul pays resté à l'écart de la conservation du patrimoine.

● La Cinémathèque Suisse a succédé, en 1948, aux Archives de Bâle. Installée à Lausanne, elle est dirigée depuis 1950 par Freddy Buache. Elle deviendra, en 1981, une fondation à l'échelle fédérale, sans perdre pour autant ce qui fait son charme et son prix : travail d'équipe, accueil chaleureux, amour du cinéma, qualité des services techniques, richesse des collections, rayonnement culturel.

● Allemagne : le Reichsfilmarchiv, membre fondateur de la F.I.A.F., a disparu dans la défaite. Créé à Wiesbaden en 1950, le

Deutsches Institut für Filmkunde a assuré, dans un pays partagé en deux, une présence allemande, mais sans avoir les richesses de la prestigieuse archive berlinoise. L'installation à Berlin-Est, en 1955, du Staatliches Filmarchiv der D.D.R. renoue avec le passé. Une très grande cinémathèque est en train d'apparaître. D'emblée elle a le personnel hautement qualifié, les blockhaus climatisés et les laboratoires qui vont en faire un modèle sur le plan technique. Elle est dirigée par un homme de métier, Herbert Volkmann, qui a d'abord présidé aux destinées de la D.E.F.A., et qui est passionné par les problèmes de conservation. Elle a enfin, dès sa naissance officielle, 20 000 copies ou négatifs de longs et de courts métrages, ce qui lui donne un atout majeur.

● Même si elle n'adhère qu'en 1957, l'U.R.S.S. a derrière elle tout un passé :

- l'Archive de films documentaires (1926);
- le fonds de l'Ecole du cinéma (1934);
- depuis les années vingt, une collection de films au Ministère de l'Intérieur.

Mais jusque-là il s'agissait de conservation à but utilitaire, pédagogique ou politique, comme tout ce qui s'est fait durant la préhistoire des cinémathèques. La création du Gosfilmofond, au mois d'octobre 1948, marque un changement qualitatif. On s'attache désormais au cinéma universel et les choses vont aller très vite. Aujourd'hui le Gosfilmofond est la cinémathèque la plus riche du monde. Il est l'ultime espoir et le dernier recours, et quand on cherche en France un film disparu, il reste une fois sur deux cette chance incroyable : Moscou.

En fait, l'archive est installée à soixante kilomètres de la capitale, dans un village nommé Bielye Stolby. Au milieu des forêts, un grand domaine abrite les dépôts de films, la documentation, les laboratoires de tirage et quand on visite le Gosfilmofond, on touche un rêve. On le touche du doigt comme l'accomplissement d'un projet ancestral. Ce socialisme qui nous a tant fait hésiter, donne ici l'emblème de la réussite. Les barrières de l'argent sont abolies par la culture. Nous qui allons mendier, dans nos pays capitalistes, un peu d'argent pour préserver la mémoire nationale, sommes subjugués par l'édification paisible d'une archive qui a des moyens à la hauteur d'une civilisation.

Jusqu'en 1978, le conservateur du Gosfilmofond a été Victor Privato. Nul plus que lui n'a incarné la conscience morale de la F.I.A.F. D'une grande noblesse, il recherchait toujours, dans le fatal conflit des êtres et des choses, la solution équitable et positive. Physiquement, il ressemblait un peu au Severin-Mars de *La Roue*. Il possédait le regard clair d'un vieil homme attentif qui

avait sans doute connu, sous le régime stalinien, toute la gamme de la terreur et de l'espoir. Il n'en parlait presque jamais.

Il était généreux à l'égard des « young and small archives », des jeunes et pauvres archives qui manquaient cruellement de films. Il avait pris au pied de la lettre une recommandation votée au Congrès de Dubrovnik, en 1956, qui prévoyait « une aide de premier établissement aux cinémathèques nouvelles, sous forme de prêts limités ou illimités de copies de films ou de matériel divers, à la discrétion des membres de la F.I.A.F. et selon leurs moyens » (Procès-verbal, Décisions, p. 25).

Ce soutien ne se démentira jamais, même après la disparition de Victor Privato. Parmi les grandes collections au potentiel impressionnant, Moscou a été et reste la seule à aider constamment les marginaux du patrimoine.

● Faut-il une seule archive par pays ? L'Italie (Milan et Rome), le Brésil (São Paulo et Rio de Janeiro), les Etats-Unis (New York et Rochester) ont soulevé le problème dès le début des années cinquante et le Congrès d'Amsterdam (1954) a admis la pluralité.

● Enfin, le Congrès de Stockholm en 1959 a cristallisé la notion d'autonomie. Un peu partout, des instituts du cinéma envoyaient leurs tentacules vers les organismes chargés de la conservation. Langlois et Lindgren, aussi soucieux l'un que l'autre de liberté d'action, firent voter la motion suivante :

« Pour accomplir leurs buts tels qu'ils sont définis, dans les statuts de la Fédération, les archives du film et les musées du cinéma doivent avoir l'autonomie la plus grande dans leurs activités. C'est pourquoi nous recommandons à toutes les nouvelles archives du cinéma, ou bien aux archives qui seraient réorganisées, d'éviter si possible de mélanger leurs activités avec celles des instituts du cinéma, ou des écoles du cinéma, ou de toute institution qui n'a pas pour but une activité d'archivage ».

COLLECTIONS ET ACQUISITIONS

Jusqu'à la guerre, les premières archives ont eu pour objectif de sauver ce qui subsistait du cinéma muet. New York, Paris, Milan, Bruxelles, Stockholm étaient axés sur les primitifs et sur l'âge d'or des années vingt. La notion de cinémathèque restait inséparable de la nostalgie d'un art disparu. Seuls Berlin et Londres avaient franchi le seuil du parlant. Berlin, parce que le Reichfilmarchiv conservait le cinéma nazi. Londres, parce que le Film Library avait su négocier avec les producteurs et obtenir des Major

Companies les plus grands titres américains de la période 1929-1938.

En 1945, les collections prennent leur structure moderne. Avec le décalage que semble imposer l'histoire, le nouvel objectif est d'obtenir les œuvres des années trente, c'est-à-dire les films parlants antérieurs à la guerre.

Les procédés d'acquisitions sont très variables, mais la méfiance des distributeurs limite les dépôts volontaires. Les hasards, les découvertes, les achats de vieux stocks, l'exploration des caves et des entrepôts jouent un rôle essentiel et donnent au travail de l'archiviste le parfum de l'aventure. C'est la chasse aux trésors. L'information circule de bouche à oreille. On arrive dans le matin blême chez un éventuel détenteur de copies. On lui arrache la liste de ses films. On parlemente, on négocie, on discute pied à pied et on achète en bloc un stock où le meilleur voisine avec le pire.

Mais le meilleur est soumis aux changements de sensibilité et le pire peut, à chaque instant, quitter son purgatoire. Malgré les résistances universitaires, il est devenu assez évident que tout chef-d'œuvre est vulnérable, et que tout navet comporte un intérêt sociologique et une valeur de témoignage. C'est d'ailleurs ce qui fait le charme du cinéma : cette constante remise en question où les classiques ne le sont finalement jamais.

Or, à l'époque, ce point de vue n'était pas clair. L'après-guerre avait renoué avec ce qu'elle appelait les valeurs éternelles de civilisation. Au nom de ces valeurs, on choisissait et on éliminait. Ernest Lindgren et, avec lui, le National Film Library pensaient qu'une archive doit sélectionner et ils avaient un comité qui décidait des œuvres dignes d'entrer dans les blockhaus. Ce comité, qui existe encore, était subdivisé en trois sous-comités qui se penchaient sur :

- les films comme art ;
- les films comme documents historiques ;
- les films scientifiques.

Aux antipodes, Langlois déclarait qu'il faut tout garder. Dès le Congrès de Rome, en 1949, il s'insurgeait contre la sélection. Il avouait qu'à l'origine, il avait, lui aussi, fait des choix basés « sur la réputation des films. Mais la pratique a démontré que cette réputation est des plus variable, sujette à des erreurs et, désormais, ce sont tous les films sans exception qui sont conservés » (Brochure du Congrès, p. 3).

C'est lui qui avait raison. Les historiens et les sociologues, qui sont aujourd'hui les clients naturels des cinémathèques, lui doivent d'avoir été le premier à défendre la non-sélection. Mais il n'y mettait aucune justification doctrinale. Il ne théorisait pas.

Il sentait instinctivement, comme un collectionneur. Il était glouton de pellicule. Ce qu'elle deviendrait par la suite, il s'en désintéressait. Il voulait du chiffre et c'est pourquoi il a si souvent jonglé avec le nombre de films de la Cinémathèque Française : 50 000, 60 000, 80 000... Ces acrobaties étaient le prolongement magique de son immense désir d'accumuler, comme si elles pouvaient lier l'avenir et forcer le destin.

D'ailleurs il retrouvait, au niveau des programmes, tous les critères classiques de sélection. Il s'en tenait à des hommages aux metteurs en scène, aux genres et aux pays. Ces films du deuxième rayon, qui nous semblent aujourd'hui tellement significatifs, il ne les utilisait pas. Au Congrès de Rome, il s'en est expliqué : « *En ce qui concerne le choix des films à projeter, il est basé essentiellement sur leur valeur culturelle* » (ibid., p. 3). L'exploitation sociologique de la pellicule n'apparaîtra en France que quinze années plus tard, sous forme de portraits ou de reflets de sociétés, avec les expériences de la Cinémathèque de Toulouse, les Congrès internationaux du Cinéma indépendant (les C.I.C.I. de Bernard Chardère), souvent liés à la Cinémathèque Suisse, et les « Confrontation » de la bonne époque à Perpignan.

A la vérité, le dépôt légal aurait pu être la solution royale pour que rien n'échappe au futur, et que tout, absolument tout, soit conservé. On connaît le principe : l'Etat impose à tous les producteurs de remettre à un service public une copie ou un négatif de tous les films qu'ils exploitent.

J'insiste sur le mot « tout » qui est revenu quatre fois dans le dernier paragraphe. C'est la notion de totalité qui irrigue et qui justifie celle de dépôt légal. Nous sommes dans la circonstance idéale de non-sélection. Tout est sauvé. Les jugements de valeur sont rejetés dans les poubelles de l'histoire. L'objectivité triomphe et avec elle, observateur avide, la sociologie.

Or, à la fin des années cinquante, ce dépôt était encore un rêve dans les pays capitalistes. En France, une loi de Vichy, datée du 24 juin 1943, avait soumis les films au même régime que les livres : envoi d'un exemplaire à la Bibliothèque nationale. Mais la profession avait réagi et la loi était restée lettre morte. Un décret devait en fixer la date d'application. Il ne sortit lui-même que trente-quatre ans plus tard, en 1977.

Cela veut dire que si un ministre avait consacré vingt lignes, une signature et un peu de courage à promulguer ce décret, la production française qui a disparu entre 1943 et la fin du nitrate, en 1950, aurait été sauvée : un film sur trois.

Henri Langlois aurait pu l'obtenir. Mais il y était farouchement hostile. Je me souviens d'une discussion extrêmement serrée

que j'ai eue avec lui à ce propos. En vieux socialiste, je retrouvais la position des révolutionnaires de 1791, qui transformaient les collections des archevêques en bibliothèques ouvertes au public. Je soutenais que le patrimoine artistique doit revenir à la Nation et j'essayais en vain de comprendre pourquoi Langlois refusait, avec tant de force, cette solution démocratique qui convenait si bien aux livres.

J'en ai trouvé la clef dans les archives de la F.I.A.F. Au Congrès de Cambridge, en 1951, on avait évoqué une assemblée de Film-Clubs et d'Académies de cinéma, qui s'était tenue à Venise et qui avait, avec beaucoup d'insistance, défendu l'idée de dépôt légal. Langlois en fit une affaire louche : les Film-Clubs auraient convaincu le Ministère de l'Intérieur « *que le dépôt légal était nécessaire parce qu'on pouvait projeter en France des films avec des modifications qui n'étaient pas celles de la censure* (...). D'ailleurs M. René Clair a longuement expliqué au ministre qu'avec des coupures, on pouvait changer le sens du film et arriver à un résultat contraire » (Brochure du Congrès, p. 162). Le dépôt était donc une arme de police.

Ce discours va se prolonger, avec d'autres variantes (les sociétés américaines et la M.P.A.A.) jusqu'à la fin des années cinquante. En fait il s'agissait de s'insurger contre l'Etat Moloch qui, à travers le dépôt légal, aurait pu dévorer une collection privée.

A tout cela, opposons la sagesse yougoslave. En 1956, une loi sur le cinéma stipule, dans son article 76, que :

« *Les producteurs de films sont tenus de remettre à la Jugoslovenska Kinoteka, aussitôt après avoir terminé la production : le scénario du film et le découpage, avec l'esquisse du décor. Ils doivent aussi lui remettre une copie de chaque film produit, au plus tard dans un délai de trois ans. Quand les conditions le permettent, les distributeurs sont tenus de remettre à la Kinoteka une copie de chaque film importé (...). Les producteurs et les distributeurs sont également tenus de remettre le matériel de publicité des films, les collections de photos, les originaux des affiches etc.* » (Bulletin de la F.I.A.F., n° 10, juin 1956, p. 2).

Tous les pays n'avaient pas cette chance et l'enrichissement des collections s'est donc fait en ordre dispersé. Mais c'était une période exaltante ou la reconstitution progressive de chaque patrimoine avait quelque chose de ludique. S'il y a eu un âge d'or des cinémathèques, c'est bien durant cette période de 1950 à 1960, qui a oublié les années grises de la guerre et qui n'est pas encore traumatisée par les ordinateurs de l'an 2000. Imprévus, adorables, des gestes comptent. Janet Gaynor donne au Musée d'Art Moderne de New York sa copie personnelle de *Seventh Heaven*

(*L'Heure suprême*), le chef-d'œuvre perdu de Frank Borzage ; Marlène Dietrich donne à la Cinémathèque Suisse *La Femme et Le Pantin* (*The Devil is a woman*), de Josef von Sternberg. Une sorte de dimension humaine, faite de savoir et de nostalgie, préserve l'essentiel du projet initial. Le temps est suspendu...

QUELQUES PRINCIPES

Sur le plan théorique, quelques principes apparaissent qui n'ont pas encore la force de l'évidence.

1. On estime aujourd'hui que les cinémathèques doivent accorder la priorité à leur production nationale. Or cette idée était rebelle à des esprits qui concevaient le cinéma comme un spectacle universel. Au surplus jouait, chez les premiers esthètes, un phénomène de rejet. Les cinéphiles américains tenaient pour affreuse la production hollywoodienne. En sens inverse je puis attester qu'en France, avant la guerre, les vrais amateurs ne voyaient que les films Warner, Metro et Universal. La Fox était jugée trop sensible au goût européen. Quant à la production française, c'était l'horreur petite-bourgeoise d'où émergeait un film par an.

On est donc revenu de loin. A Cambridge, en 1951, le délégué de la Cineteca Italiana, Luigi Rognoni, déclare : « *Nous sommes convaincus que le but de chaque cinémathèque est celui de sauver surtout les films nationaux* » (Compte rendu, p. 18). Phrase historique qui entraîne l'adhésion de la Yougoslavie (p. 35) et des Pays-Bas (p. 38). Et Lindgren peut faire état de *The History of the British Film*, de Rachael Low, que publie le Comité des recherches historiques du B.F.I. : deux volumes ont déjà vu le jour pour les années 1906-1914 (édité en 1940) et 1914-1918 (édité en 1950).

Au Congrès de Vence, Freddy Buache annonce qu'une Histoire du cinéma suisse est en chantier. Nelly Kaplan fournit des articles sur le cinéma argentin à *Genie de Cine*. Jerzy Toeplitz dirige une filmographie du cinéma polonais. Bref, l'idée prend forme.

En 1958, au Congrès de Prague, la F.I.A.F. « *recommande aux Archives de dresser la liste des meilleures copies de leurs films nationaux, sans tenir compte du pays où elles se trouvent* ».

L'année suivante, au Congrès de Stockholm, qui sera la charnière entre deux époques, le président Toeplitz, dans son rapport très officiel, déclare que « *le premier devoir d'une cinémathèque est de garder la production nationale* ».

2. Les rapports avec les ayants droit sont passés par toutes les phases de la belle ignorance, de la crainte sourde et de la

négociation. Au Congrès de Vence, qui est décidément celui des temps modernes, les cinémathèques réalisent que les films anciens, qu'elles préservent par nostalgie, ou fantaisie, ou poésie, sont en train de reprendre de la valeur marchande. Des intermédiaires douteux rachètent les grands classiques pour les truster et les vendre. Déjà les télévisions se pointent comme acheteuses et les Major Companies constatent que les vieux titres font à nouveau recette.

D'où l'arrivée, dans ce paysage endormi et paisible où vivaient les cinémathèques, d'un personnage redoutable : l'ayant droit. Langlois déclare : « *Il y a toujours quelqu'un qui a les droits. C'est un fait* (p. 77)... *Les gens ont pu disparaître. Il reste les héritiers. Il faut que nous prenions contact avec les ayants droit et que nous fassions une espèce de police internationale* (p. 83)... *Le marché libre ressuscite. Nous devons le tuer. Autrement c'est lui qui nous tuera* » (p. 86). Et il suggère que les films couverts par la F.I.A.F. soient marqués d'une griffe indélébile pour les différencier de ceux du marché noir.

Le Conservateur de la Cinémathèque de Belgique, Jacques Ledoux, propose que l'on entre en rapport avec la Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films (la F.I.A.P.F.), la M.P.A.A. américaine et la Société internationale des Auteurs. Il place le problème juridique au plus haut niveau : celui du capitalisme international. Il ne sera pas suivi. Retenons du Congrès de Vence que les archives ont réalisé dans quels marécages elles menaient leur mission historique de sauvegarde culturelle : les alligators étaient encore là.

La première histoire aura lieu, en 1959, avec le plus redoutable de tous : Charles Chaplin. Pourtant Chaplin devait une part de sa légende aux intellectuels et aux cinémathèques qui ne l'avaient pas assimilé à Stan Laurel ou Harold Lloyd, mais à Molière et à Shakespeare. Or il avait implanté dans le monde un réseau d'hommes de loi qui pourchassaient les projections réputées clandestines. Pour un hommage à ses soixante-dix ans, une archive crut devoir programmer *Le Cirque* qu'elle tenait d'un collectionneur. Ce fut radical. Les corbeaux s'abattirent sur les disciples de Chaplin, stupéfaits et naïfs.

3. Infiniment plus agréables sont les informations sur les films retrouvés, identifiés et reconstruits. En 1960, le Gosfilmofond annonce qu'il organise des « *Soirées de films inconnus* » (*Bulletin de la F.I.A.F.*, n° 19, printemps 1960). On convoque les vieux réalisateurs du cinéma russe, on leur projette des bobines qui n'ont ni générique, ni intertitres, et on leur demande « *d'identifier les noms, les dates de production et les réalisateurs* ».

Je trouve cette idée admirable. Elle rejoint les interventions de Paulo Ernildo Sales Gomes, le Conservateur de la Cinemateca Brasileira, qui a écrit un remarquable *Jean Vigo* et qui, au Congrès de Rome, en 1949, est le premier à suggérer de comparer les copies du *Millon* ou des Buster Keaton. Elles sont meilleures en 35 mm, mais plus complète en 16 mm. Pourquoi ne pas reconstituer des versions maximales ? Ce serait, à la F.I.A.F., le rôle d'un « Fonds international » (Compte rendu, p. 47).

On devine le bouillonnement, l'effervescence qu'il devait y avoir autour des films qui renaissaient. Les conservateurs étaient enthousiastes. Ils vibraient quand ils apprenaient que la copie 9,5 mm du *Napoléon* de Gance était plus complète que les copies des distributeurs, ou quand Luigi Rognoni leur annonçait (Cambridge, 1951) que *Ma l'amor mio non muore*, interprété par Lyda Borelli, a été reconstruit « d'après un résumé publié par un journal du temps » (Compte rendu, p. 18) et que les positifs de Milan retrouvent les virages, les pellicules teintées de la copie originale (*ibid.*, p. 19).

C'étaient les premières ébauches de la politique moderne de restauration. Aujourd'hui cette passion est difficile à concevoir dans des archives opérationnelles où les magasiniers signent des bons de tirage et où le contretypage, qui a cessé d'être un miracle, est devenu une routine. Mais c'était, à l'époque, synonyme de joie.

4. Enfin la F.I.A.F. alerte ses membres sur la destruction volontaire des positifs et des négatifs par l'industrie. A Rome (1949), à Varsovie (1955), à Dubrovnik (1956), toutes les formes de protestation sont envisagées. Mais la lutte se heurte, dans les économies de marché, à la législation commerciale qui donne au producteur droit de vie et de mort sur son produit.

L'U.N.E.S.C.O. aurait pu soutenir cette campagne et en faire un objectif mondial. Elle feint d'ignorer le problème, car elle doit tenir la balance égale entre le capitalisme et la culture. Le terme même de destruction est prohibé et il n'apparaîtra que vingt-cinq ans plus tard, dans un vœu de la Recommandation de Belgrade. Pour l'instant c'est donc un échec.

CONSERVATION

Jamais sur la conservation, les positions n'ont été plus nettes qu'au Congrès de Copenhague en 1948 :

Ernest Lindgren : « *Le premier devoir, c'est de conserver les films.* »

Henri Langlois : « *Notre tâche principale est celle de la propagation de la culture par le film.* »

Entre les deux leaders, l'écart est absolu. Dans ces années d'apprentissage où les techniques de préservation sortent des limbes, les expériences et les initiatives viennent constamment de Londres. Langlois y est hostile. Il résiste aussi bien au film inflammable « *qui est très friable (...), le contact d'une manche suffit à la casser* » (Cambridge, 1951), qu'au conditionnement de l'air dans les blockhaus (Stockholm, 1959). Il parle d'une « *maladie du film* » comme « *d'une espèce de parasite qui se forme* » et il confond le film collant, qui est en cours de décomposition, avec le film huilé : « *Du fait de l'huile qui se dépose sur la pellicule au fur et à mesure de la projection, le film commence à coller. C'est au fur et à mesure qu'on le déroule, que l'image disparaît* » (Vence, 1953).

C'était un homme du spectacle et au moment où il tenait ces propos aberrants, il donnait à Paris des programmes superbes. Il y avait deux hommes en lui, et quand il empilait les boîtes de film, il ne les ouvrait pas. C'était seulement pour avoir un décor de scène, sur le plateau où il jouait à être Henri Langlois.

Lindgren possédait les qualités inverses. Peu sensible à la projection, il était fanatique de conservation. Dès 1941, il utilise au National Film Library, un test chimique qui mesure les risques de décomposition de la pellicule nitrée et la durée probable de survie. Ce test, systématisé par Kodak et devenu d'usage universel, consiste à prélever au début, au milieu et à la fin de chaque bobine quelques pastilles de pellicule et, en les chauffant, à provoquer un vieillissement artificiel. Le dégagement des gaz nitrés colore un réactif et c'est le temps de réaction qui dicte la conduite à tenir :

- moins de 10 minutes (cote 4) : état d'urgence et contretypage immédiat ;
 - de 10 à 30 minutes (cote 3) : contretypage rapide ;
 - de 30 à 60 minutes (cote 2) : test à refaire un an plus tard ;
 - plus de 60 minutes (cote 1) : pellicule apparemment stable.
- (Ces cotes sont celles du Service des Archives du Film à Bois-d'Arcy.)

A la F.I.A.F., Lindgren ne cesse d'alerter ses collègues. A Rome, en 1949 : « *Nos méthodes de préservation sont très avancées et nous ne demandons pas mieux que de faire profiter d'autres cinémathèques de l'expérience acquise* ». A Cambridge en 1951 : « *Seuls les tests chimiques permettent de voir si le film est ou non en voie de désintégration. Le cas des films Lumière qui depuis cinquante ans semblent toujours en bon état ne veut rien*

dire, car dans deux ans ils seront peut être détruits. On ne peut pas voir le chemin de la désintégration en examinant le film entre les mains. Ce n'est pas visible. C'est une évolution presque secrète à l'intérieur de la pellicule ».

Au même Congrès, Luigi Rognoni donne un exemple frappant. La Cineteca Italiana procède chaque année à l'inventaire complet de ses collections. Au dernier inventaire, quinze films sur vingt-huit, datant de 1900, ont été retrouvés dans un état désespéré, « complètement abimés et collés », alors qu'ils étaient intacts un an plus tôt.

Lindgren écrit une plaquette sur les techniques qu'il utilise : *The Work of the National Library* (1953). Des articles paraissent, à dominante américaine, dans les revues professionnelles. Le premier manuel sur la conservation est une brochure de Eastman Kodak Company *Storage and preservation of motion picture film* (Rochester, 1957). Mais à Berlin, Herbert Volkman songe déjà aux devoirs de la F.I.A.F. et à l'échange des expériences. L'évolution est irréversible. Plus jamais on ne pourra collectionner des films, sans s'occuper d'abord de les préserver.

Enfin Jacques Ledoux soulève, au Congrès de Stockholm, le problème des différences de longueur pour le même film selon les cinémathèques. Il a toujours accordé une importance capitale au métrage et il esquisse un politique internationale de comparaison des copies. En 1959, c'est une idée neuve.

CATALOGUES

L'autre aspect de la conservation est de savoir ce que l'on conserve. Quand les collections s'enrichissent, il y a très vite un phénomène de dépassement qui rend l'archiviste impuissant et troublé devant son patrimoine. Le passage du subjectif à l'objectif, c'est-à-dire aux fichiers, aux numéros, aux listes, marque la fin de la confusion mentale. Il sublime la névrose du collectionneur.

Le plus ancien des spécialistes dans le domaine des catalogues a été la Library of Congress de Washington. Dès la fin du XIX^e siècle, elle recevait des matériaux du cinéma américain et il fallait d'autant mieux les classer, qu'ils étaient là pour garantir le copyright.

Au sein de la F.I.A.F., la priorité revient au National Film Library qui publie, en 1951, le premier volume du catalogue de ses films muets *Silent News Films*, auxquels succèdent, en 1960, *Silent Non fiction Films* et, en 1966, *Silent Fictions Films*.

Il est suivi par la Cinémathèque Hongroise (1956), les Archives Bulgares (1959), Georges Eastman House (1959), qui diffusent à leur tour des listes de films sélectionnés. On sent des réticences. Beaucoup d'archives hésitent à réveiller les ayants droit, en mentionnant des titres qui pourraient être réclamés. La situation, dans les années cinquante, n'est pas claire. Les producteurs entretiennent encore un climat de méfiance autour de l'archivage. Leur question favorite est de savoir d'où viennent les copies, même si le sauvetage de ce matériel leur sera, un jour, bénéfique.

D'où une sorte d'espionnisme qui gagne certains conservateurs. On préfère cultiver le secret et mettre les fichiers à l'abri des regards. Cette attitude, je la comprends et je la trouve anachronique. Je crois que Freddy Buache a eu raison de trancher dans le vif, en publiant, pour la première fois au monde, des catalogues intégraux (Lausanne, 1956, 1959, 1967, 1969, etc.). Il s'attendait au pire. Il n'a reçu aucune réclamation. La vérité est la meilleure arme.

Au plan international, Ernest Lindgren lance l'idée d'un catalogue auquel participeraient toutes les cinémathèques. Chaque film serait localisé avec les indications suivantes :

- pays et année ;
- titre original et titres étrangers ;
- réalisateur, principaux interprètes ;
- format ;
- original ou contretypé ;
- positif ou négatif ;
- longueur en mètres ou, à défaut, nombre de bobines ;
- langue des sous-titres et des intertitres.

Avec Lindgren, les choses ne traînaient pas. Le projet avait été soumis à la F.I.A.F. en 1951. Malgré les résistances, l'*Union catalogue of selected films* - Catalogue collectif des films choisis - est prêt trois ans plus tard. Multigraphié, relié en rouge, confidentiel, il se limite à 3 200 titres (fictions, documentaires, avant-garde et animation), ce qui demeure très inférieur aux collections. Mais il a l'immense mérite d'ouvrir la porte d'un rêve : le fichier mondial des archives du film.

EXTENSION CULTURELLE

Enfin les années cinquante sont celles qui fixent l'identité culturelle des cinémathèques.

1. Projections

Sur l'exemple de New York, de Paris et de Milan, celles-ci réalisent qu'elles sont capables d'organiser elles-mêmes des projections et qu'elles n'ont plus besoin des ciné-clubs. En 1960, elles ont presque toutes une salle ouverte au public, qu'elles programment avec leurs propres films. Elles sont seules à pouvoir approfondir l'histoire en allant au-delà des éternels classiques. Elles n'ont pas encore subi la concurrence des salles d'art et essai et de la télévision. Elles vivent une sorte d'euphorie.

Le gentleman's agreement conclu à Rome en 1959, avec la Fédération Internationale des Ciné-Clubs, sera revu et renouvelé à Londres le 4 février 1962, et s'appellera l'« Accord de Soho ». On l'appliquera scrupuleusement, mais sans doute une page est-elle déjà tournée.

De cet accord, retenons un paragraphe nouveau : « *La F.I.C.C. prend l'engagement, au nom de ses membres, de faire toutes les démarches possibles afin que les films détenus ou contrôlés par eux, et dont les droits sont échus ou qui sont retirés de la circulation, soient déposés dans les collections des membres du pays où se trouve la copie* » (art. 17).

Il s'agissait des films que les fédérations de ciné-clubs achetaient en non commercial et dont les ayants droit se désintéresseraient à la fin de l'exploitation. Plutôt que de les détruire, il valait mieux les confier à une archive spécialisée et cet arrangement est toujours en vigueur. En France il a joué pour le membre national, la Cinémathèque de Toulouse, qui a reçu de nombreuses copies de la Fédération Française des Ciné-Clubs et de l'U.F.O.L.E.I.S., et qui les a aidées.

Néanmoins, dans le domaine des projections, la tendance générale est au repli des archives sur elles-mêmes. Ou plus exactement, les séances de cinémathèque créent peu à peu, en marge du secteur commercial (les salles traditionnelles) et non commercial (les ciné-clubs), un troisième secteur qui leur est spécifique et qui s'impose en fonctionnant sans que des lois l'aient défini.

C'est à travers cette évolution pragmatique, qu'il a fallu répondre aux sollicitations des festivals et de la télévision. En 1951, la Biennale de Venise fait appel à Milan et à Rome pour alimenter une rétrospective. Le succès est si vif qu'il éclipse les film en compétition. Les deux archives y gagnent des copies neuves, tirées aux frais du festival. Tout le monde est enchanté. La F.I.A.F. doit-elle en tirer une doctrine ?

D'autres expériences seront moins réussies, surtout quand elles

feront appel aux collections étrangères, et l'idée qui finira par s'imposer sera de laisser chaque archive traiter directement avec les festivals de son pays.

Beaucoup plus délicats ont été les rapports avec les premières chaînes de télévision. La question apparaît au début des années cinquante, quand les émissions sortent du domaine expérimental pour se lancer à l'assaut de la vie quotidienne. Faut-il fournir des films ? Sous quelle forme ? En extraits ou en version longue ? Et sous quelles conditions ?

Aujourd'hui la réponse est simple : les cinémathèques n'ont pas à s'immiscer dans un marché capitaliste qui met deux parties en présence : les acheteurs et les ayants droit. A l'époque, cette nouvelle technique exerçait une fascination. Les spécialistes de l'image assistaient à l'envolée de ces images dans le ciel de l'avenir. Le film quittait ses boîtes pour aller sur les ondes et cultiver le peuple. Pour ces gens qui étaient encore plongés dans le cinéma muet et qui connaissaient Méliès mieux qu'Ava Gardner, cela tenait d'un miracle qu'ils étaient impatients d'aider.

Mais du côté anglo-saxon, où la télévision était plus ancienne, on mesurait déjà les risques juridiques de l'emploi des films d'archives et le Congrès de Vence adopta, en 1952, une très longue recommandation qui incitait à la prudence :

- collaboration limitée aux télévisions nationales, à l'exclusion des postes privés ;
- prêt des films subordonné à la demande écrite des ayants droit qui les ont déposés ;
- échanges internationaux par le canal exclusif de la F.I.A.F.

Par contre, elle encourageait les cinémathèques à produire elles-mêmes des émissions culturelles, et je connais au moins une réussite : ce sont les interviews réalisés par la Cinémathèque de Belgique dans les studios de la R.T.B. et jumelés à des extraits de films. Ces documents, dont les premiers remontent au mois de septembre 1956, sont devenus irremplaçables : Juan Bardem, Jean Grémillon, Halas et Batchelor, Pierre Prévert, Henri Gruel, Paul Hesaerts, Louis Daquin, Luciano Emmer...

2. Publications

Les publications se multiplient. *Le Tout Cinéma* de 1955-1956 recense les périodiques auxquels sont associés des membres de la F.I.A.F. : *Sight and Sound* (Londres), *Image* (Rochester), *Film* (Montevideo), *Cine-Club* (Montevideo), *Gente de cine* (Buenos Aires), *Bianco e Nero* (Rome), *Carreau* (Lausanne), *Mitteilungen* (Wiesbaden), *Film* (Belgrade), *Film* (Prague), *Kvartalnid* (Varsovie).

A Bruxelles, la Cinémathèque de Belgique édite un *Répertoire mondial des Périodiques cinématographiques*, suivi d'un « Premier supplément ». A Rome, la Cineteca Nazionale et le Centro Sperimentale publient des découpages de films italiens. Un peu partout la projection débouche sur le document : parfois très modeste, parfois irremplaçable.

Dans cette perspective, la Cinémathèque Suisse a été la plus rigoureuse. En 1959, elle ouvre une collection de « Documents de cinéma » avec deux textes collectifs :

- *Le Cinéma réaliste allemand* ;

- *Du cinématographe au septième art*.

En 1960, elle prend un risque énorme en éditant *Le Néoréalisme italien, une expérience de cinéma social*, que je signe avec André Bouissy et que préface Freddy Buache. C'est une étude marxiste, la seule qui ait paru dans ce domaine annexé par la Démocratie chrétienne. Les catholiques de la zone allemande enragent que l'on oppose le rôle conjuratoire des films spiritualistes à l'élan révolutionnaire du réalisme de gauche. La Neue Zürcher Zeitung entame contre Buache une chasse aux sorcières et réclame son licenciement. La Cinémathèque tremble sur ses bases. Buache fait face. Il l'a raconté dans le *Livre d'or de la Cinémathèque Suisse* (p. 105-108).

Mais qui est Freddy Buache ? Dans cette histoire des cinémathèques le voici qui apparaît, au titre d'homme de plume. Je crois qu'il l'est profondément. Il a écrit des poèmes, publié les revues, *Carreau*, *Carré rouge*, ouvertes à l'art le plus moderne. Il a tenu, il tient encore la page du cinéma de la *Tribune de Lausanne*. Il a beaucoup publié sur les films qu'il aime. Il est le plus festivalier des conservateurs de cinémathèques. Mais ce que ne disent pas les bibliographies, c'est la constance avec laquelle il a tenu sur ses épaules une archive qui avait failli sombrer en 1950. Magnifiquement aidé par une équipe de haut niveau, il a gagné la confiance des compagnies américaines qui sont les plus coriaces de la planète. La collection de Lausanne est dense, équilibrée. Elle est à l'image d'un homme chaleureux qui a plusieurs fois, d'une parole décisive, encouragé des archivistes qui connaissaient le doute après le feu de l'enthousiasme.

3. Anthologies

Dans les années cinquante, on s'est demandé si les cinémathèques ne devraient pas réunir et produire des anthologies, c'est-à-dire des montages faits d'extraits de films ou de séquences originales consacrées aux grands hommes.

Paris avait pensé à six films de peintres ou de poètes, Picasso, Matisse, Léger, Chagall, Prévert, Rouault, (projet de 1951), puis à six films confiés à des scientifiques, Joliot-Curie, de Broglie, Perrin, Leprince-Ringuet... (1952) et enfin à des archives de la danse (1954). Seul le Chagall a été tourné.

En Italie, Milan produit, au début des années cinquante, trois films de montage : le cinéma primitif, Charlie Chaplin, le comique muet. Rome reprend la formule avec une anthologie du cinéma italien en deux longs métrages : le film muet (1896-1928), le film sonore (1929-1943). Stockholm présente une histoire du cinéma suédois. L'idée est dans l'air, mais elle sera progressivement abandonnée. Je pense qu'elle a échoué pour deux raisons :

- le placage d'un commentaire envahissant sur des images insolites et superbes était une erreur ;
- le rôle naturel des cinémathèques n'était pas de produire des films, mais de les conserver.

4. Expositions

Une exposition de cinéma est un spectacle gagné d'avance. Dès l'avant-guerre, New York, Milan, Paris ont exposé. Après la guerre, il est significatif que les premières interventions publiques de la Cinémathèque Française soient les « Images du cinéma français » (Paris, Lausanne, 1945), suivies d'« Emile Reynaud et le dessin animé » (Paris 1946). Généralement, toute archive naissante s'affirme, en magnifiant le cinéma et en le mettant, sur les cimaises, au même niveau que la peinture.

On ne peut tout énumérer. Citons, un peu en vrac :

- « Retour à l'époque 1895-1916 », à Vienne en 1950 ;
- « Naissance du Film », à Amsterdam en 1952 ;
- « Soixante ans de cinéma » à Paris en 1955.

Chaque fois, il s'agit de commémorer et d'expliquer. La plus belle des entreprises de sensibilisation populaire est celle de Londres en 1956. Le même prétexte qu'à Paris : soixante années de cinéma. Mais une présentation somptueuse, grâce au journal *L'Observer*, et 250 000 visiteurs, dont Mary Pickford, Marilyn Monroe, Samuel Goldwyn, Mervyn Le Roy, Gloria Swanson...

On jouait gagnant, mais on se limitait à montrer des stéréotypes au premier niveau. Si les organisateurs avaient beaucoup d'argent, ils faisaient venir les godillots de Charles Chaplin ou les collants de Marlène Dietrich. S'ils étaient pauvres, ils les photographiaient. Mais tout était donné d'avance. Le spectateur qui pénétrait dans la galerie des merveilles savait déjà, en prenant son ticket, à quel type de merveilles il pourrait s'attendre. Ces dioramas des années

quarante et cinquante étaient illustratifs. Ils n'apportaient pas de lueurs dans les zones d'ombre du cinéma. Ils n'en découvraient pas la face cachée.

Après 1960, un autre type d'exposition verra lentement le jour, en invitant à réfléchir sur des photos significatives et en cherchant la société tapie derrière le divertissement. Nous n'en sommes pas là. Le cinéma n'est encore qu'une oriflamme.

5. Appareils

A quel moment a-t-on songé à conserver les appareils ? Sous bénéfice d'inventaire, le mérite semble revenir à un musée technologique, le Conservatoire des Arts et Métiers, à Paris. Mais je suis persuadé que d'autres collections dans le monde, d'autres « cabinets de physique » comme on les appelait au XIX^e siècle, ont eu après 1920 leurs caméras Lumière, leurs lanternes magiques, leurs Nickel-Odéons et leurs mutoscopes.

A la F.I.A.F., on a, dans la période qui nous occupe, l'œil fixé sur deux collections vivantes :

- celle de Prague, à l'Institut du Cinéma ;
- celle de Turin, au Museo del cinema.

Déjà d'autres pionniers ratissent les marchés aux puces et fouillent les caves des inventeurs : le docteur Génard par exemple, qui sauve à Lyon des appareils rares.

LES ILLUSIONS MONDIALISTES

L'extension culturelle atteint donc une sorte de maximum. Le visage des cinémathèques, au seuil des années soixante, a déjà fixé son expression adulte. Des problèmes identiques ont fini par donner des réponses identiques. La subjectivité s'éloigne, comme la voile noire du bateau d'Iséult.

Il reste néanmoins une très curieuse intervention qui n'a jamais été élucidée, celle des utopies mondialistes. Voici les faits. En 1952, au Congrès d'Amsterdam, surgissent quatre projets qui se complètent étrangement :

- un Bureau International de la Recherche Historique Cinématographique (le B.I.R.H.C.) ;
- une Bibliothèque internationale ;
- un Pool de tirages et d'échanges ;
- une spécialisation des cinémathèques.

Or Gary Davis a lancé le mouvement des Citoyens du Monde en 1948 et dans ce temps de guerre froide, où chacun est sommé



Iris Barry (Photo MOMA).



Henri Langlois (Vence, 1953).



De gauche à droite : Anne Philipe, André Thirifays, Maria-Adriana Prolo.



Freddy Buache (CICI, 1965).



Jacques Ledoux (Antibes, 1957).



Raymond Borde.



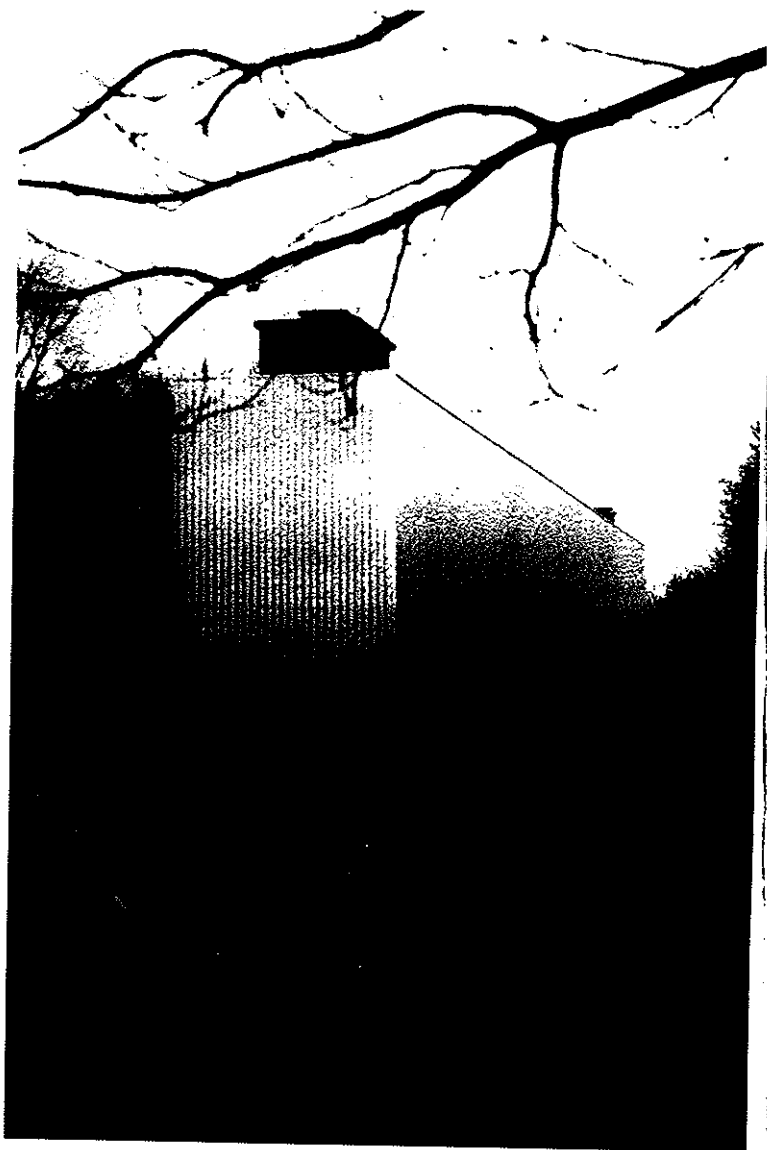
Premiers âges.



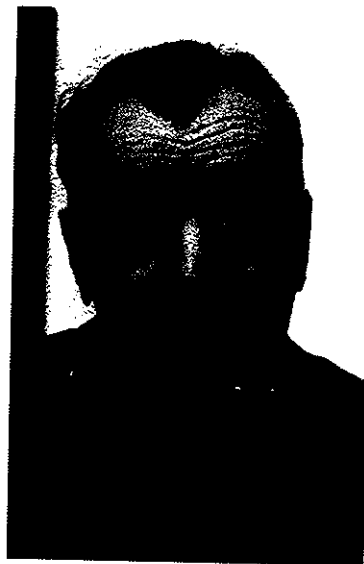
Ernest Lindgren et Jan de Vaal (Antibes, 1957).



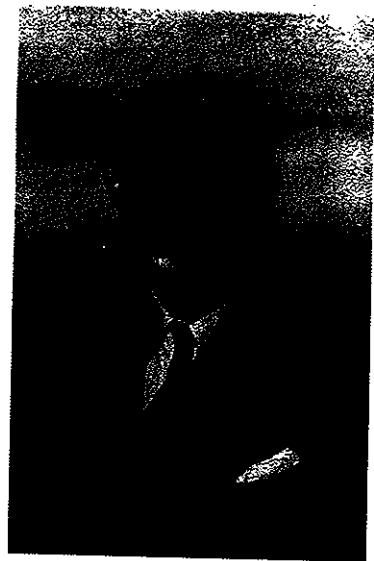
Film nitrate en décomposition.



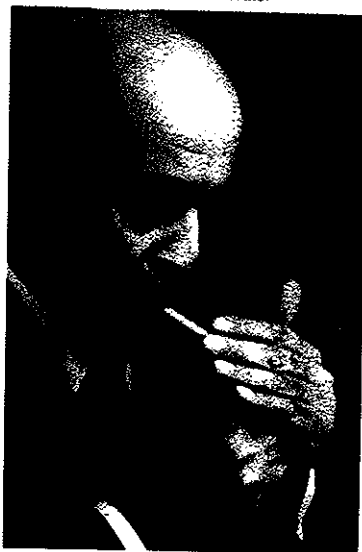
Un bâtiment de stockage : Bois-d'Arcy.



Victor Privato.



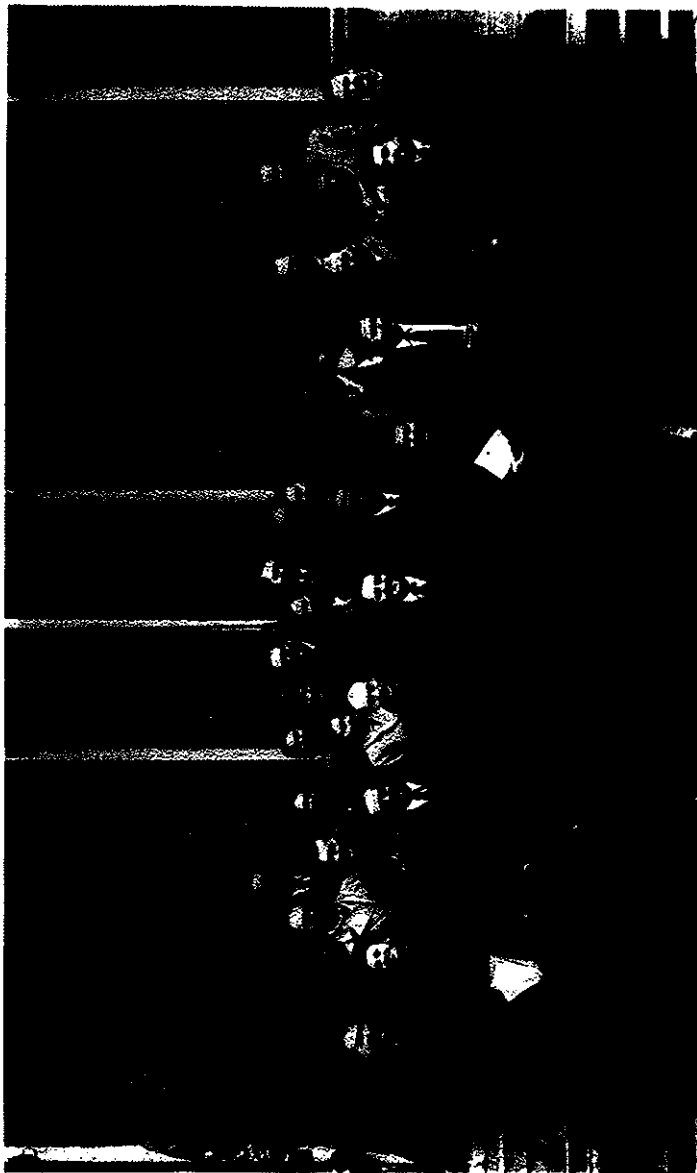
Einar Lauritzen (1953).



Vladimir Pogacic.

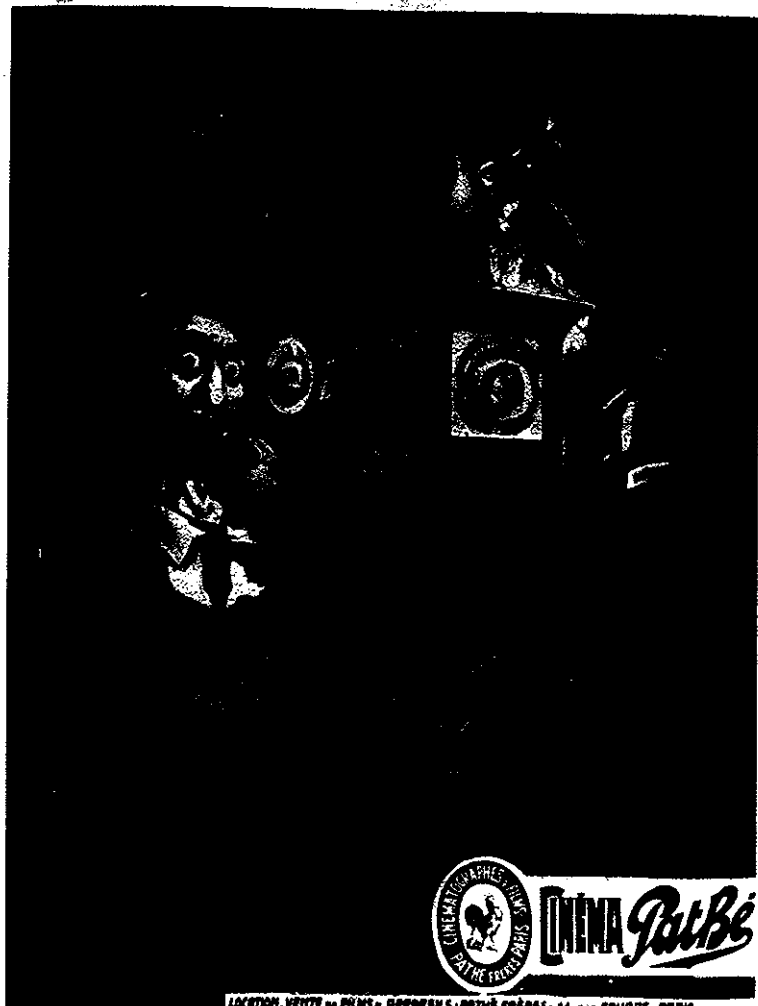


Jerzy Toeplitz.



Congrès de la FIAF (Amsterdam, 1952).

LA DÉCOUVERTE DU DOCTEUR MITCHOFF



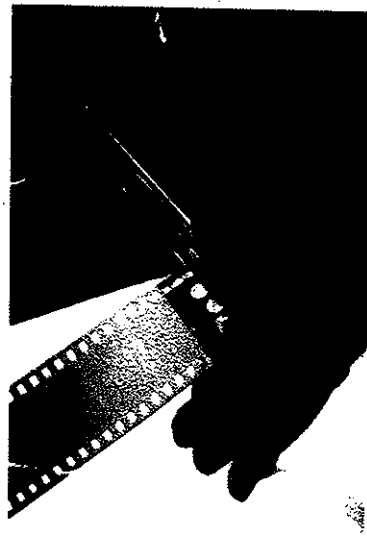
CINÉMA Pathe

LOCATION, VENTE DE FILMS & APPAREILS - PATHE FRÈRES - 14, RUE FAVART - PARIS -

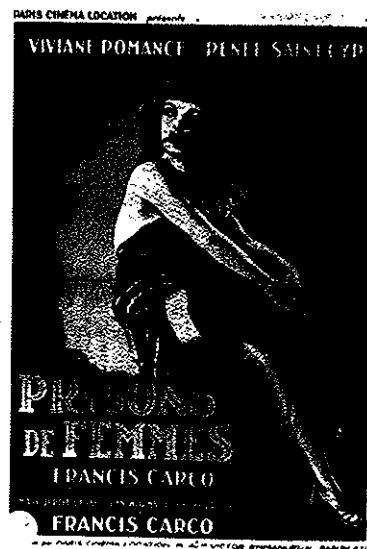
Film perdu (en couverture).



Contrôle des copies.



Test de stabilité sur nitrate.



Une affiche.

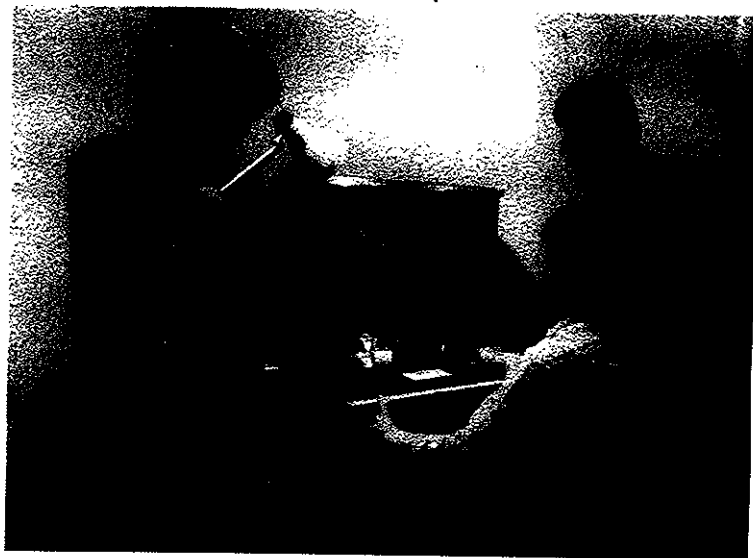
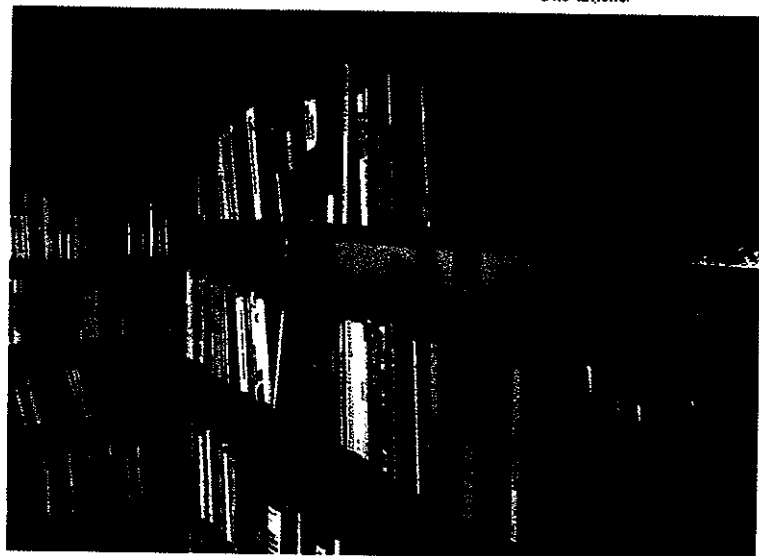


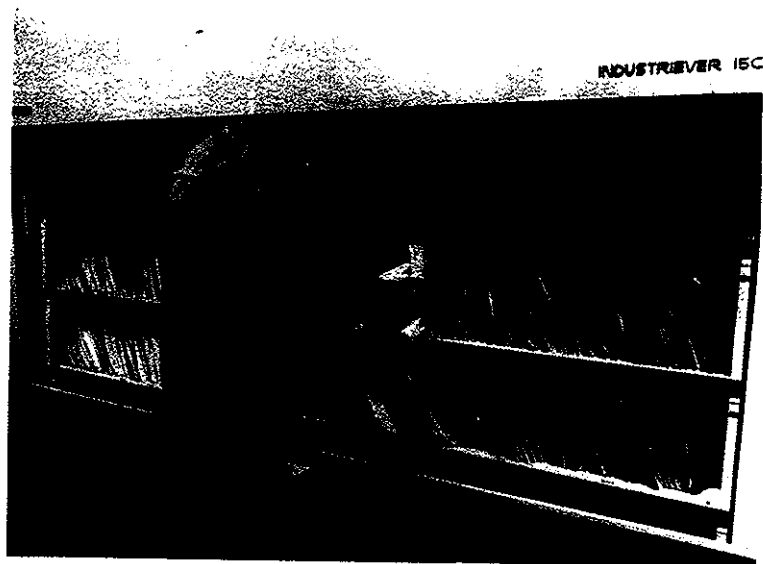
Table de vision.



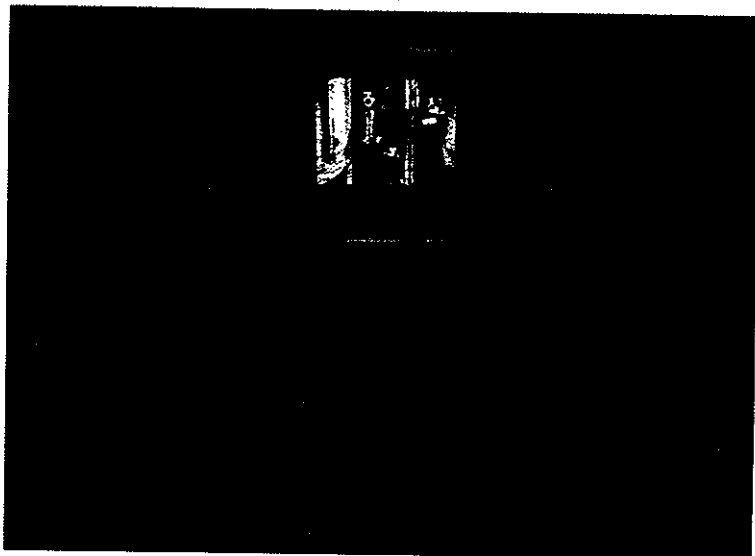
Un coin de bibliothèque.



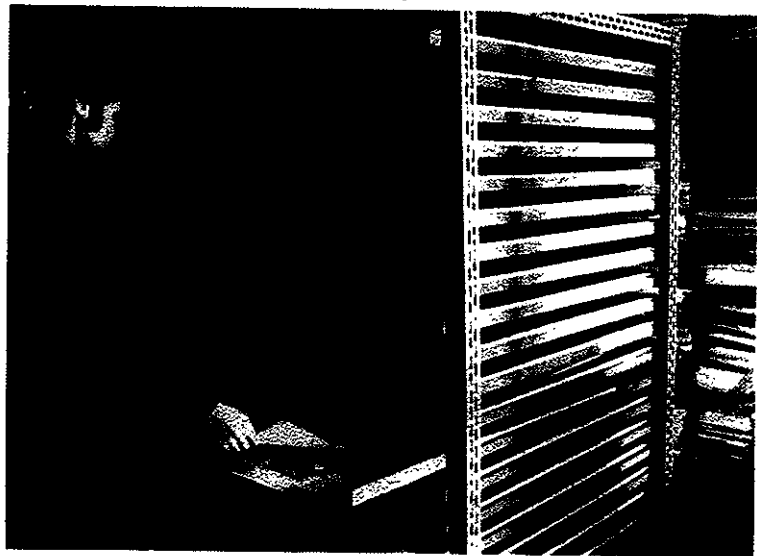
Lausanne, 1980.



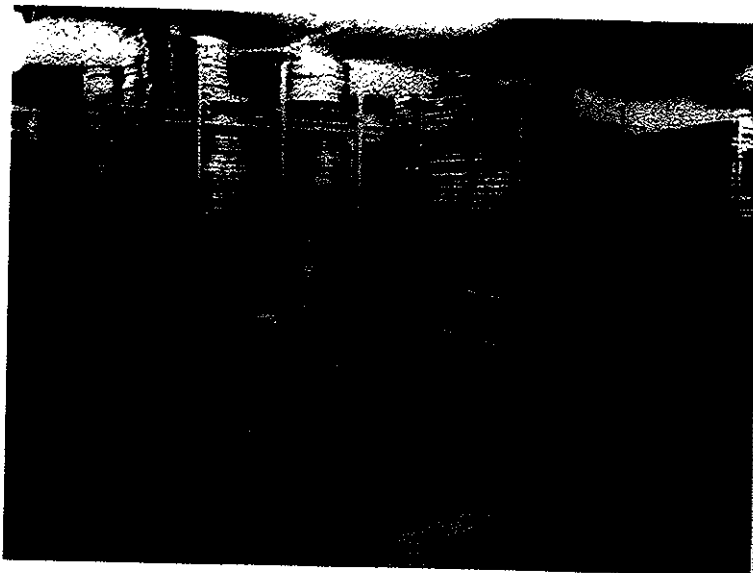
Dossiers de presse.



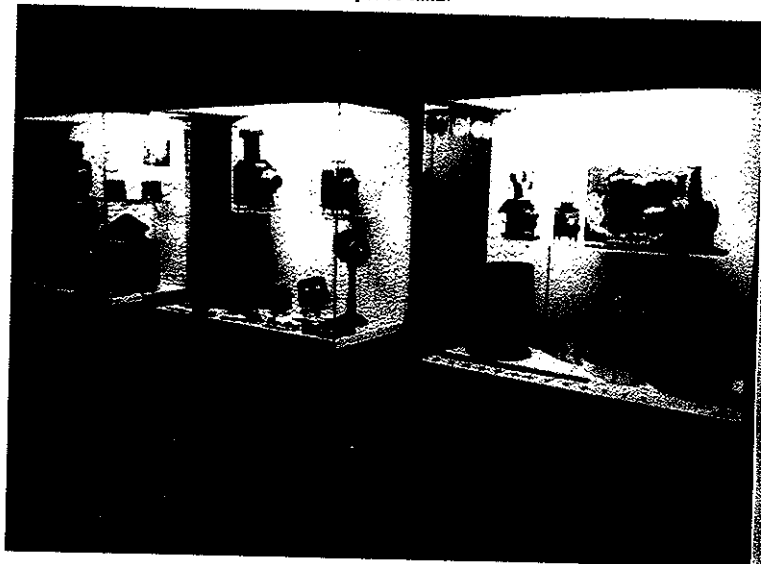
Auditorium du MOMA à New York.



Armoire pour affiches.



Dépôt de films.



Exposition d'appareils anciens.

de choisir entre Washington et Moscou, certains esprits s'y refusent. Malgré la Corée, on peut encore, en 1952, être mondialiste. C'est la première explication.

L'autre s'appuie sur le tempérament de l'archiviste. La pratique incessante des films anciens lui a donné ce recul historique, ce « point de vue de Sirius » qui mesure la relativité des politiques humaines. S'il passe une partie de son temps à reconstituer *Cabiria* ou *Les Mystères d'une âme*, je le vois mal intéressé au jeu de dominos que mènent les successeurs des accords de Yalta.

Tous les projets oecuméniques du Congrès d'Amsterdam sont donc hautement valables. Et pourtant, aucun n'a vraiment réussi. Nous allons essayer de savoir pourquoi.

1. Le B.I.R.H.C.

L'idée vient, une fois encore, de Ernst Lindgren. En 1959, au Congrès de Rome, il parle, avec sa réserve naturelle et sa distinction anglaise, de « l'histoire véridique du cinéma ». Les des historiens qui se copient les uns les autres, il voudrait que dans « chaque pays, on fasse des recherches aussi approfondies que possible, et qu'on les mette en commun pour écrire l'histoire véridique du cinéma mondial » (Compte rendu, p. 41).

En quelques mots, il a tout dit. Georges Sadoul et Henri Langlois reprennent l'idée à Amsterdam. Sur la proposition de la Grande-Bretagne, la qualité d'historien est définie sélectivement :

« - Toute personne qui aura découvert et rendu publics des faits nouveaux basés sur des recherches originales ;

« - Toute personne qui aura arrangé ou ordonné des faits déjà connus, dans le but d'en donner un nouveau point de vue historique ».

Réunir ces chercheurs, c'est déjà un projet formidable. Imaginons que l'on mette ensemble les spécialistes de la guerre d'Espagne. Quelle confrontation ! On parviendrait enfin, par-delà les savants têtus, à l'histoire « véridique » et à la synthèse dont rêvait Lindgren.

Mais le projet échoue. J'ai sous les yeux le gros dossier du B.I.R.H.C. et je l'interroge. Georges Sadoul propose à Amsterdam des choses extrêmement justes :

- constituer des commissions nationales de recherche qui n'étudieront que le cinéma de leur pays ;
- demander aux cinémathèques de faire elles-mêmes un travail critique sur les copies qu'elles détiennent (longueur, intégralité, mutilation de la censure ou des distributeurs, etc.) ;

- associer les historiens aux archives, afin qu'ils puissent voir les films ;
- établir dans chaque territoire des catalogues de production, depuis les origines, des filmographies, des biographies, des bibliographies, mais aussi des monographies sur l'industrie, l'économie et la sociologie du cinéma ;
- interviewer les pionniers et recueillir des documents oraux ;
- centraliser les travaux de la F.I.A.F. et publier une revue d'histoire du cinéma.

Nul ne peut contester le bien-fondé de cette méthode. Sadoul sera plus tard victime de son propre succès, de son labeur de journaliste et des multiples commandes que lui passeront les éditeurs. En 1952, il avait la rigueur d'un historien professionnel. Le B.I.R.H.C. est fondé. Pour chaque pays, le choix des participants est bon. Il reflète les publications de l'époque. La seule erreur est peut-être de joindre aux chercheurs le conservateur de l'archive nationale, qui n'est pas forcément un écrivain. Quelques exemples :

- en France : Lotte Eisner, Henri Fescourt, Pierre Henry, Jean Mitry, Léon Moussinac, Georges Sadoul et, par courtoisie, Henri Langlois ;
- en Grande-Bretagne : Paul Rotha, Rachael Low, Marie Seaton et, par déférence, Ernest Lindgren ;
- aux Etats-Unis : Richard Griffith, Curtis Harrington, Siegfried Kracauer, Jay Leyda, Terry Ramsay, Lewis Jacob et, par reconnaissance, Iris Barry.

On donne trois mois aux commissions nationales pour se constituer. Une entreprise exaltante est lancée.

Or ce projet va s'effriter au long des années, pour devenir une sorte de boulet de la mauvaise conscience, que l'on traînera rituellement de congrès en congrès.

A Vence, en 1953, c'est encore l'élan des créateurs. On prend des décisions positives :

- Sur la proposition de James Card, le Conservateur de George Eastman House à Rochester, l'Assemblée recommande à tous les membres de la F.I.A.F. « de signaler la découverte d'un film ancien présentant un intérêt évident pour l'Histoire du cinéma et pouvant même changer le point de vue admis sur une période de cette Histoire ».

- Elle prescrit la circulation des listes d'ouvrages, de catalogues, de journaux corporatifs et de travaux filmographiques détenus dans chaque bibliothèque.

Ernest Lindgren part en guerre contre le caractère subjectif des manuels d'histoire publiés jusqu'ici. Henri Langlois suggère

l'emploi des micro-films. Lotte Eisner propose de recenser, dans le monde entier, les collections de périodiques du cinéma muet et d'ouvrir des rubriques dans *Bianco e Nero*, *Sight and Sound* et *Les Cahiers du Cinéma*. C'est la dernière année de l'effervescence. Ensuite le projet s'enlise.

A Varsovie, en 1955, on revient sur l'idée concrète et jaillissante des historiens qui prouvent le mouvement en marchant et qui font avancer la découverte du cinéma parce qu'ils en ont l'usage. On leur substitue des mandarins :

« *L'art cinématographique étant l'aboutissement et la fusion des grandes disciplines et des arts pré-existants, la connaissance de l'art cinématographique implique obligatoirement la connaissance de l'histoire générale de l'humanité, ainsi que celle de tous les arts, de la musique, de la littérature et de la civilisation. En conséquence, ne peuvent être considérés comme historiens du cinéma que les personnes qui peuvent se réclamer d'études d'histoire générale ainsi que d'études d'histoire de l'art et de la littérature et qui ont acquis une discipline et une formation adéquates* » (Décision du Congrès de Varsovie, p. 2).

C'est l'enterrement. En 1956, à Dubrovnik, on crée un Institut Cinématographique International d'Etudes d'Art et d'Histoire que l'on fait éclater entre Prague (section technique), Paris (histoire), New York (conservation), Varsovie (documentation esthétique), Copenhague (films expérimentaux), Rome et Moscou (pédagogie), Budapest (méthodologie), Wiesbaden (bibliographie).

Pourtant certains pays prennent la chose au sérieux et mettent en place des commissions nationales de recherche : la Suède, la Pologne, la Tchécoslovaquie, l'Allemagne... Cela, au moins, restera. La F.I.A.F. propose une enquête sur les voyages et les séjours d'Eisenstein hors de l'U.R.S.S. Du message initial, quelque chose continue à passer. Mais le Congrès d'Antibes en est encore à définir, en 1957, les catégories de membres, les règlements et les élections. Une réunion du Bureau International a lieu à Paris (30 octobre-6 novembre). Elle est mondaine. Toutes les sortes d'empêchement qui auraient pu jouer pour faire capoter le projet se sont données rendez-vous. Le B.I.R.H.C. se réunit à Bruxelles le 13 octobre 1958 : un président, huit vice-présidents, huit commissions. C'est le crépuscule. Le départ de Langlois, en 1959, entraîne la fin d'un rêve.

J'ai insisté sur ce projet parce qu'il avait tout pour répondre aux exigences modernes et que le seul fait de savoir pourquoi il a échoué est une information positive. En effet, la F.I.A.F. a renoué, en 1978, avec l'idée d'une *Histoire mondiale du Cinéma*. Nous avons eu le même enthousiasme pour une étude véridique,

collective, objective, contrôlée aux sources et libérée de l'affectivité. Lancée par Todor Andreykov, le directeur de la Bulgarska Filmoteka, et par le théoricien italien Guido Aristarco, elle a reçu le parrainage de l'U.N.E.S.C.O. et je ne sais, à l'heure où j'écris ces lignes, où elle en est. Néanmoins, je peux dire :

- que le B.I.R.H.C. a été tué par un phénomène de polarisation passionnelle et de vassalisation autour du petit groupe de Paris ;
- que plus les historiens se ressemblent, plus ils divergent et qu'il est bien connu, depuis la sociologie américaine des micro-groupes, que les frères sont toujours ennemis ;
- que la réunion mondiale des historiens est donc à la fois un point d'interrogation et la plus noble des tâches ;
- mais que l'idée d'une recherche universelle où chaque pays de la planète sera présent comme producteur de films, ou comme consommateur, va tellement dans le sens de l'avenir, qu'elle est condamnée à réussir.

2. Bibliothèque Internationale du Cinéma

Toujours le Congrès d'Amsterdam. Toujours 1952. On sent le besoin de réunir une bibliothèque internationale, absolument complète, à laquelle les cinémathèques pourront tout demander. Lausanne est choisi. Chaque archive y enverra ses doubles. On fera des micro-films. Wiesbaden, Varsovie, New York jouent le jeu. Les années passent. L'idée s'étirole. Pourquoi ? A mon avis, parce qu'au départ, l'édition de cinéma était encore très limitée. On formait l'hypothèse qu'elle s'accroîtrait paisiblement, selon une fonction linéaire. Or les livres ont surgi de toutes parts, à l'état sauvage...

3. Fonds International

C'est la troisième incarnation du mondialisme. Il s'agit de créer un fonds de circulation et de tirage de films qui sera installé à Paris, auprès de la Cinémathèque Française. Ces copies, en 16 mm, aideront les archives débutantes à présenter dans leur pays les grands classiques du cinéma. L'idée est excellente, mais elle chemine lentement et elle ne s'imposera que beaucoup plus tard, en 1962, quand Jan de Vaal prendra les choses en main, au Nederlands Filmmuseum, pour gérer le « Pool » de la F.I.A.F.

4. Spécialisation des cinémathèques

Enfin l'on pense à conférer à chaque archive une vocation particulière, un domaine spécifique où elle serait experte, de telle façon que la somme de ces vocations recouvre peu à peu tout le champ d'action du cinéma :

- Belgique : les films indépendants ;
- Danemark : les films comiques ;
- Grande-Bretagne : les actualités ;
- France : les films sur le théâtre et sur la danse ;
- Italie : les disques et les bandes sonores ;
- Pays-Bas : les films sur l'art ;
- Pologne : les documentaires ;
- Suède : les photographies ;
- Suisse : les films pédagogiques ;
- Tchécoslovaquie : les dessins animés ;
- Uruguay : l'avant-garde.

De tous les projets du Congrès d'Amsterdam, c'était le plus important et le plus utopique.

Important, parce qu'il créait des liens d'interdépendance plus forts que les patries. Chaque archive devenait complémentaire des autres qui, à leur tour, lui étaient indispensables. On allait vers un éclatement des compétences qui niait les frontières et soudait les différentes parties au sein d'une future cinémathèque mondiale.

Mais il était prématuré. Il avait cinquante ans d'avance. Je pense qu'en 2000, il se réalisera, et que les collections dispersées à la surface de la planète seront les fournisseurs et les bénéficiaires d'un gigantesque centre d'images qui fonctionnera comme un réseau sanguin. Au milieu du xx^e siècle, c'était encore trop tôt.

LA MÉTAMORPHOSE

Cette ferveur internationale persiste au Congrès de Vence, en 1953, alors que le monde est toujours divisé en deux blocs, que le dégel est problématique et que la guerre mondiale semble être déjà là, au fond de l'horizon, avec l'éclat paranoïaque des champignons nucléaires.

Je n'ai pas, je le répète, connu la F.I.A.F. à cette période, même si j'ai rencontré depuis tous les participants. Mais je les imagine, idéalistes et volontaires, comme le sont les intellectuels, bravant et conjurant le pessimisme du crépuscule. En 1953, on parle donc d'un Institut International du Cinéma, « qui aura pour but la formation des cadres et du personnel destiné aux archives du

film » (compte rendu p. 18). En 1954, on confie le projet à un proche de Langlois, le vieux metteur en scène Jean Benoit-Levy. En 1956, on envisage, toujours à Paris, une organisation mère qui aura des sections nationales. En 1957, on en reparle. En 1958, Langlois prépare les statuts de l'Institut Cinématographique International d'Etudes d'Art et d'Histoire, dont il sera le secrétaire général. En 1959, l'idée fait naufrage, comme celle du B.I.R.H.C., et pour les mêmes raisons : un trop-plein de subjectivité.

L'ultime message de ces jeunes pèlerins de la paix a été : « Les mémoires du monde ». Il semble qu'un personnage énigmatique et remuant, « M. Leclerc », qui se réclamait d'Albert Kahn, ait proposé de filmer les célébrités. L'Assemblée décida au Congrès de Vence, que chaque archive devait réunir « une documentation cinématographique sur les hommes représentatifs de la civilisation nationale, qui sont négligés par les journalistes des actualités » (Compte rendu, p. 8 et 9). Ce fut le chant de cygne.

Puis les années passèrent et les cinémathèques forgèrent chacune leur expérience dans les limites de leur pays. Il n'est pas douteux qu'une sorte de nationalisme succéda aux rêves d'Amsterdam. Les pouvoirs publics avaient aidé les pionniers et les avait officialisés, en leur donnant des crédits, des locaux et du personnel. En contrepartie, ils attendaient, ils exigeaient des manifestations de prestige, intégrées à des programmes culturels gouvernementaux.

Il y aura donc deux évolutions parallèles : le service de l'Etat et la technique envahissante. L'aventure va s'estomper, et avec elle les utopies, les vieux fantasmes, les haines et les complots. La période 1945-1960 s'achèvera sur les nouveaux rivages de l'objectivité. Au Congrès de Stockholm, en 1959, Langlois sera mis en doute. Il avait accusé Jacques Ledoux de compromission avec l'U.N.E.S.C.O. Il était incapable d'en apporter la preuve. Il fut soudain le « roi nu ». Aux élections, Ledoux accéda au Comité Directeur. Langlois claqua la porte et quitta la F.I.A.F. Ce fut la stupeur, puis le réveil, puis la part du feu et un nouveau démarrage.

Une époque s'achevait. La subjectivité avait succombé sous le poids des films, des documents, des travaux et des hommes.

VIII

1960-1982 : LA VICTOIRE FONCTIONNELLE

Lucide, charmeur et sarcastique, Jacques Ledoux va marquer de son empreinte l'évolution des cinémathèques au sortir du subjectivisme. Il sera la conscience de la F.I.A.F. parce qu'il aura une doctrine et que les méandres de l'affectivité s'arrêteront au seuil de la cohérence objective.

Rigoureux : c'est finalement le mot qui définit le mieux le nouveau Secrétaire Général de la Fédération. Il est venu au métier de conservateur par la magie de l'écran et il appartient à la première génération des archivistes, celle des cinéphiles. Mais il a le goût de la perfection et il est admirablement secondé. Il a succédé à André Thirifays qui avait, pendant des années, porté la Cinémathèque de Belgique sur ses épaules. Il a fait de cette institution déjà remarquable un modèle d'équilibre : une très belle collection de films ; une politique de tirages intensifs ; une bibliothèque spécialisée, qui est avec celle de Montréal, l'une des deux meilleures du monde : un musée d'appareils où chaque objet fonctionne : une programmation qui éclipse depuis vingt ans celle de la Cinémathèque Française : des rapports excellents avec les producteurs, qui lui font la plus totale confiance et qui déposent massivement des copies.

Tout ce qu'il a pu entreprendre : les publications érudites, les index, les festivals du cinéma expérimental à Knokke le Zoute, le Prix de l'Age d'Or... porte cette marque, cette touche Ledoux, où il apparaît à la fois comme chaleureux et pointilleux. C'est pourquoi il suscite des réactions contradictoires. On l'aime, ou on le redoute. Il est fatal qu'une pratique aussi exigeante s'inscrive dans l'image affective de la dureté. Mais il est également fatal qu'elle réussisse.

En ce sens, Ledoux est venu à son heure. Soyons marxistes et faisons de tous ceux qui détiennent le pouvoir, un reflet et un fruit des données objectives. Sous Langlois, les choses avaient évolué. L'écart s'était creusé entre l'infrastructure (ces cinémathèques en plein d. venir, affrontées à d'immenses problèmes techniques) et la superstructure (une féodalité affective, figée autour d'un chef et d'un symbole). La rupture de 1959 signifie et apporte une nouvelle adéquation entre les mots et les choses, entre la gestion d'un cartel d'archives et la réalité concrète des travaux et des jours. Ledoux n'est pas un homme providentiel. Il est l'incarnation d'une autre nécessité.

TRAVAUX TECHNIQUE DE LA F.I.A.F.

Avec un tel homme associé au président Jerzy Toeplitz, la F.I.A.F. allait entrer dans une phase beaucoup plus constructive, qui répondrait aux besoins collectifs des archives modernes.

En 1961, elle met en place une commission de préservation qui est confiée à Herbert Volkmann. Toutes les archives ont des stocks de pellicule nitrates qui vieillissent et qui les inquiètent. Il faut climatiser. Comment ? A quelle température ? A quel degré d'humidité ? La couleur exige-t-elle des conditions particulières ? Autant de questions qui ont cessé d'être académiques. On a besoin des bonnes réponses pour construire de nouveaux blockhaus et lancer des budgets d'équipement.

Herbert Volkmann prépare un manuel technique, édité en allemand en 1963, en anglais (*Film Preservation*), en 1965, en français (*La Conservation des films*) en 1967, avec l'aide de Berlin, de Londres et de Bruxelles.

Mais le problème de la couleur s'aggrave dangereusement. Après en avoir douté, on réalise, dans les années soixante-dix, que tous les procédés sont instables et qu'à plus ou moins longue échéance les films en couleurs sont condamnés. La F.I.A.F. publie un texte collectif préparé par Volkmann, « *The preservation and restoration of colour and sound in films* » (1977 et 1981). Il vient d'être suivi du compte rendu d'un symposium que la F.I.A.F. a organisé à Rapallo : *The preservation of colours films*, présenté par le Directeur du National Film Archive, David Francis.

La Commission du copyright, créée ensuite, tire son origine d'une étude entreprise en 1962 par Jacques Ledoux sur l'étendue et le poids réel du copyright dans différents pays et sur le

problème juridique du contretypage, c'est-à-dire sur le droit de reproduire et de sauver les films anciens.

La Commission de documentation apparaît en 1968. Elle doit beaucoup à Eileen Bowser, qui dirige le Département du Film au Musée d'Art Moderne de New York, qui est historienne, spécialiste de Griffith, et qui sait déployer une volonté de fer.

A partir de 1971, ce groupe s'attaque à un vaste projet : avec l'aide des membres de la F.I.A.F., dépouiller environ 80 revues de cinéma publiées dans le monde. Les abonnés reçoivent chaque mois un jeu de fiches qui sont réunies dans un volume annuel, *l'International Index to film periodicals. An annotated guide*. Dix volumes ont déjà paru, pour 1972 et 1981.

Enfin la commission de documentation s'est lancée dans la réalisation d'un dictionnaire international des décorateurs et des dessinateurs de costumes (*International directory of set and costume designer in film*), avec l'aide d'un spécialiste du Staatliches Filmarchiv, le Docteur Alfred Krautz. Ont été déjà publiés :

- le volume 1 (Belgique, Allemagne démocratique, Pays-Bas, Pologne, Roumanie, 1976) ;
- le volume 2 (Finlande, France, 1977) ;
- et sous une forme approfondie, les éléments relatifs à l'Allemagne démocratique et la Pologne (Ed. K. G. Saur, Munich, 1981).

La Commission de catalogage est née la même année. Le principe est toujours le même : réunir ceux qui ont l'usage d'une question, soit qu'ils dirigent eux-mêmes des archives, soit qu'ils y travaillent. La Commission reprend l'idée d'Ernest Lindgren : élaborer des normes internationales pour les fiches descriptives des films conservés, de telle sorte qu'un jour tous les fichiers partiels puissent se réunir dans un fichier mondial. Elle publie ses conclusions en 1975 : *Film Cataloguing* (Ed. Burt Franklin, New York). Une édition en espagnol, *Catalogacion Filmica*, paraît à Mexico en 1982 (« *Filmoteca de la U.N.A.M.* », *Boletín Ciducal*, n° 4).

Bien entendu, certaines archives éditent elles-mêmes des travaux menés en relation étroite avec la F.I.A.F., ou qui auront pour premiers lecteurs les dirigeants de cinémathèques. Citons-en quelques-uns :

- *Bibliographie internationale du Cinéma* (Bucarest, 1966 à 1974) ;
- *Catalogue collectif des livres et périodiques publiés avant 1914* (Bruxelles, 1967) ;
- *Bibliographie annuelle des publications des membres de la F.I.A.F.* (Ottawa, depuis 1967) ;

- *Preservation of film posters*, de Jan de Vaal (Amsterdam 1967);
- *Proposals for an archive building*, de Jan de Vaal (Amsterdam, 1970);
- *Preserving the Moving Image*, de Ralph N. Sargent, paru à New York, aux éditions Glen Fleck avec le concours et l'expérience de quatre archives américaines, l'American Film Institute, George-Eastman House, la Library of Congress et le Museum of Modern Art (1974);
- *Film cataloguing manual: A computer system*, de Jon Gartemberg (New York, 1979).

J'ai été un peu long dans ces listes de livres, mais je voulais montrer la naissance d'un savoir dans un domaine inexploré. Ce savoir, on le diffusera sous deux formes :

- des écoles d'été, des « summer schools », qui initient le personnel des archives débutantes ;
- un manuel de base qui correspond à un besoin fondamental et qui a déjà eu trois éditions : en anglais (*A Hand book for film archives*, F.I.A.F. 1980), en français (*Manuel des archives du film*, *ibid.*), en espagnol (*Manual para archivos filmicos*, Mexico, *Boletín Clducal*, n° 3, 1981).

TRAVAUX HISTORIQUES

1. Les symposiums

Le discours de la F.I.A.F. est naturellement technique. A-t-il le droit d'être historique ? C'est un vieux débat qui remonte au B.I.R.H.C. et à la confusion des archivistes et des chercheurs.

On se sent néanmoins frustré devant ce capital d'images qui dort dans des blockhaus et qui pourrait donner des synthèses fabuleuses.

Aussi la F.I.A.F. a-t-elle, depuis quelques années, adjoint à ses assemblées générales, un symposium historique. La première expérience a eu lieu à Varna, en 1977, avec le thème : « L'influence du cinéma soviétique sur le cinéma mondial ». Les débats, préfacés par Jerzy Toeplitz, ont été publiés en 1979. Il y eut une découverte : le cinéma indépendant, militant et esthète qui, de la Pologne au Japon, exalta le prolétariat dans les années 1928-1932. On connaissait quelques titres, on ne savait pas que le phénomène avait été aussi général.

Le deuxième symposium s'est tenu à Brighton en 1978. Thème : « Le cinéma de 1900 à 1906 ». Une réunion prodigieuse

de films venus de tous les horizons a littéralement réécrit un chapitre d'histoire. On en aura un large aperçu dans *Les Cahiers de la Cinémathèque*, intitulés « Le Cinéma des premiers temps, 1900-1906 » (n° 29, hiver 1979), avec une introduction d'Eileen Bowser. Le compte rendu intégral a été publié par la F.I.A.F. en 1982, à la diligence de David Francis : « Cinéma 1900-1906. An analytical study ». Il est en deux tomes : un volume d'exposés et une extraordinaire filmographie analytique de 548 titres, supervisée par André Gaudreault.

En 1979, Freddy Buache a pris prétexte du cinquantième anniversaire du Congrès du Cinéma indépendant de la Sarraz, auxquels avaient participé des créateurs comme Eisenstein, pour traiter « Le cinéma indépendant et d'avant-garde à la fin du muet ». La préparation et les actes de ce symposium ont donné lieu à deux numéros de la revue *Travelling* : 55 (été 1979), 56-57 (printemps 1980).

A Karlovy Vary, en 1980, les travaux et les projections portent sur « le cinéma d'animation de l'après-guerre : 1945-1959 » et réunissent les principaux intéressés.

En 1981, à Rapallo, le conservateur de la Cineteca Nazionale, Guido Cincotti, a l'idée superbe de confronter les films à « téléphone blanc », les comédies mondaines, les fantaisies aristocratiques que les pays européens (l'Italie, la France, la Hongrie, l'Allemagne, la Pologne ou la Grande-Bretagne) produisaient à la veille de la Deuxième Guerre mondiale, par une sorte d'oubli volontaire et charmant des soucis politiques. Ici encore, seule la F.I.A.F. pouvait réunir les copies et se donner le privilège de réhabiliter un certain cinéma. Le compte rendu de cette rencontre aussi légitime que paradoxale paraîtra dans un numéro spécial de la revue *Bianco e Nero*.

Enfin le Congrès d'Oaxtepec, en 1982, a pris comme table ronde : « Le Cinéma oublié d'Amérique Latine », ce que justifiait la présence au Mexique de tous les archivistes du continent.

2. Les catalogues centraux

Pourtant l'Histoire reste sur sa faim. Elle nous demande de lui dire ce qui subsiste du cinéma de tel pays, de tel auteur, de telle période. Nous sommes tous confrontés à ce problème fondamental : garder le secret de nos catalogues, être des belles au bois dormant, fleurir des cimetières ou livrer la liste de nos richesses.

J'ai dit qu'en 1954, Ernst Lindgren avait établi un catalogue confidentiel de 3 200 titres. Jacques Ledoux a suivi cet exemple

avec la rigueur fantastique dont il fait preuve dans les index. Il s'est attaqué aux films muets de long métrage, c'est-à-dire au secteur où nous avons le plus besoin de renseignements pour comparer les copies et pour éviter des travaux de restauration sur du matériel de basse qualité.

Les courts-métrages du muet ont fait eux aussi l'objet de recensements et il est dommage que l'on n'ait pas franchi le seuil du parlant. La F.I.A.F. avait formé le projet de préparer un catalogue des films sonores pour la période la moins connue : 1929-1933. Ce programme n'a pas abouti. La peur des ayants droit a eu raison d'une source unique d'informations.

Je sais combien cette question est délicate. Parfois elle nous divise et je voudrais donner mon point de vue personnel, en précisant une fois de plus que ces commentaires n'engagent que moi :

- Le besoin collectif d'un catalogue universel, qui recenserait tous les négatifs et toutes les copies de toutes les cinémathèques existant dans le monde, est tellement évident qu'il n'y a plus à plaider. Dans le milieu des archivistes, l'idée revient avec insistance, ce qui montre l'évolution des mentalités.

- A la limite, le problème n'est plus celui du secret, mais des techniques de recensement. Ernest Lindgren faisait tenir ses 3 000 titres dans un seul volume. Il s'agit aujourd'hui d'un million d'éléments divers (copies, lavandes, négatifs, longs métrages, courts métrages, extraits) dans soixante-dix cinémathèques. La mondialisation des catalogues est donc une entreprise de longue haleine et l'idée qui semble s'imposer, comme première étape, est celle d'un fichier central des négatifs.

- Je pense que les historiens ont un droit moral absolu à consulter ces catalogues. Leur refuser ce droit, c'est bloquer la recherche. Il est impérieux qu'ils sachent ce qui subsiste du cinéma qu'ils étudient. Qu'ensuite, ils négocient pour obtenir des projections, c'est leur affaire. Mais ils doivent être en mesure de localiser les copies.

- Restent les ayants droit. Nous savons tous qu'il n'y aura pas de problèmes avec Gaumont ou Universal. Les temps ont changé. Les grandes sociétés reconnaissent et appuient la mission des cinémathèques. Le danger vient des affairistes, ces corbeaux, ces requins, qui rachètent des droits pour des sommes dérisoires et qui partent à la chasse du matériel d'exploitation. Il est certain qu'à leur égard, la règle du secret devra être implacable.

UN CLIMAT

Tel est, depuis vingt ans, le climat laborieux, paisible et constructif qui règne à la Fédération Internationale des Archives du Film. En 1977, Jacques Ledoux a laissé une charge qui lui pesait. Il est aujourd'hui remplacé par Robert Daudelin, le Conservateur enthousiaste de la Cinémathèque Québécoise.

A la Présidence, Vladimir Pogacic, a succédé à Jerzy Toeplitz en 1972. D'abord cinéaste, puis archiviste et historien, Pogacic est un amoureux de l'image et un homme de métier. Comme Ledoux, il a pris en main une collection modeste, celle de Belgrade, pour en faire une des meilleures cinémathèques européennes. Comme Ledoux, il a connu l'époque Langlois. Ce sont ces expériences qu'il a mises au service de la F.I.A.F., avec le dévouement passionné et subtil d'un Méditerranéen.

Aujourd'hui, la présidence est dévolue à Wolfgang Klaue, qui dirige le Staatliches Filmarchiv à Berlin-Est. Rigueur, clarté, efficacité : c'est lui aussi un homme de métier et je pense que la force de cette Fédération est d'être justement entre les mains de professionnels.

Par exemple, Jan de Vaal qui fréquente la F.I.A.F. depuis les origines du Nederlands Filmmuseum et qui a toujours été du noyau directeur, auquel il apporte sa droiture et son humour. Il est le symbole de ce climat de bonne volonté qui a fait la réussite paradoxale de la Fédération, malgré la droite et la gauche, malgré l'Est et l'Ouest. C'est que dans tous les pays, les problèmes sont les mêmes : la préservation, la couleur, le catalogue.

Bien que la politique y joue forcément un rôle, j'ai souvent dit que la F.I.A.F. était la préfiguration d'un Parlement mondial. Les deux Berlin, les deux Corée, l'Egypte et Israël y ont coexisté, même aux pires époques de la tension internationale. Un langage commun, né de l'amour du passé et du corps à corps avec la technique, a transcendé les frontières.

L'EXTENSION DES CINÉMATÈQUES

Au 1^{er} janvier 1983, la F.I.A.F. comprend 69 affiliés répartis dans 50 pays : 46 membres et 23 observateurs. On en trouvera la liste en annexe. Les observateurs sont tantôt de futurs membres, tantôt des organismes qui n'exercent qu'une part des activités normales d'une cinémathèque. Il s'agit souvent d'institutions débutantes, où la projection l'emporte sur la conservation.

Toujours à la même date, la carte mondiale des affiliés (membres et observateurs confondus) se présente ainsi :

- Afrique : 4 affiliés, dans 4 pays ;
- Amérique du Nord : 7 affiliés, dans 2 pays ;
- Amérique latine : 12 affiliés, dans 9 pays ;
- Asie : 6 affiliés, dans 6 pays ;
- Europe : 35 affiliés, dans 25 pays ;
- Océanie : 3 affiliés, dans 2 pays ;
- Proche-Orient : 2 affiliés, dans 2 pays.

Depuis 1959, on mesure le chemin parcouru. Les membres sont passés de 33 à 46. Les observateurs de 4 à 23. Le total des affiliés, de 37 à 69. Les pays de 33 à 50.

Cette carte appelle plusieurs remarques :

- L'Europe représente plus de la moitié du nombre total des institutions. Le réseau actuel recouvre tous les pays, car il faut ajouter aux 35 affiliés, la Cinémathèque du Luxembourg qui sollicite son adhésion. Peut-être y a-t-il une lacune avec l'Irlande, où il existe néanmoins une collection privée, le *Liam O'Leary Film Archives*.

- L'Amérique du Nord est parfaitement représentée : au Canada, la zone anglophone et le Québec ; aux Etats-Unis, New York, Washington, Rochester et Los Angeles.

- L'Amérique latine a une tradition extrêmement solide, puisque tous les affiliés se sont retrouvés dans une Union continentale, l'U.C.A.L., qui a collaboré avec la F.I.A.F.

- L'Asie concerne le Bangladesh, la Chine, la Corée du Nord, la Corée du Sud, l'Inde et l'Indonésie. Deux absents notables : l'Iran, qui avait une cinémathèque dont on ne sait plus rien et le Japon, qui a peu conservé si l'on se réfère à Noël Burch (*Pour un observateur lointain*, Ed. Gallimard, 1982, p. 17) : « J'ai eu libre accès aux quatre sources principales : le Centre national du film du Musée d'Art moderne de Tokyo, le Film Library Council, la Cinémathèque de Kyoto, la Cinémathèque privée de Matsuda Shunji. Il n'a été préservé dans ces différentes archives que moins de 300 copies intégrales des films produits entre 1897 et 1945 ».

- Toujours en Asie, les Philippines ont un projet assez avancé. Le Viêt-nam a créé en 1979 des Archives du Film, qui viennent de présenter leur candidature à la F.I.A.F.

- Le Proche-Orient se limite à Israël et à la Turquie. On est sans nouvelles du Liban qui, à défaut de cinémathèque, avait le Centre interarabe du Cinéma et de la Télévision.

- L'Océanie apparaît avec trois archives inspirées du modèle anglais, à Canberra et Perth (Australie), et à Wellington (Nouvelle-Zélande).

- Reste l'Afrique, avec 4 archives dans 4 pays : l'Algérie, l'Angola, la République populaire du Congo et l'Egypte. C'est le continent le plus retardataire, parce qu'il a été le plus colonisé. Mais des projets se précisent au Mozambique, en Tunisie et au Sénégal.

Ces 69 affiliés ont des structures diverses :

- services gouvernementaux ;
- établissements semi-publics ;
- fondations ;
- associations privées à but non lucratif ;

et des collections qui vont de 1 à 40. L'originalité de la F.I.A.F. est justement de réunir, sur le même pied d'égalité, le Gosfilmofond à Moscou qui est la cinémathèque la plus riche du monde, et les néophytes qui n'ont pas dépassé 1 000 titres.

La même souplesse est de règle quand un pays possède plusieurs cinémathèques. C'est le cas des Etats-Unis qui groupent un service fédéral (la Library of Congress, à Washington), un institut (l'American Film Institute à Washington), deux musées (New York et Rochester) et une cinémathèque universitaire (l'U.C.L.A. à Los Angeles).

En Italie, Milan, Rome et Turin coexistent depuis trois décennies. En Grande-Bretagne, le National Film Archive, qui a vocation universelle, travaille en harmonie avec l'Imperial War Museum qui est voué aux films de guerre. Au Canada, la Cinémathèque Québécoise a affirmé, face à la pression anglophone, une culture de langue française. En Allemagne fédérale, Berlin (association privée), Koblenz (archive fédérale), Munich (cinémathèque municipale) et Wiesbaden (institut) ont trouvé un terrain d'entente.

En France, la situation est conditionnée par la richesse des patrimoines. Par ordre d'importance :

- le Service des Archives du Film, à Bois-d'Arcy (créé par l'Etat en 1968, observateur depuis 1974) ;
- la Cinémathèque Française (démissionnaire en 1959) ;
- la Cinémathèque de Toulouse (fondée officiellement en 1964 après dix ans d'acquisitions, membre depuis 1965) ;
- la Cinémathèque Universitaire (observateur depuis 1975) ;
- le Musée du Cinéma de Lyon, spécialisé dans les appareils et les primitifs, appelé à s'intégrer à l'Institut Lumière (observateur depuis 1969).

Ce polycentrisme a été discuté. On s'est demandé, on se demande encore s'il ne vaudrait pas mieux une seule archive par pays, qui aurait la puissance d'un monopole gouvernemental et qui jouerait tous les rôles : préservation, documentation, projections publiques, diffusion universitaire.

Cette solution ravit le jacobin qu'il y a au fond de chacun d'entre nous. Elle est logique et elle convient à merveille à l'esprit. Mais la F.I.A.F. n'a pas à en tenir compte. Elle se trouve, dans chaque pays, devant des situations qui ont été forgées par les événements. Elle n'intervient pas, elle s'incline et elle respecte les petites archives qui ont su conserver, face aux géants, leur identité et leur charme.

Enfin, l'extension des cinémathèques à vocation universelle s'accompagne de l'effacement des organisations internationales à caractère spécialisé :

- la F.I.F.A., ou Fédération Internationale du Film sur l'Art ;
- l'A.I.C.S., ou Association Internationale du Cinéma scientifique ;
- le C.I.F.E.S., ou Comité International du Film Ethnographique et Sociologique.

On ne fait plus, dans les grandes collections, de différence de nature ou de famille spirituelle entre les courts métrages. On cesse d'isoler l'ethnographie ou la peinture. On englobe tous les films qui arrivent dans la même série numérique. La spécialisation est emportée par la loi des grands nombres.

VERS L'U.N.E.S.C.O.

Reste le Tiers-Monde et ses zones de blanc sur la carte mondiale des cinémathèques. Jerzy Toeplitz avait ressenti cette carence au début des années soixante. Il avait lancé un « Projet africain » qui pour lui voulait dire la libération culturelle des territoires sous-développés.

Au Congrès de Moscou, en 1964, il avait fait voter la résolution suivante :

« La F.I.A.F. fait appel à tous ses membres, pour qu'ils viennent en aide à tous les pays en voie de développement et à tous les Etats récemment créés, en vue de l'organisation de cinémathèques, chargées de conserver leur production nationale et de réunir les trésors de l'art cinématographique mondial » (Compte rendu, p. 22).

Et Victor Privato avait suggéré que, sans attendre ces archives, on permette aux jeunes Etats d'Afrique « d'accéder à la culture cinématographique, en leur prêtant des films et en facilitant l'organisation de cycles ou de semaines de projections » (*ibid.*, p. 10), bref en menant une politique de sensibilisation.

Au Congrès de New York, en 1969, le problème a pris un aspect nouveau : l'aide aux jeunes cinémathèques. Un Latino-

Américain, Eugenio Hintz, qui dirige le Cine Arte del Sodre, à Montevideo, a secoué la torpeur de l'établissement, en disant dans quelles conditions d'atroce dénuement, les « small and young archives » stockaient leurs films sous la chaleur des tropiques. Le Gosfilmofond a promis et tenu son aide généreuse. La Cinémathèque de Toulouse, qui avait le souvenir encore frais de ses espérances et de ses déboires, a fait aux riches, au nom des pauvres, trois propositions que je tiens toujours pour valables :

« 1^o Prêt illimité des copies superflues.

« Les grandes archives sont souvent appelées à détruire des copies dont elles n'ont plus l'usage : copies nitrates encore en bon état, copies en surnombre, copies usagées mais projetables, copies doublées. Nous souhaiterions que ces copies soient alors confiées, en prêt illimité, à de petites cinémathèques. Nous savons qu'il s'agit d'un matériel de qualité inférieure, mais nous y voyons un double avantage : encourager l'esprit de collection et arracher, par de tels gestes, la jeune archive à son isolement, voire à son désarroi, en lui donnant l'impression d'être aidée.

« Cette proposition pourrait se formuler de la façon suivante : lorsque les clauses de dépôt le permettent, aucune copie, si elle est encore utilisable, ne doit être détruite, sans être proposée aux cinémathèques débutantes.

« 2^o Echanges de copies.

« En raison de leur manque de moyens financiers, les petites archives ont le plus vif intérêt à procéder à des échanges, avec l'accord des ayants droit, ce qui est possible dans deux cas :

« - lorsqu'elles détiennent des films étrangers qui ont pour elles une valeur secondaire, mais qui peuvent combler des lacunes dans le pays d'origine ;

« - lorsqu'elles possèdent des doubles.

« Or les échanges ont actuellement un caractère fragmentaire, épisodique, accidentel, généralement lié aux relations d'amitié personnelle entre conservateurs. Il serait extrêmement souhaitable qu'à l'occasion des congrès annuels de la F.I.A.F., les demandes et les offres prennent une plus grande ampleur. Les jeunes cinémathèques pourraient ainsi savoir ce qui est recherché et ce qu'elles peuvent espérer obtenir.

« 3^o Intervention auprès des distributeurs.

« Il est notoire que les dépôts de films de la part des distributeurs sont d'autant plus faciles à obtenir que les cinémathèques sont plus importantes, car elles offrent alors un visage officiel. Les jeunes archives se heurtent au contraire à la méfiance de la profession cinématographique et la solution de ce problème dépend de leur sens des "public relations". Mais la

caution morale des grandes cinémathèques se révélerait utile dans deux cas très précis : les films américains et les films de l'Est.

Au Congrès de Mexico, en 1976, la F.I.A.F. crée une Commission pour l'aide aux archives dans les pays en voie de développement et entreprend une enquête à l'échelle mondiale dans les pays qui n'ont pas de cinémathèque. Les questionnaires s'adressent à tous les organismes dont elle a trouvé trace et qui lui semblent concernés. Elle reçoit dix-neuf réponses, souvent décevantes, mais c'est un signe.

Pour sa part, l'U.N.E.S.C.O. commence à se pencher sur « la préservation des films et autres moyens audiovisuels dans les pays en voie de développement ». Des réunions d'experts ont lieu à Buenos Aires, à Belgrade, à Paris. Peu à peu le point de vue s'élargit. Il ne s'agit plus de l'aide au Tiers-Monde, mais d'une recommandation du caractère le plus général sur « la sauvegarde et la conservation des images en mouvement ».

Le débat se dramatise en prenant de l'ampleur. On arrive au vif du sujet : dépôt légal ou non. Les producteurs seront-ils obligés de remettre aux Etats un négatif ou une copie des films en distribution ? Les compagnies américaines s'y refusent énergiquement. Mais l'U.N.E.S.C.O. est le carrefour pacifique de deux mondes et de deux cultures. Il faut un consensus qui sauve la face. On le trouve dans une demi-victoire qui est une demi-défaite.

L'Organisation des Nations unies recommande :

- le dépôt légal de la production nationale ;
- le dépôt volontaire de la production étrangère.

J'ai assisté aux deux dernières réunions internationales où l'on a préparé ce texte qui, par ailleurs, a beaucoup de mérites. J'ai vu à l'œuvre les gérants loyaux du capitalisme dont parle Lénine. Tout s'est passé, comme dans une pièce réglée par Hollywood. C'était à Paris, au mois de mars 1980. Des experts gouvernementaux, européens ou asiatiques, l'air juridique, l'œil international, défendaient les thèses américaines comme des perroquets de haut niveau. Pourtant chez eux, dans l'intimité, ils aimaient peut-être le cinéma. Mais ils n'étaient ici que des porte-paroles acharnés et coriaces. En face, leur adversaire le plus incisif, le délégué de la République algérienne, menait le combat de l'intelligence contre les puissances d'argent. Il était condamné d'avance...

J'ai voulu en savoir davantage sur ce phénomène qu'il m'était donné, pour la première fois, de voir à l'état natif : la gérance loyale du capitalisme. J'avais remarqué qu'un délégué gouvernemental de ma connaissance soutenait toujours le point de vue des producteurs. Or je le savais très ouvert à la mission des

cinémathèques. Il aurait dû bondir de joie à l'idée d'un dépôt légal généralisé. Je pensais donc qu'il avait des ordres. Je l'ai interrogé. Y avait-il eu, dans son pays, réunion préalable de fonctionnaires et de marchands qui lui auraient dicté la conduite à tenir ? Même pas. Spontanément, il se ralliait à l'idéologie dominante.

LA RECOMMANDATION

La « Recommandation pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement » a été adoptée par la Conférence générale de l'U.N.E.S.C.O., dans sa vingt et unième réunion, à Belgrade, le 27 octobre 1980. Elle se présente comme un document relativement court (6 pages) qui est divisé en cinq parties : considérants, définitions, principes généraux, mesures recommandées, coopération internationale.

Elle ne cesse de se référer à « la Convention universelle sur le droit d'auteur, la Convention de Berne pour la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion », ce qui désigne, en langage décodé, les ayants droit de l'industrie cinématographique.

De plus, elle privilégie la « production nationale », c'est-à-dire « les images en mouvement dont le producteur ou l'un au moins des coproducteurs a son siège ou sa résidence habituelle sur le territoire » (art. 2). Les films nationaux seront donc sauvegardés car ils font partie intégrante du « patrimoine culturel » des Etats. Mais on laisse une porte ouverte : « Pourraient compléter ce patrimoine (...) les images en mouvement de productions étrangères, lorsqu'elles revêtent une importance nationale particulière du point de vue de la culture ou de l'histoire du pays en question ». Soyons lucide. Ce n'est qu'une clause de style. Dans ce qu'il a de concret et de positif, le texte concerne la production nationale.

Derrière ce juridisme, l'enjeu était une lutte autour des films américains. Les intellectuels défendaient l'idée que tout film étranger, doublé ou sous-titré, s'intègre à la mentalité nationale et fait partie de l'histoire du spectacle. Il doit donc être conservé. Les marchands défendaient la vieille pratique du droit de vie et de mort sur la marchandise. Ils avaient dû céder pour la production nationale et ils obtinrent un texte anodin : « Les producteurs étrangers (...) devraient être encouragés (...) à déposer volontairement (...) un exemplaire de la meilleure qualité archivistique des images en mouvement, sous réserve de tous les droits relatifs à ces images » (art. 11). C'était le vœu pieux, la dérobade.

Si les mots ont un sens, la Recommandation se trouve donc, dans la pratique, limitée aux films nationaux, mais elle a beaucoup d'aspects positifs :

« Les mesures appropriées devraient être prises pour que le patrimoine d'images en mouvement bénéficie d'une protection matérielle suffisante contre les atteintes du temps et de l'environnement » (art. 4).

« Des mesures devraient être prises pour éviter la perte, la mise au rebut inconsidérée ou la détérioration de tout élément de la production nationale » (art. 5).

« L'accès aux œuvres (...) devrait être facilité » (art. 6).

« Les images en mouvement de production nationale devraient être déposées en au moins un exemplaire complet de la meilleure qualité archivistique, comprenant de préférence les éléments de tirage », soit par « arrangements volontaires avec les titulaires des droits », soit par « l'institution de systèmes de dépôt légal au moyen d'une législation appropriée ou de mesures administratives » (art. 9).

« Les Etats membres devraient établir et diffuser des filmographies et catalogues nationaux de toutes les catégories d'images en mouvement, et des descriptions de leurs stocks en recherchant (...) l'harmonisation des systèmes de catalogage » (art. 15).

« Ils devraient rassembler, conserver et rendre accessibles aux chercheurs les archives d'institutions, papiers personnels et autres documents renseignant sur l'origine, la production, la distribution et la projection des images » (ibid.).

Enfin l'U.N.E.S.C.O. encourage la création de cinémathèques dans les pays qui en sont dépourvus :

« Les éléments déposés devraient être conservés dans des archives du film ou de la télévision officiellement reconnues. Là où de telles institutions n'existent pas, il conviendrait d'en créer au niveau national et, ou, régional » (art. 9). « Les Etats membres sont invités à prendre toutes les dispositions requises, y compris la fourniture aux archives officiellement reconnues de ressources appropriées en personnel, en matériel et en moyens financiers, pour la sauvegarde et la conservation efficaces de leur patrimoine d'images en mouvement » (art. 8).

COMMENTAIRES

Ce n'est donc pas négligeable, même si on sent tout le poids des espérances et des défaits. Quarante-vingts ans après les textes

prophétiques de Boleslaw Matuszewski, quarante-cinq ans après le Congrès de Berlin, les Nations Unies se mettent modestement en branle.

Il y a reconnaissance, après les combats incertains et les éloquences pathétiques autour du couple infernal de la conservation et de la destruction. On est tenté de dire, comme dans le film d'Henri Decoin : « Pourquoi viens-tu si tard ? ». Et d'ajouter : « Pourquoi viens-tu si mal ? »

Car tout de suite, la Recommandation de l'U.N.E.S.C.O. accuse une contradiction. Elle demande aux Etats membres de créer des archives pour accueillir le dépôt légal, mais en même temps elle limite ce dépôt à la production nationale. Or les Etats de l'Afrique noire, qui ont le plus besoin de cinémathèques, sont justement ceux qui ne produisent pas.

Si on leur avait dit :

- que tout film est sacré ;

- que tout film est un bien culturel ;

- que tout destructeur de film est un fasciste, on les aurait secoués. Car ils sont des réceptacles naturels de la production étrangère et chacun sait que les dernières copies des *Justiciers du Far West* ou de *Gilda* aboutissent à Abidjan, à Bamako, à Brazzaville. Mais on leur parle de films nationaux. Ils ne se sentent pas concernés et le texte du 27 octobre 1980 a eu finalement peu de répercussions.

UN DÉMENTI : LE LUXEMBOURG

U.N.E.S.C.O. ou pas, nous sommes entrés dans un monde où l'on crée des cinémathèques sur décision des Etats. Avant même d'avoir le premier mètre de pellicule, les ministères de la Culture construisent des voûtes, engagent du personnel et mobilisent des crédits. C'est une autre filière, strictement administrative, où les futures archives sont engendrées par les planning et les organigrammes.

Nous tenons donc à terminer ce panorama des deux décennies qui ont donné à la F.I.A.F. son visage moderne, par un spectacle qui nous enchante : la création anachronique de la Cinémathèque du Luxembourg.

Au départ, comme toujours, un homme. Il s'appelle Fred Junck. Il a été à Paris, au lycée Henri-IV, le condisciple de Bertrand Tavernier, de Bernard Eisenschitz et de Barbet

Schroeder. Ce joli monde allait à la Cinémathèque Française qui était toute proche, rue d'Ulm. Junck avait gagné une somme rondelette à un concours de cinéma de la télévision, qui finançait son séjour parisien. Il apprenait ce qui allait être sa passion.

De retour au pays natal, il devient collaborateur à R.T.L., tourne des courts métrages, et il envoie au ministre des Affaires culturelles un mémoire intitulé : « Une cinémathèque à Luxembourg ? » Ce texte, laissé sans réponse, pose une question de principe : pourquoi n'a-t-on pas, dans le Grand-Duché, accès aux films que l'on voit à Bruxelles ou à Paris ?

En 1973, l'Etat rachète les archives d'un petit producteur indépendant, Philippe Schneider, qui a réalisé *L'Amour oui, mais* ou *Les Confessions d'un portier d'hôtel*. Quarante sacs de pellicule qu'il faut loger quelque part. L'Education nationale confie à Fred Junck le soin de les prendre en charge, ce qui relance le projet d'une Cinémathèque du Luxembourg.

Elle est d'abord créée sous forme d'association privée sans but lucratif. C'est plus un ciné-club qu'une archive, car le Grand-Duché n'a aucune industrie cinématographique. Il est un marché passif de la distribution belge.

Ce qui pose tout de suite une question de principe : un pays qui n'a pas de production nationale est-il condamné à ne pas avoir de cinémathèque ? On a vu que certaines contrées d'Afrique noire s'en sont tenues à ce sophisme, pour ne rien entreprendre après le vote de l'U.N.E.S.C.O. Je renverse la question en disant : un pays qui n'a pas d'éditeurs est-il condamné à ne pas avoir de bibliothèques ?

Fred Junck fonce. L'association devient un service communal. Les responsables de la commune de Luxembourg ont un faible pour le cinéma. C'est la chance historique de cette aventure qui rappelle celle des années trente. La Cinémathèque part de 50 copies : du Don Siegel, du Raoul Walsh et des films français du deuxième rayon. Elle en a aujourd'hui 3 000. Un exemple : Junck a sauvé la collection d'Armand Panigel, qui était en vente à Paris, et pour laquelle Claude Beylie avait assiégé deux ministères et l'Elysée, en se heurtant au mur caoutchouteux de l'indifférence. Sans la Cinémathèque de Luxembourg, ces trésors seraient allés au marché parallèle des collectionneurs privés.

Dans ce pays du non-film, Junck a édifié à l'ancienne, comme aux débuts aventureux des premiers corsaires, une collection rigoureuse qui est aujourd'hui un des endroits où l'on retrouve les films perdus. Il a un abord germanique : le cigare, la stature d'un homme d'affaires de Francfort. Dès qu'on a percé ce voile,

on découvre quelqu'un qui connaît admirablement le cinéma français et qui a d'ailleurs édité, après Bruxelles, le deuxième volume du *Catalogue des Films de long métrage, 1940-1950*, de Raymond Chirat. Quelque chose passe à Luxembourg comme à Bruxelles ou à Lausanne, qui traverse tel un défi le monde établi des cinémathèques et qui est la persistance de l'enthousiasme.

DEUXIÈME PARTIE

**LA VIE QUOTIDIENNE
DANS LES ARCHIVES DU FILM**

LES GRANDS PRINCIPES

Les grands principes sont fixés par l'article 4 des statuts de la F.I.A.F. :

« Les membres sont des cinémathèques :

- « - autonomes,*
- « - ne poursuivant aucun but lucratif,*
- « - travaillant sur le plan national,*
- « - gouvernementales ou non gouvernementales,*
- « - qui se consacrent à l'histoire et à l'esthétique du film,*
- « - et qui sont accessibles au public. »*

Ces membres « doivent avoir pour objet principal de leurs activités, la collection, la conservation et le catalogage des films et de toute documentation se rapportant au film ».

En deux phrases, tout est dit : la spécificité, l'autonomie, la vocation publique et le caractère national opposé aux organisations fantômes.

LA SPÉCIFICITÉ

On s'est demandé, au début des années soixante-dix, quelle était la finalité des archives. Un théoricien italien d'une éloquence séduisante, Fernaldo di Giammateo, avait lancé l'idée que le travail des cinémathèques était de l'archéologie, comme les fouilles en pays étrusque, et qu'il fallait limiter la recherche des copies et la conservation à quelques musées passésistes, dispersés dans le monde. Quant aux institutions modernes, elles se lanceraient dans une nouvelle conception du cinéma et des mass media et dans un colloque créatif du spectateur et du spectacle (Document du Centro Sperimentale, juillet 1970).

Ce chant des sirènes fit hésiter. La civilisation audiovisuelle brillait de tous ses feux. Elle fascinait. On ne savait pas qu'elle serait une assez grave aliénation de l'esprit. On avait le droit de croire qu'il était plus urgent de montrer des classiques à la télévision que de les restaurer.

Il fallut répliquer que l'archéologie était encore à l'ordre du jour et qu'elle le resterait tant que le dépôt légal ne serait pas une pratique universelle. Et cela nous amena à définir par élimination le caractère original et irremplaçable des cinémathèques. J'ai retrouvé le texte que j'avais opposé à di Giammateo. Il est démonstratif, mais je vois mal ce qu'on pourrait en retrancher :

« - Nous projetons des films anciens, mais nous partageons ce rôle avec les salles d'art et d'essai, les ciné-clubs et la télévision. Une telle activité n'est donc pas spécifique, même si elle a dans les cinémathèques plus d'ampleur qu'en tout autre lieu.

« - Certaines archives, celles qui sont les plus riches, diffusent des films anciens dans un réseau d'écoles, d'universités ou de clubs, mais cette fonction n'a rien d'original. Elle s'analyse comme un système de distribution à caractère non commercial. La seule différence est quantitative : les cinémathèques peuvent disposer d'un plus grand nombre de films anciens que les ciné-clubs, parce qu'elles utilisent leur propre matériel et qu'elles ont de meilleures relations avec les ayants droit.

« - Nous réunissons des documents, nous publions des index et des monographies, nous aidons les historiens, nous participons à l'enseignement du cinéma, mais la simple énumération de ces tâches suffit à dire qu'elles ne constituent pas un domaine réservé. Là encore, il y a surimpression des cinémathèques sur des activités qui existent en dehors d'elles et qui existeraient sans elles. Simplement, les Archives du Film apportent à ces travaux un esprit de sérieux et un caractère professionnel qui, jusque-là, faisaient souvent défaut.

« - En définitive, les attributions qui se sont greffées, au cours des années, sur le projet initial de sauvetage des films, sont nécessaires, bénéfiques, indispensables à la vie de l'archive, mais elles n'ont à aucun degré un caractère spécifique. Elles sont communes à d'autres organismes : instituts, facultés, distributeurs spécialisés dans les rétrospectives, associations, etc. et il va de soi qu'un monopole serait ici hors de question.

« - Reste le seul point commun à tous les membres de la F.I.A.F., la recherche et la conservation des films dans un but désintéressé. Cette définition minima donne aux cinémathèques leur visage propre, irremplaçable, inaliénable. Elle définit un champ d'action que nul ne peut concurrencer et elle fixe un point

de départ extrêmement solide aux activités complémentaires. Vis-à-vis de l'industrie cinématographique, elle établit la différence entre les archives au vrai sens du mot et les organismes ambigus, périssables ou para-commerciaux. Elle est pour les tiers une garantie juridique et pour nous-mêmes, une exigence morale. »

L'AUTONOMIE

L'autonomie n'est pas une clause de style. Nous avons sur les films un prodigieux pouvoir de survie. C'est par les cinémathèques que passe la dernière chance, avant l'oubli et le néant. Pour le metteur en scène, qui n'est finalement qu'un salarié du producteur et n'a aucun contrôle sur le négatif ou les copies, il n'y a pas d'autre espoir que celui qu'une archive ait conservé son œuvre. Ceux qui sont aujourd'hui en retraite nous écrivent pour nous demander ce qui subsiste de leur filmographie. Ce sont des lettres émouvantes, auxquelles nous répondons toujours avec chaleur, parce qu'il n'y a pas de troisième âge pour la création. Mais elles montrent que nous détenons, quand les cassettes seront effacées et que les distributeurs auront tout détruit, la puissance magique de remonter le temps.

Un tel pouvoir doit s'exercer, libre de toute entrave. Nous devons décider ce qu'il faut rechercher, acheter ou restaurer. C'est à nous qu'il incombe de prêter attention à des comédies d'Henry Garat, à Jeff Musso, à Pierre Chenal, aux westerns italiens ou aux Dracula de la Hammer Film. Il nous faut priorité sur les officiels qui ne connaissent que Renoir, Bergman et Fellini. Nous pouvons nous tromper, mais entre gens de métier, nous diminuons les risques d'erreur. C'est pour ce patrimoine flamboyant des marginaux et des naïfs, que Jacques Ledoux a constamment défendu à la F.I.A.F. l'autonomie des cinémathèques, afin que nulle pression ne s'exerce sur la conduite des collections, la politique de tirage et le choix des programmes.

Le problème était inconnu des pionniers, anarchiquement et splendidement indépendants. Il viendra plus tard, quand les gouvernements créeront des Instituts du cinéma et y mettront côte à côte la formation professionnelle, la propagande à l'étranger et le département d'archivage. La procédure administrative consistera à transformer le statut des cinémathèques bénévoles, privées et pauvres, en leur offrant les moyens financiers qui leur font cruellement défaut, et en les intégrant à des ensembles semi-publics. Du point de vue des technocrates, le raisonnement est

fonctionnel. Du point de vue sentimental des archivistes cultivés il a quelque chose du couteau sur la gorge. Mais que faire d'autre quand la préservation de la pellicule s'avère tellement plus coûteuse que celle des livres ou des tableaux ? Les fonctionnaires ordinateurs savent que le temps des baignoires est fini. Ils jouent donc les ingénieurs contre les artistes, en s'appuyant sur l'avenir apparent, pour transférer les archives autonomes dans des instituts d'Etat.

Cette évolution a débuté en Europe du Nord. Chaque année, elle menacé de nouveaux pays. Jusqu'ici, une courageuse politique d'équilibre, c'est-à-dire un combat subtil et acharné, a préservé l'essentiel des positions acquises. Mais je crains fort que la résolution de l'U.N.E.S.C.O. n'encourage le processus de fusion. Mettons-nous à la place d'un ministre du Tiers-Monde. Il a la charge des affaires culturelles. Il applique la recommandation de Belgrade. Il délègue des crédits. Il construit des locaux. Il désigne un chef de bureau pour prendre une cinémathèque dans ses attributions. C'est du planning gouvernemental. Rien ne subsiste de la frénésie collectionneuse qui animait Iris Barry, André Thirifays ou Mario Ferrari. L'Etat est là, avec sa grisaille et ses certitudes et dessine déjà l'hyper-objectivité de l'an 2000.

Mais le cinéma est un matériau piégé qui porte en lui les plaisirs dissolvants de l'image. Même si on la réduit à l'obéissance, une cinémathèque ne peut pas fonctionner à long terme comme un service de l'équipement ou des contributions. Il y aura une fascination du patrimoine. C'est à la F.I.A.F. de l'encourager, en ranimant les joies et les vertus de l'indépendance.

LES PRODUCTEURS ET LES CORBEAUX

Spécificité, autonomie : deux dimensions, de la vie quotidienne dans les cinémathèques. Il s'y ajoute d'excellents rapports avec les producteurs. Après avoir déploré la destruction du cinéma par ceux-là mêmes qui l'ont financé, après avoir désigné les temps forts de cet holocauste, j'ai le devoir de dire que les choses ont changé et que la vieille génération des Thénardières de la pellicule a fait place à des personnes de qualité qui considèrent l'archivage comme l'issue de la création.

Cette normalisation, on la doit d'abord à un « contrat de dépôt fiduciaire » que la plupart des cinémathèques ont souscrit avec la F.I.A.P.F., c'est-à-dire la Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films. On la doit à la recommandation de l'U.N.E.S.C.O. qui, malgré tout ce que j'ai pu en dire, quand sou-

mes yeux, je la voyais, mot après mot, s'élaborer, est un traité de paix. On la doit enfin à des contacts humains.

Je pense que les destructions massives, qui ont marqué le passage du muet au parlant et du nitrate à l'acétate, seraient impensables aujourd'hui. Une solidarité, basée sur la confiance et les services rendus, s'est produite à l'égard du cinéma lui-même. Alors que l'industrie se concentrait, que les indépendants se fondaient dans des multisalles et que les grands circuits trustaient la distribution, il n'y a pas eu de rétorsion à l'égard des cinémathèques, mais au contraire un climat de dialogue. On a enterré la hache de guerre. On a cessé de connecter l'idée de marché noir à celle d'archive. On a réalisé qu'un film conservé par un membre de la F.I.A.F. était hors de danger, qu'il échappait au piratage et qu'il ne posait plus aucun problème aux ayants droit.

Avec Gaumont, Warner, Pathé ou Columbia, les rapports sont donc idylliques. Ils le sont moins avec les corbeaux qui se sont récemment posés sur le cinéma. Il y en a deux races :

- La race américaine : un homme d'affaires achète pour un prix symbolique les droits d'un film muet à ceux qui les détiennent, notamment des vieillards ou leurs héritiers. Il cherche du matériel de tirage, relance le film sur le marché et promet aux vendeurs le partage fifty-fifty des bénéfices. Généralement, l'opération s'entoure d'un rideau de fumée. On prétend, par exemple, que de *Naissance d'une nation* « il ne subsiste qu'une méchante copie noir et blanc, 16 mm, à la Cinémathèque de Chaillot, pour laquelle le projectionniste n'a pas encore retrouvé l'ordre des bobines » (*Les Nouvelles Littéraires*, du 20 mai 1982), alors que la plupart des membres de la F.I.A.F. ont des copies splendides et, parfois même, des originaux teintés. On relance sur le marché Griffith, Langdon ou Keaton qui ont déjà, voici quinze ou vingt ans, fait l'objet de restaurations magnifiques par les professionnels de l'archivage.

- La race française : elle est plus dangereuse. Elle se pointe dans les études de notaires, quand on vend des faillites ou des successions. Elle acquiert, pour une bouchée de pain, des droits disséminés dans le maquis des règlements judiciaires ou dans le désert de l'impéritie. Elle recherche, elle exige le matériel de tirage. Elle pourchasse les copies. Elle n'a pris aucun risque au moment de la production et elle encaisse trente ans plus tard, 5 000 francs par minute en vendant le film à la télévision...

On aura observé que je ne prononce aucun nom. Je laisse au lecteur le soin de remplir les blancs.

LA-PROLIFÉRATION DES CINÉMATHÈQUES FANTÔMES

C'est le dernier préliminaire. L'affaire débute en Italie, à la fin des années soixante-dix. On voit apparaître en province de nombreux organismes vides, fantômes, pirates, qui se disent cinémathèques et qui sont financés par les assemblées régionales. Elles achètent quelques films à Rome, au marché parallèle où s'approvisionnent les collectionneurs. Elles commandent des copies à New York, en 8 mm ou en 16 mm. Elles constituent un embryon de patrimoine. Elles louent. Elles empruntent. Elles projettent.

Parallèlement, les émetteurs privés de télévision, qui ne sont soumis à aucune entrave, ont dépassé le millier pour la péninsule : 760 au 15 octobre 1979 (statistique de l'A.G.I.S., Association générale italienne du Spectacle), 1 208 au mois d'avril 1981 (Recensement de la R.A.I., *Le Monde*, du 23 mai et du 14 novembre 1982). Ces stations ont besoin de films et l'on estime à 20 % le nombre de copies ou de cassettes pirates qu'elles utilisent dans leurs programmes et qui proviennent de ces sources douteuses.

Il y a osmose entre les trafiquants et ces fantômes. Les fausses cinémathèques, les ciné-clubs, les collectionneurs, les municipalités, les régions constituent un amalgame redoutable :

- où la projection ignore la conservation ;
- et où les producteurs sont bafoués.

En France la prolifération est moins dramatique. Certains Conseils régionaux ont budgétisé des « cinémathèques régionales » qui sont, comme en Italie, des organismes de projection prenant leur bien où ils le trouvent : dans les catalogues des distributeurs, des fédérations de ciné-clubs et des vendeurs parisiens de pellicules périmées. Comment leur interdire l'emploi du mot « cinémathèque », alors qu'il ne s'agit que de montrer des films ? C'est un nom commun, comme « discothèque » ou « restaurant ». Tout le monde a le droit de l'utiliser.

Pourtant la situation française mérite d'être nuancée. À la faveur des projections, certains animateurs ont recherché les films qui avaient trait à leur région : documentaires, actualités, travaux d'amateurs en format réduit et premiers reportages de télévision. Chez les forains, ils ont trouvé des boîtes rouillées qui pourrissaient dans les remises. Parfois ils ont arrêté, dans les méandres du courant, des lots de films à la dérive. Ils ont joué un rôle positif que l'on doit tenir en estime : Colmar, Saint-Etienne, Saint-Denis de la Réunion et la Médiathèque de Marseille ont fait

ce travail de glaneuses, sans lequel il n'y a pas de moisson véritable.

Aussi ai-je proposé au Centre du Cinéma la formule des « cinémathèques de rattachement ». Il suffirait que ces pionniers de la deuxième génération se rapprochent d'une archive, reconnue par la F.I.A.F. et lui demandent d'en être l'antenne. Bois-d'Arcy, Paris et Toulouse pourraient jouer ce rôle de couverture et protéger des initiatives que je tiens, quant à moi, pour inséparables de l'inventaire sociologique du pays. L'idée a été lancée. Elle n'est pas encore mûre.

Quoi qu'il en soit, la F.I.A.F. a réagi au Congrès de Rapallo, en 1981. La prolifération gagnait d'autres pays en détruisant le climat de confiance qui s'était instauré avec les producteurs. Dans une « Déclaration sur le rôle des archives du film », la Fédération rappela solennellement :

- que les véritables cinémathèques « ont pour objet principal de leurs activités, la collection, la conservation et le catalogue » ;
- que les organismes de projection qui se parent de ce titre créent des problèmes légaux ;
- qu'ils utilisent « dans une optique à courte vue » des copies que l'on devrait conserver ;
- que « du matériel cinématographique précieux peut ainsi, et pour toujours, être détruit indirectement par un appui officiel » ;
- et que « la division des fonds publics, dans ce domaine particulier, ne peut mener qu'à un arrêt ou un ralentissement du travail de conservation ».

Même s'il y a une ambiguïté sémantique dans le mot de « cinémathèque », les exigences de la F.I.A.F. remettent les choses au point et je crois qu'elles font clairement le départ entre la réalité et le simulacre.

LA COLLECTION DE FILMS

La vie quotidienne dans les cinémathèques varie selon l'importance des collections, le nombre des employés, la division du travail, le climat de ce travail et l'étendue des activités culturelles. Dans tout ce qui va suivre, nous prendrons comme exemple une archive moyenne, ni sophistiquée, ni embryonnaire, qui aura trouvé son équilibre entre trois paramètres : la technique, le droit et l'amour du cinéma.

Allons à la source : les films. D'où viennent-ils ? Que deviennent-ils ? Y a-t-il une sélection ? Comment les recense-t-on ? Quels problèmes posent-ils pour leur conservation ?

LES ORIGINES

Une collection s'enrichit par dépôt, achats, tirages et échanges.

• Le dépôt est un contrat par lequel la cinémathèque prend en charge des négatifs de prises de vues (image et son), des éléments intermédiaires (lavandes, internégatifs) et des copies positives dont le déposant reste propriétaire et qui lui sont restitués s'il en exprime le désir. L'expérience prouve que les retraits sont extrêmement rares et que la formule des dépôts volontaires se concilie fort bien avec la survie et la pérennité du patrimoine.

Un fait nouveau : lorsque les cinémathèques ont gagné la confiance des professionnels et qu'elles disposent de vastes locaux, les distributeurs déposent leurs copies avant même que l'exploitation n'en soit terminée. Pour l'archive, c'est la garantie qu'elle aura le film à l'issue de sa carrière commerciale. Pour

l'ayant droit, c'est un stockage gratuit. Mais cela implique un classement particulier, puisque ces copies sont susceptibles à chaque instant, d'être reprises pour des locations.

• Les achats supposent le droit d'acheter. Les fondations, les musées et les associations à but non lucratif ont la maîtrise de leur budget, c'est-à-dire la liberté d'acquérir, alors que les services gouvernementaux sont soumis à des principes comptables qui leur lient les mains. Mais s'il avait fallu attendre les dépôts volontaires avant de constituer des cinémathèques, l'archivage aurait été retardé de trente ans et la plupart des films antérieurs à 1950 seraient perdus. Disons-le franchement, les achats ont été positifs, fructueux et indispensables et les grandes collections ont commencé par des ventes au kilo de pellicule à la dérive.

En France, ce fut la règle pour le muet. Henri Langlois s'approvisionnait auprès des marchands parisiens de « films en stock » qui étaient établis du côté du faubourg Montmartre et de la place Clichy et j'ai, après la guerre, poursuivi l'aventure dans les roulettes de forains. Nous avons trouvé des trésors dans ces boîtes rouillées qui gisaient tels des déchets de civilisation, dans la poussière des remises. La brocante a joué un rôle initiatique.

Toujours en France, l'opération s'est répétée dans le milieu des années cinquante, avec le passage de la pellicule inflammable au support de sécurité. D'énormes stocks de matériel nitrate sont apparus sur le marché. Langlois et moi avons acheté, car il y avait, dans ces résidus chimiques, d'admirables films américains.

Aujourd'hui les occasions portent le plus souvent sur la distribution indépendante. Les vieux disparaissent. Ils ont conservé les copies en 35 mm et en 16 mm qu'ils exploitaient dans leur réseau de type artisanal. Ils ont été balayés par la concentration des entreprises et par les grands circuits. Ces copies sont à vendre. Nous achetons.

• Les tirages sont liés aux budgets de tirage. Si les Etats voulaient mettre, à la sauvegarde de la mémoire visuelle, les sommes que l'histoire exige, les archives auraient des laboratoires qui traiteraient des milliards de mètres de pellicule. Mais cela impliquerait un recyclage des gouvernements. En l'attendant, il faut aller au plus pressé : transfert sur acétate du nitrate en danger, besoins d'une rétrospective, motivations ponctuelles.

Ce scandaleux manque de moyens oblige à faire des copies neuves aux moindres frais. On reproduit mécaniquement la bande sonore, sans la filtrer et sans établir un nouveau négatif. On tire en noir et blanc les films muets qui étaient presque toujours en pellicule teintée : du bleu pour la nuit, du jaune pour le matin et pour les scènes d'apaisement, du rouge pour le crépuscule et pour

la passion. Le catalogue très recherché *Le film vierge Pathé* (1926) donne soixante échantillons de virages, ce qui indique à quel point la dramaturgie était liée à la couleur.

Or le tirage hâtif, qui a été un mal nécessaire dans les archives surchargées de pellicule nitrate, apparaît maintenant comme l'ébauche d'une véritable restauration. J'ai le souvenir des surimpressions de *La Charrette fantôme* de Victor Sjöström, qui firent délirer la critique du temps. J'ai vérifié dans une copie antique et délabrée que cette magie jouait sur les verts et les bleus. J'ai vu le contretype en noir et blanc : ce n'est plus le même film...

Mais une nouvelle politique se dessine. Même si ses moyens sont encore limités, le Service des Archives du Film à Bois-d'Arcy s'efforce de travailler à l'identique. Il a recopié sur pellicule couleurs les films colorisés au pochoir. Il a tiré les grands L'Herbier des années vingt en respectant les virages. Il a enregistré des musiques d'époque, comme celle de Camille Saint-Saëns pour *L'Assassinat du duc de Guise*. C'est une entreprise coûteuse, mais les vraies retrouvailles avec le passé sont à ce prix.

• Les échanges jouent entre les membres de la F.I.A.F., sous forme de prêts limités ou illimités. Ils partent de l'idée que la destruction des copies en surnombre est criminelle. Si les ayants droit sont d'accord, le maximum de copies dans le maximum d'endroits sauvera le maximum de films.

LES COLLECTIONNEURS

Question délicate. Qui sont les collectionneurs ? Quel type de relations faut-il entretenir avec ces forbans sympathiques ?

En ai connu une trentaine. Le plus riche était un des grands P.-D.G. français de l'industrie du disque. Le plus pauvre était un opérateur minable d'une salle de quartier, qui avait des films dans un terrain vague, derrière les planches pourries d'une cabane à lapins. Entre les deux : des artisans, des cheminots, des ajusteurs, des garagistes, des employés de banque, des retraités de l'aviation, des militants poujadistes et des cadres paisibles de la fonction publique. Ce qui m'a frappé quel que soit le décor - l'avenue Hoche ou le H.L.M. - c'était la ressemblance de ces passionnés. Les uns projetaient dans leur résidence secondaire, avec une cabine digne des Champs-Élysées. Les autres étaient coinoés dans leur débarras, avec un vieil appareil 16 mm, entourés de marmaille et de populace. Mais tous se comportaient comme des fourmis à l'affût. Explorant de bouche à oreille le tissu

cinématographique, ils ne laissent rien passer qui se trouvât sur le marché libre.

C'est en ce sens que les collectionneurs sont importants. Ils peuvent, à l'improviste, retrouver un film perdu. Ils accompagnent et ils complètent le travail des cinémathèques. Ils ont souvent des copies valables pour la restauration, quand il s'agit de comparer les éléments résiduels. Ils recueillent parfois des documents de très haut vol, comme Armand Panigel quand il a obtenu les séquences coupées de *Mister Arkadin*. Enfin le plus prestigieux d'entre eux, William K. Everson, a retrouvé à Hollywood, en mettant la main à la pâte dans les blockhaus des Major Companies, quelques chefs-d'œuvre disparus de l'époque muette.

En France, il faut les connaître et les visiter. Mais il faut s'en méfier, car ils assignent à leur vie de chineur le but suprême de posséder *Autant en emporte le vent*, *Le Parrain* ou *Apocalypse Now*. Ils sont donc prêts à négocier avec des techniciens indécidables, tout en cherchant dans l'amitié des cinémathèques une sorte de couverture juridique que celles-ci n'ont pas à leur fournir.

LES FORMATS

Le Conservateur des Archives du Film à Bois-d'Arcy, France Schmitt a recensé, depuis le Théâtre optique de Raynaud, 50 formats utilisés, proposés ou mort-nés dans l'industrie du cinéma. En pratique, les archivistes ont à connaître le 35 mm et le 16 mm, avec des incursions dans le 70 mm, le 28 mm, le 17,5 mm, le 9,5 mm et le 8 mm :

- Apparu quand le cinéma faisait la guerre du grand écran contre la télévision, le 70 mm est aujourd'hui abandonné. On le conserve sans problèmes, mais il exige une machinerie assez lourde pour le manipuler et la Cinémathèque Suisse semble être la seule à s'intéresser à ce format superbe, où la projection avait le grain raffiné de la très grande peinture académique.

- Le 28 mm et le 9,5 mm sont des créations Pathé. Il s'agissait au temps du muet, d'ouvrir un nouveau marché : le cinéma en famille. D'où le Pathé Kok (28 mm), et le Pathé-Baby (9,5 mm) avec des bobines de 30 à 100 m, sur pellicule ininflammable. On a longtemps méprisé ces films d'appartement, qui ont tout de même de l'intérêt, et deux Anglais, Garth Pedler et David Wyatt, viennent d'établir un catalogue mondial du format 9,5 mm *The 9,5 vintage film encyclopedia*, qui sera sans doute appuyé par la F.I.A.F.

L'heure est venue de définir une politique :

^{1°} Les longs métrages en 28 mm et 9,5 mm sont raccourcis. Ce sont des versions réduites à 1/2, 1/3 ou 1/4 du métrage commercial en 35 mm. Ils concernent des productions célèbres de la maison Pathé, entre 1915 et 1930, qui existent en version intégrale dans de nombreuses archives européennes. Sauf exceptions, leur valeur est nulle et il serait désolant d'engager des dépenses pour les contretyper.

^{2°} Les courts métrages sont plus intéressants, soit qu'ils aient disparu dans le format standard, soit qu'on les ait dès le départ destinés au Pathé-Baby (Ce fut le cas de certains dessins animés.) Chaque titre exige donc une enquête, c'est-à-dire l'arbitrage d'un homme de métier.

^{3°} Enfin, il est souhaitable de recueillir les séries télévisées en 16 mm double bande, dans la mesure où la frontière s'estompe pour les metteurs en scène entre les deux techniques.

LES FILMS DOUBLÉS

Dernière question controversée au niveau des principes : faut-il conserver, refuser, rechercher ou détruire les films étrangers doublés en langue nationale ?

Pour l'amateur de cinéma, la réponse claque comme un coup de fouet : le doublage est un attentat contre la création et il y a sacrilège à introduire un film doublé dans une cinémathèque. Je serai plus nuancé :

- Je pense qu'une copie doublée est un film accidenté sur le plan du son. La bande originale a été remplacée par une langue étrangère aux dialoguistes et aux acteurs.

- Mais un film sous-titré est une copie accidentée sur le plan de la vue. Les gammes, les nuances, la structure de l'image sont déséquilibrées par l'intervention parasitaire des mots du sous-titrage, agressifs de blancheur, qui polluent tout le bas de l'écran.

- Dans les deux cas, il y a viol. Les auditifs sont plus sensibles à la perturbation du son original, les visuels, à l'agression de l'image par le sous-titre.

- Mais la version sous-titrée est plus gravement atteinte que la version doublée. Pour celle-ci, il suffit d'apposer un son magnétique pour retrouver l'original. Celle-là est grattée à vie.

- Aussi serais-je tenté de renvoyer dos à dos les partisans du doublage et ceux du sous-titrage, pour ne garder en cinémathèques que les versions originales intégrales. Mais je sais bien qu'il n'en est pas ainsi dans la pratique, et que les copies sous-titrées exercent une fascination décisive.

Enfin la notion même de version originale tend à se dégrader. Le cinéma est devenu multinational. On mêle aux acteurs anglophones, des Français, des Allemands et des Italiens afin de pénétrer l'ensemble des marchés. Dans chaque version en langue nationale, il y a forcément des comédiens doublés. Où est la version originale ?

Je propose donc que l'on conserve les films doublés, pour deux raisons qui n'ont rien à voir avec ce débat :

1° D'abord la portée sociale des copies en version doublée : ce sont ces films-là, que les gens de ce temps-là, dans ces contrées, ont absorbés et digérés. Ils sont plus sûrement une partie intégrante de la mentalité collective que les films en version originale des circuits élitistes. Le sociologue a donc le droit de consulter les copies doublées que la cinémathèque a le devoir de lui montrer.

2° Ensuite l'argument de la couleur. Nous savons tous que les films en couleurs sont menacés de destruction. Mais la vitesse de dégradation est variable. Elle dépend des tirages. Et les copies doublées ne viennent pas forcément des mêmes laboratoires que les originaux. Il y a donc une chance sur deux qu'elles soient plus stables.

LA SÉLECTION

Cette parenthèse amène à un problème fondamental, celui de la sélection.

Les archives ont-elles le droit de sélectionner, c'est-à-dire de choisir, d'accepter et d'éliminer les films qui entrent dans leurs collections, ou doivent-elles, comme Langlois le proposait dans son dialogue historique avec Lindgren, tout conserver ?

La F.I.A.F. a organisé en 1980, au Congrès de Karlovy Vary un symposium intitulé « Problèmes de sélection dans les archives du film » qui a donné lieu à la publication d'une brochure passionnante (Ed. F.I.A.F., 1981).

D'emblée, je mets cartes sur table. Avec Freddy Buache, nous avons convenu d'une communication fracassante dont voici l'essentiel :

« Nous avons décidé de prendre tous les films, quels qu'ils soient, bons ou mauvais, nobles ou ridicules, la seule restriction étant d'ordre financier. Nous ne faisons un choix que lorsque nos crédits sont insuffisants et ce choix, nous le ressentons comme une faute et comme un regret.

« Bien sûr, à l'origine, nous faisons la chasse aux chefs-d'œuvre, comme toutes les cinémathèques, issues de ciné-clubs et créées par des cinéphiles. Nous avons renoncé à tout jugement de type esthétique ou intellectuel, quand nous avons mesuré la relativité des goûts et la fragilité des valeurs.

« Nous avons sous les yeux l'exemple malheureux des musées de peinture qui, au début du siècle, refusaient l'impressionnisme pour ne sélectionner que la peinture académique - dite de salon - puis qui, au milieu du siècle, ont rejeté toute peinture académique au nom de critères inverses, et qui, maintenant, le regrettent.

« Mais nous avons surtout réalisé que, s'il y avait eu sélection en 1925, nous aurions rejeté Louis Feuillade, parce qu'il faisait des films populaires, considérés à leur époque comme un divertissement de basse qualité, pour ne garder que Marcel L'Herbier qui était un artiste.

« Pour nous, tout film, bon ou mauvais, est un reflet de société et ce reflet est dialectique :

« - les films constituent un témoignage volontaire ou involontaire sur les façons de vivre ou les mentalités ;

« - à l'inverse, les films influencent la sensibilité et l'idéologie d'une époque.

« Une expérience nous a renforcé dans cette conviction : celle du C.I.C.I. (Congrès Indépendant du Cinéma International) qui est l'héritier lointain du Congrès de la Sarraz en 1929. Il se tient chaque année dans une cinémathèque. Il est organisé autour d'un thème : "Les plus beaux mélés du monde", "La Fin du muet", "Le Cinéma du samedi soir", "Les Monstres sacrés"... et à côté de quelques grands titres, la règle est de montrer des films méprisés, oubliés, inconnus. Le résultat est toujours surprenant sur le plan de la découverte.

« Enfin, les besoins des chercheurs ont évolué. De plus en plus, on nous demande des films secondaires, mineurs, que nous avions tendance à mépriser. Les historiens et les sociologues veulent tout voir de la période qu'ils étudient. La valeur artistique leur est indifférente puisque à travers le cinéma ils analysent une société. Si nous sélectionnions, nous leur fournirions des échantillons qui, du point de vue statistique, ne seraient pas représentatifs.

Bref :

« - nous ne pratiquons, à Toulouse ou à Lausanne, aucune sélection ;

« - il n'y a pour nous aucun film maudit ; même la production pornographique est, à la limite, un reflet de société ;

« - nous pensons qu'une commission de sélection équivaut à une commission de censure » (p. 99-100).

Quant à l'enquête elle-même, elle a donné 37 réponses et laisse la parole à Robert Daudelin, qui a organisé l'enquête :

« Parmi ces 37 répondants, 13 archives ont un comité de sélection et 14 un règlement intérieur définissant des méthodes de sélection.

« Les 13 archives qui ont un comité de sélection ne sont pas nécessairement, comme on serait porté à le croire, des archives d'Etat : 7 d'entre elles sont plus ou moins privées.

« - Ces 13 archives ne sont pas uniquement de grandes archives ; il y en a de toutes les tailles, comme à la F.I.A.F.

« - On y retrouve, dans une proportion à peu près égale, des archives déjà anciennes (20-25 ans) et des archives relativement jeunes, voire même très jeunes.

« - Dans quelques archives - au N.F.A. de Londres notamment - la responsabilité de la sélection est confiée à un comité spécialement chargé de cette tâche. Dans d'autres cas, on pratique une sélection sans règles fixes ; chaque cas étant considéré en quelque sorte comme un cas d'espèce.

« - Dans certaines archives, il existe des critères de sélection limités à certaines parties de la collection : documentaires de court métrage, "out takes", etc.

« - Dans d'autres cas, la sélection est à la base même de la collection : c'est le choix de tel titre plutôt que tel autre qui donne son sens (sa valeur) à la collection, un peu comme dans un musée de peinture. N'est-ce pas le cas du Museum of Modern Art de New York ? » (ibid., p. 4-5).

Enfin, remarque Daudelin, il y a une sélection inavouée sélection qu'on se borne à recueillir les films et à les stocker, ou qu'on conserve au sens réel du terme, en procédant à des travaux de restauration.

« Seules 4 archives sur 37 font état, en sens contraire, d'un parti pris rigide : pas de comité, pas de règlement et pas de sélection. 2 sont privées et 2 sont archives d'Etat (...).

« Si on examine les pratiques de sélection des 37 répondants, on trouve que :

« - 9 archives exercent une sélection sur les films de leur métrage de leur production nationale : 7 de ces 9 archives sont des archives d'Etat et la moitié d'entre elles peuvent être considérées comme de grandes archives ;

« - 16 archives sur 37 exercent une sélection sur les films de long métrage d'origine étrangère (qu'ils soient en version originale ou doublés) ; une de ces 16 archives précise que les longs métrages d'origine étrangère en version doublée ne sont pas conservés ;

« - 17 archives sur 37 sélectionnent les courts métrages et les actualités ;

« - 22 archives sélectionnent les films publicitaires ;

« - 20 archives sur 37 exercent une sélection sur les films-annonces et les copies incomplètes (dans le cas des films censurés) ;

« - dans le cas de rushes, de chutes ("out takes"), 24 archives sélectionnent. Ce sont majoritairement les archives d'Etat qui sont les plus libérales : elles n'exercent pratiquement pas de sélection dans le cas des rushes et des chutes (plusieurs archives en question ont pour mandat de conserver la production nationale ; les "out takes" leur sont déposés en même temps que tous les autres éléments liés à la production d'un film) ;

« - enfin 50 % des archives exercent une sélection en ce qui concerne les copies sur support nitrate de films qu'elles n'ont pas » (ibid., p. 5-6).

D'une manière ou d'une autre, environ 40 % des documents remis aux archivistes font donc l'objet d'une sélection. De nos jours, c'est à la fois une surprise et un signe. J'avais d'abord estimé qu'il s'agissait de la vieille distinction du beau et du laid, de l'art et du non-art, et qu'un débarquement massif de sociologues aurait suffi à mettre les esthètes en déroute. Je crois aujourd'hui percevoir autre chose, liée à la technologie, à l'engineering et j'attends donc que l'on repose et que l'on repense ce problème.

L'ARRIVÉE EN CINÉMATHEQUE

Sélectionnés ou pas, les films arrivent. Quel est leur sort ? Ils subissent d'abord un examen technique. Ils passent à la machine à nettoyer et à déshuiler. On refait des perforations. On consolide des collures. On les rénove et on leur donne, comme aux meubles des antiquaires, la présentation la plus agréable.

Dans ces examens assortis de tests, quelques archives ont un rôle de pointe : Berlin-Est, Bois-d'Arcy, Bucarest, Canberra, Copenhague, Londres, Moscou, Stockholm, Vienne (Filmmuseum). Ce sont celles qui participent le plus directement aux recherches théoriques de la Commission de préservation.

Vient ensuite l'identification. Ce fut jadis un casse-tête pour les pionniers qui recevaient de la pellicule muette sans générique, dans des boîtes rongées par la rouille. J'ai connu cette époque. Avec l'œil de l'expert, on désignait d'abord la nationalité. C'était le plus facile. Les plans avaient cette touche nationale, cette structure de décor, cette gamme de visages qui les rendaient suédois, italiens, allemands, français ou américains. On ne se trompait

jamais. Dans un monde très différencié, chaque pays avait son image, que reflétait son cinéma.

La date, ou plutôt la fourchette des dates, était affaire d'habitude et l'on partait ensuite vers les signes annexes. Un nom d'acteur dans l'intertitre qui annonçait son apparition (c'était la règle au temps du muet), devenait la pierre de Rosette et de fil en aiguille on parvenait à la joie paisible de l'identification.

Aujourd'hui nous sommes aidés par les filmographies nationales. Un énorme travail a été accompli. Sauf la France, tous les grands pays producteurs ont édité des catalogues qui sont le fruit d'Ariane des patrimoines nationaux. Par exemple :

- *The British Film Catalogue 1895-1970*, de Denis Gifford ;
- *Svensk Filmografi* (4 volumes parus) ;
- *Die Österreichischen Spielfilm der Stummfilmzeit*, de Walter Fritz ;
- *The American Film Institute Catalog - Feature Films* ;
- *Deutsche Stummfilme* (1895-1931), 6 volumes de Gerhard Lamprecht ;
- *Deutscher Spielfilm, Almanach 1925-1950*, de Alfred Bauer et vingt autres (Brésil, Roumanie, Belgique, Italie, Mexique, etc.)

En France, un énorme retard accumulé par les paresseux de l'affectivité, est en voie d'être rattrapé. Un érudit, Raymond Chirat, a voué une part de son existence :

- au *Catalogue des films français de long métrage 1929-1939* édité par la Cinémathèque royale de Belgique ;
- au *Catalogue 1940-1950*, édité par la Cinémathèque du Luxembourg ;
- au *Catalogue 1919-1929*, sous presse à la Cinémathèque de Toulouse (avec Rogert Icart) ;
- aux *Courts métrages de fiction, 1929-1939* sous presse à Bois-d'Arcy (avec Jean-Claude Romer).

Malgré ces documents l'identification s'arrête aux frontières du savoir. Toutes les archives qui ont recueilli des films muets possèdent un fonds problématique de comiques non identifiés. Myrtil Frida, qui a longtemps dirigé la Cinémathèque de Prague, avait fait circuler, avant sa mort, des photogrammes de gros plans d'acteurs américains qui nous mettent encore sur la voie...

Enfin, il reste à relever la longueur de la pellicule et à inscrire sur fiches le matériel qui s'accumule. La règle d'or est que « le film lui-même doit être considéré comme la source première de renseignements » (*Manuel des archives du film*, p. 50). Cela veut dire que l'examen de la pellicule a le pas sur les documents écrits (catalogues de distributeurs, press-books, ouvrages d'histoire) et non l'inverse.

Les fiches comportent au minimum le générique, les droits de propriété et l'état technique des éléments. Elles sont parfois extrêmement détaillées et Bois-d'Arcy analyse chaque boîte reçue selon trente-deux entrées.

Tout cela ressemble à l'arrivée d'un criminel à la police judiciaire. J'ai l'impression d'accompagner un ami devant M. Bertillon. Cette impression, je n'arrête pas de la ressentir dans ce jardin paradisiaque du cinéma, où des arpenteurs mesurent les plates-bandes. C'est comme si l'image scintillante et magique qui traverse l'éther pour se fixer sur un écran, était soudain chargée de tout le poids de la technique, du droit et de la chimie. On aura deviné toute l'ambiguïté du métier d'archiviste...

LES COPIES LONGUES

Mais ce métier n'a pas qu'un rôle passif d'enregistrement. Nous rendons hommage à la création et nous retrouvons la joie du montage en reconstituant, dans leur version originelle, des films qui ont souffert de la censure, de l'auto-censure et des distributeurs.

Jacques Ledoux considère que le rétablissement des copies longues est une activité fondamentale. En comparant toutes les versions d'un film muet qui a subi, dans chaque pays, des coupures différentes, on retrouve cinquante ans plus tard le projet initial du créateur. Il est connu que *Foolish Wives* (*Folles de femmes*) de Stroheim a été restauré grâce aux copies italiennes, qui étaient moins charcutées que la version américaine, c'est-à-dire puritaine. Le Staatliches Filmarchiv, à Berlin-Est, a reconstitué *Metropolis*, au terme d'un inventaire mondial du matériel détenu par les cinémathèques. A Londres, Kevin Brownlow - et lui seul - a redonné toute sa jeunesse au *Napoléon* de Gance. Le Gosfilmofond à Moscou a retrouvé des plans perdus du *Potemkine*. Enno Patalas fait à Munich un travail exemplaire sur les classiques allemands, que complète celui de la Cinémathèque Suisse avec les films de Pabst.

Quand nous avons la certitude d'une mutilation, nous ne nous posons aucun problème moral. Nous sommes certains d'être fidèles à la pensée de l'auteur et de lui rendre la justice qui lui est due. Claude Autant-Lara a suffisamment souffert, durant toute sa carrière au cinéma, du poids conjugué des bonnes âmes et des capitalistes, pour être enchanté et vengé quand on remet à leur place les séquences coupées de *Tu ne tueras point* ou du *Rouge et le Noir*.

Mais notre intervention est plus contestable quand le metteur en scène a donné son aval à des versions raccourcies. À Montréal, la Cinémathèque Québécoise fait une distinction entre la « copie de réalisateur », qui est sortie la première du laboratoire, et la version commerciale que l'on a peut-être réduite pour lui donner un rythme et de l'impact. Il faut conserver les deux, sans négliger sans maudire les films destinés à l'exploitation. Marcel Pagnol lui-même a coupé quinze minutes de *César*, après quelques jours d'exclusivité parisienne, et a démonté le négatif. La version longue, qui par miracle a subsisté, est plus romanesque. La version courte est plus enlevée, plus « cinéma ». Avons-nous le droit de privilégier l'une par rapport à l'autre ?

Harold Lloyd essayait ses films en previews, dans des salles populaires. Quand on ne riait pas, il sabrait la scène impitoyablement. Si ces passages existent encore, pouvions-nous — et au nom de quoi ? — les inclure dans des copies complètes.

Enfin la notion même de métrage d'origine tend à éclater. Avec le plein accord du cinéaste, le film cubain *Cecilia* de Humberto Solas comporte trois versions. Une copie de deux heures, dite européenne, qui a été présentée au Festival de Cannes. Une copie de trois heures divisée en deux, qui est exploitée à La Havane. Une copie de cinq heures, destinée à la télévision. Des trois, laquelle est la plus conforme à l'esprit du réalisateur ? Pas forcément la plus longue. En fait il y a transfert de légitimité d'une version à l'autre, selon l'environnement culturel. C'est dire qu'il n'y a plus de règle absolue et que les archivistes doivent, au coup par coup, élaborer une déontologie.

RECENSEMENTS

On m'a souvent posé la question de savoir quelles sont les cinémathèques les plus riches du monde. Il y a dans cette question un parfum de record olympique et c'est pourquoi, je répondrais par une contre-question : comment évalue-t-on la richesse d'une archive ?

On peut jouer l'abondance. On comptera pour une unité chaque film publicitaire de vingt secondes, chaque bande annonce hebdomadaire, chaque numéro de magazine ou d'actualités. C'est un record.

On peut également comptabiliser les promesses. Jean-Marie Perle explique la valse des chiffres à la Cinémathèque Française (il déclare en réalité 12 000 longs métrages) par un effet psychologique des rêves triomphants :

« Entre 1936 et 1939 les sociétés Gaumont et Pathé se sont engagées à déposer la totalité de leur production à la cinémathèque, sous condition que ladite cinémathèque soit susceptible de les accueillir dans des blockhaus répondant aux normes de sécurité et de conservation définies par les commissions techniques. La chose ayant été — par force — irréalisable, jamais ces films n'ont quitté leurs anciens blockhaus. Mais Langlois, sur la foi de ces promesses, a toujours considéré ce stock comme faisant partie du fonds de la cinémathèque. Il n'y a pas eu mensonge de sa part, mais illusion. Laquelle illusion, répandue dans la presse telle une évidence, fut à la base de cet autre mythe : les 50 000 ou 60 000 ou 80 000 films de la cinémathèque selon les délires des uns ou des autres... » (Les Cahiers de la Cinémathèque, n° 22, p. 55).

Nous estimons que le plus sûr est de recenser tous les longs métrages pour lesquels il existe au moins un élément. C'est une statistique de titres où le négatif, la lavande et les positifs du même film, ne comptent que pour une unité.

Quant aux courts métrages, s'il n'y a pas de recensement, on peut, dans les archives traditionnelles, tenir qu'ils représentent un nombre équivalent à celui des films de fiction.

LES INQUIÉTUDES DE LA CONSERVATION

Entretenu, identifié, catalogué, dénombré, le film est parvenu à la vie secrète de pensionnaire des voûtes. Il est dans son blockhaus et sur son rayonnage. Que risque-t-il ?

L'inquiétude a deux noms : le nitrates et la couleur.

La technologie du transfert des films inflammables sur pellicule de sécurité est maîtrisée depuis longtemps. Seule l'importance des stocks pose un problème de crédit. Les budgets courants n'y suffisent plus. Dans des pays comme l'Italie (Rome et Milan) et la France (Bois-d'Arcy, Paris, Toulouse), les stocks représentent des dizaines de milliers de boîtes. Il faudrait des programmes gouvernementaux de sauvetage massif pour débloquer la situation. À la limite l'U.N.E.S.C.O. devrait intervenir : cela vaut pour les monuments de la haute vallée du Nil.

Un autre problème tient au double rejet du nitrates et du noir et blanc. Les laboratoires ne sont plus équipés pour le mariage des supports inflammables et de la pellicule rétrécie. Les vieilles presses n'existent plus et le personnel ne connaît qu'une technologie : le développement à grande vitesse de l'acétate. Quant à la pellicule noir et blanc, on en produit de moins en moins. Elle est entièrement disparu dans plusieurs pays d'Amérique latine et

certaines archives se demandent si elles ne devraient pas grouper leurs besoins, pour garantir un volume annuel d'achats à un fabricant de pellicule vierge. Quoi qu'il en soit, il faut faire vite. Nos copies « flam » les moins anciennes ont déjà trente ans d'âge. « *El nitrato no espera* », « *Le nitrato n'attend pas* », « *Nitrate won't wait* », disent les badges de la F.I.A.F.

La couleur est préoccupante. Depuis l'abandon du Technicolor, vers 1950, qui était fonctionnel et coûteux, l'industrie a produit des films en couleurs, dits « multicouches », destinés à durer quelques mois, le temps de l'exploitation. On s'est aperçu qu'ils perdaient très vite l'équilibre des tons et les nuances pastel. Les compositions subtiles « sur le motif », voulues par les photographes, se sont dégradées comme ces affiches exposées au soleil qui virent au verdâtre. Les colorants de l'émulsion – le jaune, le magenta, le cyan – ont réagi différemment selon les pellicules. Une dominante s'est imposée au détriment des autres et cela a donné ces copies consternantes où la couleur résiduelle écrase de monotonie ce qui fut autrefois un film suave.

Pour arrêter ce processus, ou du moins le freiner, la F.I.A.F. recommande de conserver la pellicule couleur à 5 °C en dessous de zéro, à une très faible humidité relative (de 20° à 30°). Mais chaque degré en moins, pour la climatisation des dépôts, représente une dépense énorme et la plupart des archives doivent se contenter d'une température constante de 10° à 12 °C.

Une autre solution consiste à séparer les trois couleurs de base sur trois films noir et blanc, qui serviront à de nouveaux tirages de copies. Elle est sûre. Elle est chère.

Enfin on a pensé au vidéodisque, qui donne de très bons résultats dans le sens film-disque et qui défie le temps. Mais la trajectoire inverse, du disque au film, n'est pas au point. Les tirages de copies sur pellicule traditionnelle à partir des signes vidéo, sont jusqu'ici médiocres.

Les choses en étaient là, quand un homme d'Hollywood, Martin Scorsese, lança un appel fracassant. C'était au Festival de Venise, en 1980. Il prit le monde à témoin de la disparition inéluctable du cinéma de notre temps, par l'incurie des fabricants de pellicule vierge. Aux membres de la F.I.A.F., il n'apprenait rien, mais son discours jupitérien secoua l'état-major Kodak.

La solution est peut-être en vue. De nouvelles émulsions Eastmancolor 53.84, Agfa 982, sont garanties à très long terme. On nous dit qu'au bout de cent ans, la couche jaune qui est la plus fragile, n'aura perdu que 0,2 de densité, même si on conserve le film à + 20 °C et à 40 % d'humidité relative. C'est ce qu'assurent les tests de décomposition accélérée en laboratoire. Si on

informations se confirmaient, les archivistes retrouveraient la sérénité, la merveilleuse sérénité qu'ils croyaient avoir acquise avec la disparition du nitrate et qu'ils avaient presque aussitôt perdue avec l'arrivée massive de la couleur.

DESTRUCTIONS. INCENDIES

Restent les catastrophes qui touchent les cinémathèques, en provoquant dans ces temples du futur, tout entier voués à la préservation, le phénomène inverse de destruction.

La politique en est parfois responsable. Depuis le coup d'Etat militaire, la Cinémathèque du Chili, qui était très marquée à gauche, s'est exilée à Cuba. Après l'arrivée des Ayatollahs, l'Iranian Film Archive a disparu dans la tourmente. La Cinémathèque de Chine a perdu, dans la révolution culturelle, une grande part de ses collections, qu'elle reconstruit patiemment.

Mais le feu détruit davantage que les hommes. La première alerte a eu lieu à São Paulo en 1957. Le département du film a brûlé au Musée d'Art moderne, où l'on avait entreposé des copies nitrate « *en plus grand nombre que d'habitude* » pour le travail courant. Le feu a pris spontanément (compte rendu à la F.I.A.F.).

Comme il a pris, à Paris, le 10 juillet 1959, à une heure de l'après-midi, dans la cour de la Cinémathèque Française, 82, rue de Courcelles. C'était une des journées les plus chaudes de l'année. Dehors, en plein soleil, une centaine de films, prêtés par d'autres archives, attendaient qu'on les expédie. C'est là que Toulouse a perdu des pièces ultra-rares, comme *Le Tournoi dans la cité de Jean Renoir* ou les dessins animés anglais de la série *Bingo*. Cet incendie s'est entouré de mystère. Au Congrès de la F.I.A.F., qui eut lieu à Stockholm quelques mois plus tard, Langlois avait promis de donner la liste des films sinistrés avant la clôture des débats. Il n'y parvenait pas. Ce fut la raison profonde de la crise et de la rupture.

Mais cet accident funeste est à l'origine du « Règlement dit des cas de sinistres », par lequel la Fédération définit le devoir de solidarité et fixe quelques conduites, aussi précises que généreuses, pour aider la victime à reconstituer ses collections.

Vingt ans plus tard, le 3 août 1980, à quatre heures du matin, l'un des dépôts de la Cinémathèque Française, au lieu dit « Le Pontel », à Villiers-Saint-Frédéric, s'enflamme soudainement. Toujours le même scénario : la période la plus chaude de l'été et un stock de nitrate où quelques boîtes, en état avancé de décomposition, jouent le rôle de détonateur. Les films étaient

empilés dans un hangar de construction légère, fait de parpaings, d'une charpente métallique et d'un toit en fibro-ciment. Il n'y avait ni courant électrique, ni climatisation, ni gardiennage. Un vide séparait le toit et les cloisons. La pellicule était soumise à l'humidité, aux écarts de température et aux chaleurs de l'air libre. Des flammes de cent mètres de haut (*Le Monde*, du 5 août 1980) ravagèrent un stock énorme de pellicule, dont il n'y avait aucun inventaire. 7 000 titres a avoué la Cinémathèque Française. 40 à 60 000 boîtes selon les estimations, ce qui recoupe le nombre de titres. Des pertes douloureuses, mais réparables, pour les films américains qui existent un peu partout dans le monde. Une catastrophe pour les incunables et pour le cinéma français du deuxième rayon, entre 1930 et 1950, qui avait été massivement déposé par les laboratoires, après l'interdiction du nitrate.

Le dernier sinistre s'est produit, à la Cineteca Nacional de Mexico, le 24 mars 1982, en fin d'après-midi. Je connaissais cet immeuble moderne, Calzada de Tlalplan, dans la banlieue nord de la ville, qui abritait l'archive, les services de censure et plusieurs salles de projection. On avait empilé 2 000 boîtes de film nitrate dans un local situé sous la grande salle. Le Mexique est un pays chaud. Les films étaient très anciens. Le cinéma était bondé. On projetait *L'Homme de fer* de Wajda. Il y eut mort d'homme. Le mystère plane sur le nombre de morts. J'ai vu l'immeuble après l'incendie. Deux des quatre côtés, bardés d'éléments en béton armé, avaient sauté comme des allumettes.

Ce sera sans doute le dernier sinistre imputable à la négligence. La Cinémathèque Française a été mise en demeure de déposer ses films nitrate au service d'Etat, à Bois-d'Arcy. La catastrophe de Mexico a mobilisé tous les archivistes de l'Amérique latine, équatoriale ou tropicale. Les collections modestes, qui ne pouvaient financer la température idéale voisine de zéro, se sont climatisées à 10 ou 12 °C, ce qui exclut tout risque d'incendie. La redoutable conjonction du subjectivisme, de la nitro-cellulose et des étés flamboyants appartient désormais à la maladie infantile des cinémathèques.

III

LA BIBLIOTHÈQUE

L'idée que les documents ont autant d'importance que la pellicule, est une conviction récente. Les premiers archivistes avaient des bibliothèques restreintes qui correspondaient à l'A.B.C. du cinéphile. Ils recueillaient quelques affiches pour décorer leur cage d'escalier, quelques photos pour honorer de vieux acteurs, quelques revues indispensables, mais ils n'étaient pas des fanatiques du non-film.

L'évolution s'est faite après 1950, quand les vieux magazines sont devenus rares et que l'on a compris qu'il fallait les sauver au même titre que la pellicule. D'ailleurs le besoin de références commençait à se faire sentir pour identifier les films.

Les principes généraux du Service de documentation ont été définis dans le *Manuel des archives du film* publié par la F.I.A.F. (chap. 5, p. 61-99). Il porte sur les acquisitions, le catalogage, le rangement et la consultation des divers matériaux qu'on est appelé à recevoir, et il donne une bibliographie impressionnante.

Dans la pratique, chaque cinémathèque a improvisé. Elle a institué, un peu à l'aveuglette, son système de classement, sans se douter qu'il engageait l'avenir et qu'il serait embarrassant quand les documents auraient une vie propre.

C'est la diversité des méthodes qui frappe aujourd'hui les amateurs itinérants. On devine les hasards, le poids des circonstances, les fausses bonnes idées et le rôle joué par l'agencement des locaux, on trouve des similitudes, on cherche en vain un schéma directeur.

Cela me pose une crise de conscience et je décide arbitrairement, dans ce chapitre consacré à la vie quotidienne des

bibliothèques, de décrire celle que je connais le mieux : la collection des documents de la Cinémathèque de Toulouse. J'ajoute, en circonstance atténuante, que nous avons fait ce classement après 1960, ce qui nous a permis d'éviter les errements de nos collègues, et que la plupart de nos solutions pragmatiques rejoignent celles de Pierre Allard, à Montréal. On va donc beaucoup lire le mot « nous ». C'est la règle du jeu.

LES LIVRES

Les livres se classent à l'arrivée selon les formats, dans deux séries A et B, numérotées de 1 à l'infini. Chaque livre donne lieu à 4 fiches au moins : une fiche d'inventaire, très descriptive, classée par ordre numérique dans l'une des deux séries ; une fiche de titre et une fiche d'auteur, classées par ordre alphabétique ; une ou plusieurs fiches de contenu, classées par mot vedette.

C'est une méthode universelle. Ce qui l'est moins, ce sont les réponses que chaque archive a données à des questions précises. Pour notre part, nous avons décidé :

- De limiter la notion de livre aux objets imprimés qui présentent cette stabilité, cette densité que la tradition attribue aux ouvrages. S'il s'agit d'un document pliable et mince, qui s'incline quand on l'installe, nous le versons à un dossier.

- De séparer certaines séries, qui ont leur numérotation particulière. Pour la France : l'*Anthologie du cinéma*, *Septième Art*, *Cinéma d'aujourd'hui*, *Premier Plan*, ou films racontés des éditions populaires (*Cinéma Bibliothèque*, de Jules Tallandier ou *Les Grands Romans cinéma*, de J. Ferenczi).

- D'éliminer toutes les publications liées à des festivals. Elles rejoignent et complètent l'ensemble de dossiers *Festivals et Rencontres*.

- D'isoler complètement les catalogues, filmographies, index annuaires ou filmlexicons des cinémas nationaux et de la production universelle, un peu à la façon des dictionnaires et des usuels dans les bibliothèques littéraires. Complétés par les documents du type *L'Italie à Cannes*, ils sont classés de A à Z, c'est-à-dire d'Albanie à Yougoslavie.

Autre question : où commence, où s'arrête le livre de cinéma ? Les puristes éliminent tout ce qui n'est pas du cinéma à cent pour cent. Nous avons adopté la solution inverse : dès lors qu'il est question d'acteurs, de studios et de films, nous retenons l'ouvrage, même s'il a trait au théâtre ou au Tout-Paris.

L'acquisition des nouveautés doit se doubler d'une quête incessante chez les bouquinistes et les brocanteurs. C'est à ce prix qu'on comble peu à peu les lacunes de l'époque où l'archive n'existait pas.

Enfin les scripts, c'est-à-dire les scénarios originaux et multigraphiés, qui servent durant le tournage, doivent être classés à part. Ils comportent le découpage du film plan par plan, les dialogues, les mouvements d'appareil et ils permettent de savoir ce qui a été ajouté, improvisé ou coupé au montage. En France, la plus belle collection de scripts est celle de la Cinémathèque Universitaire et Claude Beylie a d'ailleurs créé, pour ce département, le mot de « scriptothèque ».

LES PÉRIODIQUES

Pour nous, deux divisions, les périodiques nationaux, les périodiques étrangers, et dans chaque section, les vivants et les morts, c'est-à-dire ceux qui ne paraissent plus.

La Cinémathèque Royale de Belgique et le Danske Filmmuseum, à Copenhague, ont deux des plus belles collections mondiales de périodiques de cinéma. Cela implique un budget confortable. Une archive moyenne est contrainte à se limiter. Pour notre part, nous nous en tenons :

- à la totalité des documents publiés dans notre langue ;
- à un échantillonnage de périodiques étrangers, liés à l'indexation de la F.I.A.F.

Par contre, il n'y a sur le plan national aucune raison de rejeter un magazine populaire. A nos yeux, les revues de cinéma X, de karaté ou de westerns sont aussi importantes que la sémiologie. Ni plus, ni moins. Nous refusons de sélectionner. C'est une option fondamentale.

Une autre question se pose pour les périodiques spécialisés, qu'il est dommage de découper, puisqu'ils sont les témoins d'une époque. En France, ce fut jadis le cas de *Arts* et des *Lettres françaises*. C'est aujourd'hui celui du *Point*, de *L'Express*, du *Nouvel Observateur*, de *V.S.D.* et, toujours présentes, des *Nouvelles Littéraires*. Nous conservons la totalité des documents et nous mettons sur fiches les articles de cinéma.

Restent les collections incomplètes de revues mortes ou épuisées. Comment doit-on procéder pour en rétablir la continuité ? Si nous étions bibliophiles, nous ne saurions nous satisfaire que des originaux. Il nous faudrait le papier d'époque, et son odeur. Mais nous sommes des gens de cinémathèque,

sensibles au contenu informatif ou culturel plus qu'à la poésie tactile d'une nostalgie irrémédiable. Même si c'est discutable, nous photocopions les numéros qui nous manquent et nous intégrons les copies dans la série des documents d'époque. La *Revue du Cinéma*, de Jean-Georges Auriole nous est aussi précieuse en reprint qu'en original et nous attendons que l'on microfilme, à l'échelle mondiale, les périodiques qui se confondent avec l'histoire du cinéma.

Nous avons un inventaire permanent : un dossier par revue et des tableaux à trois colonnes. A gauche, l'année ; au centre les numéros de 1 à x avec un numéro par ligne ; à droite, autant de croix pour chaque numéro que nous possédons d'exemplaires. Aussi d'un seul coup d'œil, nous voyons ce qui manque et qu'il faut rechercher et ce qui est disponible pour des échanges. C'est sur ce document que peu à peu les doubles forment une deuxième collection, voire une troisième qui seront isolées des surplus.

LES DOSSIERS

Nous possédons environ 27 000 dossiers de films. Ce sont des chemises classées à plat, par ordre alphabétique, avec l'indication du titre sur le bord du dossier, le long de la pliure. Ainsi, le repérage est immédiat. Le dossier idéal comprend :

- le « scénario publicitaire », c'est-à-dire le document imprimé et illustré qui est destiné aux directeurs de salles et qui s'appelait jadis « manuel d'exploitation » ; c'est parfois un cahier somptueux ;
- le « press-book », composé pour les journalistes, qui apparaît vers 1965 ; au fil des années, il va en s'épaississant et donne de plus en plus d'informations (générique, filmographies, interviews, déclarations, circonstances du tournage) ;
- les extraits de presse ;
- quand on en publiait, le film raconté ou le roman-photo ;
- les éléments divers : musique des chansons, tracts polémiques...

La Cinémathèque de Toulouse a été l'une des premières à rechercher frénétiquement les scénarios publicitaires. C'est un matériel qui n'a pas d'éclat intellectuel et qui est d'une importance capitale. On y trouve un résumé de l'intrigue, le nom exact des personnages, le générique, le métrage, les conseils d'exploitation et la photo des affiches. Aux yeux de l'historien, c'est le document de base. Il est d'ailleurs l'une des richesses du Fonds Rondel, à la Bibliothèque de l'Arsenal, pour la période 1910-1930.

Les dossiers de personnalité ont le même système de classement : à plat, par ordre alphabétique, avec le nom près du pli. Nous groupons dans une série unique, tous les professionnels : acteurs, réalisateurs, techniciens, producteurs. Le contenu est très varié : articles de magazines, filmographies, dépliants de rétrospectives, notices nécrologiques... La mythologie de l'acteur y joue un rôle envahissant. Mais nous tenons à conserver, à tort ou à raison, les extraits de la presse du cœur parce qu'ils participent à l'environnement populaire du cinéma et qu'ils concernent le sociologue.

Les dossiers de pays (en fait des boîtes), se révèlent extrêmement commodes. On y glisse l'inclassable : un programme de rétrospective du cinéma roumain, un article sur le penchant des Espagnols pour les films érotiques, une étude sur la culture québécoise, un sondage d'opinion à propos des vedettes, un reportage sur le macarthysme à l'époque des Dix, à Hollywood, ou sur la saison à Broadway... Ces dossiers recueillent des informations à la dérive et correspondent à un premier classement que les chercheurs affineront.

C'est la même vertu que nous attribuons aux dossiers généraux : animation, économie, droit, technique, avant-garde, épouvante, films militants, pornos, pédagogiques, indépendants, publicitaires... Le manque de personnel nous a imposé des solutions élémentaires, qui se sont révélées opérationnelles, et que nous conservons avec des moyens accrus.

Nous avons un classement spécial pour les dossiers de festivals et de rencontres : programmes, brochures, bulletins quotidiens, communiqués, dépliants de producteurs et comptes rendus de presse. S'il s'agit de Cannes, les boîtes occupent toute une paroi. S'il s'agit du festival Super 8 à Namur, ou de la semaine du film pour l'enfance à La Bourboule, la chemise est réduite à cinq ou six feuillets. Du moins tout laisse une trace.

LES FONDS

Il y a, dans toute bibliothèque de cinéma, un réflexe jacobin du bibliothécaire qui consiste à soumettre à un classement unique les papiers qui lui parviennent. C'est satisfaisant à la fois pour l'esprit de géométrie et pour la névrose sadico-anale qui préexiste à l'amour de l'ordre. Nous y avons succombé, avec une certaine volupté, mais nous avons parfois modéré notre élan.

Voici le problème. Un amateur a réuni amoureuxment des archives de cinéma. Il a classé, selon un système aberrant, des

coups de presse, des éléments publicitaires, des filmographies écrites à la main et des impressions vécues. Faut-il faire éclater cette masse d'informations dans des dossiers de films, de pays, ou de cinéastes, ou la garder à l'état natif ?

C'est le même problème pour ces antiques registres de comptabilité où d'autres amateurs collaient les articles qu'ils découpaient. L'information est précieuse, mais comment la traiter ?

Nous avons adopté la notion de fonds indivisible, qui est basé sur deux principes : nous conservons les ensembles ; à temps perdu, nous y photocopions ce qui peut enrichir nos dossiers.

Enfin le classement hors des séries s'impose pour certains documents mêlés à la vie de l'archive. Si je persiste à prendre l'exemple de Toulouse, nous avons :

- un fonds F.I.A.F. (congrès, rapports, commissions...) et cinémathèques (programmes, brochures...);
- un fonds spécial Cinémathèque Française ;
- un fonds Abel Gance ;
- un fonds sur l'histoire de la revue *Positif* ;
- un fonds Gaby Morlay, lié à un de nos donateurs ;
- un fonds de collectionneurs, où tous les gitans, vendeurs de pellicule et passionnés de cinéma auxquels nous avons eu à faire depuis 1954 ont laissé leur empreinte.

LES PHOTOS

Nous les classons à plat, contrairement à la règle qui veut qu'on les suspende dans des dossiers à tringle. Elles ne gondolent pas. Le poids des chemises, empilées par ordre alphabétique, décourage leur tendance naturelle à s'incurver.

Pour les films nous collectionnons :

- les photos noir et blanc, cartonnées, de tirage excellent qui étaient louées aux directeurs de salle, pour leur publicité jusqu'au début des années soixante ;
- les images couleurs, imprimées sur papier, de qualité médiocre, qui leur ont succédé ;
- pour quelques titres, les tirages couleurs, généralement de grand format sur carton glacé, qui sont superbes ;
- les photos noir et blanc destinées à la presse, pour les films nouveaux et les reprises à la télévision ;
- les diapositives ;
- les photogrammes tirés par l'archive elle-même sur des copies en 35 mm.

Ces photogrammes sont une richesse insoupçonnée. Nous avons d'excellentes copies classiques, de *L'Ange Bleu* à *Intolérance*, mais pas une seule photo d'époque. Sur la pellicule, nous avons tiré les plans les plus révélateurs ou les plus fascinants. Nous conservons les contacts et nous agrandissons en fonction des besoins. Toutes ces photos sont inédites. Elles ont été prises au cœur même de l'œuvre, que l'on a littéralement piégée.

Une autre série, consacrée aux acteurs et aux cinéastes, s'alimente de portraits, cartes postales, photos de tournage ou de reportage, et des gros plans qui existent en double dans les photos de films.

Des classements autonomes sont profitables : ensembles nationaux, cinéma d'animation, studios de prise de vues... Toutes les cinémathèques ont leur méthodologie, mais aucune n'évite ce purgatoire : les photos non identifiées, que l'on conserve en attendant le hasard d'une reconnaissance.

LES AFFICHES

Jan de Vaal, qui a été le premier à s'interroger, au sein de la F.I.A.F., sur la conservation des affiches de cinéma, conseille de les déplier et de les pendre à l'obscurité dans des entourages cartonnés et sous certaines conditions de température et d'humidité. A la Cinémathèque Suisse, qui a aujourd'hui une collection fabuleuse, André Chevailler les installe à plat dans de grands meubles métalliques.

Or nous les recevons pliées, telles que les imprimeurs les envoient aux distributeurs. Nous pouvons les laisser, comme solution d'attente, dans leur pliage d'origine : elles n'y gagnent pas, elles n'y perdent pas. Mais nous savons qu'il faudra, un jour ou l'autre, les traiter avec d'autres égards. Dans l'immédiat nous les mettons sur fiches, par titre, avec le nombre d'exemplaires pour chaque format (120 x 160, 60 x 80, etc.) et l'indication du dessinateur.

Faut-il les entoiler ? Le Kunstgewerbemuseum à Zurich, qui a un siècle d'expérience dans le dépôt légal des affiches, a renoncé à l'entoilage. Le papier, la colle et le support réagissent différemment. A la longue, des craquelures se produisent. L'élasticité n'est pas la même aux trois niveaux. Mais les travaux faits au début du siècle, sur des Mucha ou des Toulouse-Lautrec, ont peut-être échoué parce qu'on utilisait des toiles trop denses et trop rigides. Le débat reste ouvert.

dos
papier
Kovalev

Les affiches proviennent de sources multiples : les agences de distribution, les salles de cinéma, la brocante et les antiquaires. Un vent de folie a fait valser les prix et le petit monde des marchands est encore secoué par l'espérance de bénéfices miraculeux. Il faut savoir y résister. Tout cela retombera, comme la croûte d'un soufflé. On ne collectionne pas les affiches comme les cartes postales. Les amateurs en mettent quelques-unes sur leurs murs et la surface est vite envahie. Quand la demande sera saturée, l'affiche retrouvera son destin naturel, à des prix équitables, dans les collections publiques.

LES ÉLÉMENTS SONORES

La Cineteca Italiana à Milan a été la première à réaliser l'importance des éléments sonores dans une collection documentaire. C'était au lendemain de la guerre. Les disques en ébonite lourds et fragiles, donnaient tout de même un témoignage sur la musique et les chansons du cinéma de divertissement.

Aujourd'hui, chaque archive a son département du son :

- disques traditionnels en 78 tours ;
- bandes originales en 33 tours ;
- interviews au magnétophone réalisées par la cinémathèque ;
- émissions de radio, repiquées en cassettes.

CONCLUSION PROVISOIRE

Le classement adopté, dans sa bibliothèque, par l'archive de Toulouse n'est pas un modèle, mais une référence. Pour la clarté du débat, il fallait bien concrétiser par un exemple l'ensemble hétéroclite accompagnant le cinéma, que l'on désigne généralement sous le terme de non-film. A ce magma, on devrait d'ailleurs ajouter les miscellaneus, les variétés piquantes, les Laurel et Hardy en caoutchouc, les assiettes décorées du profil de Chaplin, les tee-shirts et les produits manufacturés qui ont accompagné la sortie de E.T.

Mais la théorie des bibliothèques spécialisées dans le cinéma est encore à faire. Nous avons tous des solutions qui nous conviennent, bonnes ou mauvaises, et auxquelles nous tenons pour des raisons sentimentales. J'ignore ce que sera le schéma d'

classement exhaustif auquel il faudra bien, un jour ou l'autre, parvenir. Je lui assigne seulement deux critères :

- le refus de la sélection ;
- la rapidité d'accès au document.

Tout système qui demande plus de deux minutes pour trouver ce que l'on cherche, est défectueux.

IV

LA PROJECTION ET LA CONSULTATION

La plupart des cinémathèques sont sorties du splendide isolement qui était de règle à l'origine, pour avoir une activité publique et présenter aux spectateurs leur capital d'images.

La F.I.A.F. avait mené, en 1963, une enquête auprès de ses membres pour savoir comment se déroulaient les projections de films dans les cinémas d'archives. Les réponses, qui n'étaient pas chiffrables, avaient concordé sur trois points :

- au début des années soixante, chaque cinémathèque n'utilisait qu'une salle ;
- le public était composé de spectateurs avertis, connaissant l'histoire du cinéma ;
- la programmation était basée sur les films anciens.

L'ENQUÊTE DE 1982

Cette enquête a été reprise en 1982, avec une grille de 45 questions, et les réponses ont montré à quel point la projection s'est amplifiée et diversifiée.

- 49 archives ont répondu. 5 ne font pas de séances régulières et n'ont pas de salles de répertoire. Le dépouillement concerne donc 44 organismes situés dans 36 pays. Voici les résultats les plus significatifs :

- 23 archives sur 44 ont plus d'une salle (20) ou disposent d'un circuit de projection (3) ;
- La majorité donne des séances toute l'année (30), pendant 6 ou 7 jours par semaine (26).

- La quasi-totalité des cinémathèques (40 sur 44) participe à des manifestations exceptionnelles (festivals, rencontres, stages, week-ends) ou les organise, ce qui traduit leur extension culturelle.

- La plupart font des séances régulières destinées à des publics particuliers : enfants (20), élèves (22), étudiants (29), troisième âge (13), groupes socio-professionnels (27). Le temps des projections où l'on se trouvait entre initiés, comme à une messe, est révolu.

- Souvent elles reprennent le rôle des ciné-clubs en perte de vitesse : présentation sur scène d'acteurs ou de cinéastes (38), conférences avec extraits de films (35), cycles spéciaux d'histoire du cinéma (36).

- Elles n'attendent aucun bénéfice des séances et les recettes sont inférieures, ou au mieux égales aux dépenses dans 37 cas sur 44. Autrement dit, les projections publiques ont cessé d'être une source de revenus, pour devenir une obligation culturelle.

- Dans 77 % des cas (34 archives sur 44), les programmes sont centrés sur des thèmes historiques ou sociologiques, des panoramas nationaux ou des hommages à des metteurs en scène. La part du hasard est donc faible.

- La proportion de films muets diminue : 10 à 15 % des programmes et se limite de plus en plus à des classiques (*Nosferatu*, *Intolérance*, *La Grève*, Chaplin, Keaton...). On va rarement à la découverte. Des milliers de films muets ne sont jamais projetés et tombent dans l'oubli parce qu'ils ne toucheraient qu'un noyau de cinéphiles. La solution sera sans doute de réserver au muet de très petites salles et d'y faire défiler tous les titres de la collection. Le 13 décembre 1982, la Cinémathèque Royale de Belgique a inauguré une salle de 30 fauteuils où elle montrera chaque année 700 films : « Ils permettront de redécouvrir cette époque faste de l'histoire du cinéma où l'art naissait du seul pouvoir de l'image. »

- 17 archives donnent la priorité à leur production nationale. La plupart des autres (22) consacrent des cycles réguliers au cinéma de leur pays. Par rapport aux précurseurs des années trente, qui étaient très cosmopolites, il y a donc une politique assez générale de soutien aux films nationaux.

- Si le muet demeure un ghetto, 42 archives ont à cœur de faire la lumière sur des cinéastes oubliés. Elles acceptent des programmes de films médiocres, quand ils illustrent un thème. Le point de vue sociologique semble enfin l'emporter sur l'attrait esthétique. C'est une évolution en profondeur que je tiens pour essentielle.

- L'origine des copies s'est élargie. Pour l'ensemble des répondants :

● films de l'archive : 54 % ;

● copies prêtées par d'autres cinémathèques : 16 % ;

● copies demandées à des distributeurs, à des ambassades, à la télévision, aux cinéastes : 30 %.

- Mais il y a corrélation des réponses, entre la question sur les films muets (en projetez-vous ? dans quelle proportion ?) et celle sur l'appel aux distributeurs. Plus une archive s'adresse au commerce, pour établir ses programmes et jouer finalement le rôle d'une salle d'art et d'essai, et moins elle s'intéresse au cinéma historique du début du siècle et des années vingt.

- Près de la moitié des répondants (21 sur 44) sont encore soumis aux visas de censure.

- L'information du public est assurée par les moyens traditionnels : communiqués de presse, feuillets, affiches. 36 archives publient des brochures pour certains thèmes ou certains hommages. Elles éprouvent le besoin de garder trace de cycles qui ont été difficiles à réaliser et qui échappent à la routine.

- La fréquentation des séances est en augmentation (24), constante (19), en diminution (1). Les étudiants et enseignants prédominent (27) et il y a de grands écarts de fréquentation (39). Le nombre de spectateurs varie, selon les films, du simple au quintuple.

FINALITÉ DES CINÉMATHÈQUES

Ce questionnaire de 1982 s'achevait sur une interrogation qui, à mes yeux, était fondamentale : par rapport aux activités de conservation (films et documents), les projections sont-elles plus importantes ou moins importantes ? Sur 44 archives, 32 ont estimé qu'il y avait équilibre entre la projection et la préservation.

Mais 12 ont déclaré que la conservation avait priorité. Ce sont généralement de vieilles cinémathèques, qui ont sauvé des patrimoines fabuleux. Je leur donne raison. Je pense qu'on s'essouffle à concurrencer l'art et l'essai, à promouvoir le cinéma contemporain et à jouer à l'entreprise de spectacle. Chacun a sa place au soleil : les salles publiques pour les films en distribution, les ciné-clubs pour le secteur non commercial, les cinémathèques pour l'exploration historique. Notre champ d'action commence avec Edison et les Frères Lumière. Il concerne les œuvres dont la carrière est terminée. Il est énorme, mais il s'arrête aux limites du droit d'exploitation.

Je devine que mes collègues ne seront pas d'accord, car ils ressentent un devoir moral à l'égard du Tiers-Monde, des cinéastes indépendants, de Marguerite Duras et de Chantal Ackerman. Je sais aussi que le plaisir est grand de respirer l'air libre et de quitter les couloirs magiques du mausolée, pour entrer dans le siècle. Enfin les salles d'archives sont, dans certains pays, l'unique lieu d'accès aux films militants et au cinéma d'auteur. Mais l'optique change, quand le tissu national est saturé de salles d'art et d'essai, que la télévision présente des titres rares dans des copies splendides et que les distributeurs rachètent massivement les films anciens qui étaient jusque-là notre domaine réservé. Le commerce a pris leçon sur les cinémathèques. A Paris, les hommages se bousculent, de Bogart, à Cukor, à Lang, à Eisenstein, à Minelli, à l'épouvante... et la masse de films anciens qui reviennent depuis cinq ans sur le marché, équivaut à la collection d'une archive de bon niveau. Ce phénomène touche, pour l'instant, certaines contrées privilégiées, mais il gagnera d'autant plus le reste du monde que la culture moderne se penchera sur son passé.

Je pense que notre vocation n'est pas de mener une compétition, mais d'explorer le patrimoine que nous sommes seuls à posséder. Elle n'est pas dans le nombre de spectateurs que nous attirons, mais dans la qualité des recherches, dans l'état de curiosité et dans un certain climat de plaisir autour de l'histoire. Langlois disait : « Je préfère qu'un film soit vu par trois spectateurs, plutôt que par une salle pleine, surtout s'il y a un futur Rivette parmi eux. » Ou un futur Sartre. Les commerçants joueront toujours les titres célèbres et les cinéastes qui figurent dans le petit Larousse. C'est la logique impitoyable des comptes d'exploitation. Nous n'avons pas cette contrainte de la recette guichet. Nous sommes libres.

LA CONSULTATION

Peut-être la plus grande volupté est-elle de présenter un film inconnu à un chercheur qui en a l'usage. C'est le comble de l'élitisme : le chercheur a montré patte blanche et l'archiviste découvre un trésor oublié.

Ici les réticences qui pouvaient entourer la pratique intensive des projections publiques disparaissent devant la morale de la connaissance. L'accueil des historiens doit être immédiat, direct et chaleureux. Il faut que la pellicule arrive, sans frein ni détour.

Notre hôte justifie, par sa présence même, le sens de notre action : ce travail de fourmi, de brocanteur du rêve. Sans qu'il en ait conscience, il déclenche un processus de légitimation. Nous l'aïdons et il nous désigne.

En fait, nous avons deux sortes de consultants : les journalistes, les écrivains, les professeurs, les étudiants, auxquels nous rendons un service intellectuel, et les sociétés commerciales qui cherchent des éléments de tirage, des stockshots. Tantôt ils voient le film sur un écran normal, tantôt ils l'étudient à la table de vision, bobine par bobine, en projection discontinue. La table leur permet d'arrêter sur l'image, de revenir en arrière et de modifier la vitesse.

Mais il faut, dans les deux cas, un technicien en permanence. La consultation de la pellicule, pour une étude individuelle, est donc coûteuse. On a manipulé, vérifié la copie et il est assez juste de faire payer les visiteurs. En 1980, Eileen Bowser a mené une enquête « sur les facilités d'accès aux collections des membres de la F.I.A.F. dans des buts de recherche et d'étude ». 45 archives ont répondu. 22 d'entre elles accueillent gratuitement les chercheurs individuels. Les autres demandent une quote-part et pratiquent souvent deux grilles de prix : le plein tarif pour les usages commerciaux, des conditions préférentielles pour les étudiants.

L'emploi de vidéocassettes simplifie les choses, en donnant au film la mobilité du livre. Le demandeur est reçu, comme dans une bibliothèque. On l'installe devant un moniteur, il branche les écouteurs, il lit le film à son aise et il rend la cassette à l'entrée. Il n'y a plus de frais spéciaux de main-d'œuvre, ni d'usure des originaux. L'accès aux films est immédiat : ils sont rangés dans des armoires sous un faible volume. L'archive a pris le soin de transférer en vidéo les grands classiques du cinéma et elle peut satisfaire les besoins essentiels. Le seul défaut est qu'à long terme, les bandes s'effacent.

Ce type de réception répond mieux à l'attente du public et à l'idée qu'il se fait des archives, que le travail secret dans une salle de montage. Mais l'un et l'autre sont nécessaires. La vidéothèque popularise l'action culturelle, elle justifie les subventions, elle plaît aux autorités. La projection est indispensable dans les recherches de haut niveau.

Une statistique : lorsque Eileen Bowser a fait son enquête en 1980, 18 archives sur 45 disposaient de lecteurs de bandes vidéo et 3 autres allaient s'équiper.

LES SOLLICITATIONS

Enfin, nous sommes chaque jour sollicités. Cela nous vient d'une maison de la culture, d'un réalisateur de télévision ou d'une équipe pédagogique, admirable de dévouement. Ils nous demandent des films. Nous les avons et ils le savent. Nous voudrions leur faire plaisir et répondre à leur enthousiasme. Nous avons longtemps pratiqué cette politique d'ouverture généreuse fondée sur les contacts humains et la chaleur de l'amitié.

Mais nous n'étions alors que de doux maniaques qui s'intéressaient à des rossignols, des produits périmés, des stocks invendables : les films anciens. Les ayants droit s'en détournèrent au point qu'ils ne savaient plus qui en avait les droits. Dans ce climat de liberté anarchique, il était agréable d'aider les petits groupes de cinéphiles qui partageaient notre folie.

Cette situation a évolué à 180 degrés. Le vieux cinéma a retrouvé sa valeur marchande au terme d'un processus dont les cinémathèques ont été les instigatrices. Le public que nous avions formé est devenu la clientèle des salles de répertoire. Les producteurs se sont réveillés. Ils pourchassent aujourd'hui les projections clandestines et nous devons, sans cesse, répondre non.

Les rapports d'équilibre avec les compagnies sont au prix de cette rigueur. Nous avons tous les droits *intra muros*. Sortis de notre siège et de nos salles, nous serions des pirates si nous faisons voyager les copies. Aux demandeurs, nous répondons qu'il faut un accord écrit de la part des distributeurs et nous les invitons à le solliciter. Cela renforce l'image élitiste des archives du film, mais nous n'y pouvons rien.

En France, quelques esprits s'en sont émus. Une Commission ministérielle sur le cinéma, créée après les élections de 1981, qui avaient donné le pouvoir à la gauche, a demandé pourquoi les collections de cinémathèques restaient enfouies dans leurs blockhaus et ne circulaient pas. En posant cette question, le Rapport Bredin exprimait à la fois un besoin général et un droit naturel. Il est normal que la Nation veuille inclure dans son patrimoine culturel les images et les films qui font déjà partie de la sensibilité collective et qu'elle y ait libre accès. Mais il faudrait rien moins qu'une révolution. Il faudrait prendre les marchands à la gorge et les contraindre à verser dans le domaine public les films en fin d'exploitation. Le capitalisme interviendrait dans la production, l'exploitation, l'amortissement et les bénéfices. Après un délai convenable, la collectivité y succéderait...

Ne rêvons pas. Nous ne sommes pas en 1789. La société de consommation a balayé les utopies. Même en U.R.S.S., les films

étrangers ne circulent qu'avec l'accord des ayants droit. Nous avons les mains liées par la législation commerciale. C'est pourquoi nous décourageons, à longueur de journée, les demandes culturelles qui n'ont pas reçu l'aval des producteurs. Nous sommes condamnés par l'économie de marché à cette litanie du refus.

THÉORIE DES EXPOSITIONS

Le goût des expositions est presque aussi ancien que l'idée de cinémathèque. Henri Clouzot et son complice Léon Moussinac avaient introduit le cinéma, en 1925, au Musée Galliera. Jean-Placide Mauclair montrait en permanence des photos et des documents dans le hall du Studio 28, comme Armand Tallier, aux Ursulines. Le Museum of Modern Art joua, dès le début des séances publiques, sur le non-film accompagnant le film. Il y avait convergence entre l'image en mouvement et sa projection fixe, assimilée à un tableau.

Homme de spectacle, Henri Langlois a été le premier à voir grand. Sa trajectoire est marquée par une série d'expositions qui ont abouti à l'actuel Musée du Cinéma, au palais de Chaillot. Un musée qui a tous les éclats, tous les défauts du personnage, qui laisse sur sa faim et qui est moins l'accomplissement d'un art que le murmure torrentueux d'un amateur d'art.

Des centaines d'expositions ont suivi dans le monde les exemples donnés par la Cinémathèque Française à la fin des années quarante. Une sorte de corpus s'est constitué, une méthode, un système de recettes. On a utilisé les éléments spectaculaires : affiches, photos, maquettes de décor, costumes et appareils. Avec des autographes et des pièces rares dans les vitrines, on a toujours joué gagnant.

Ces expériences mobilisent le public. Elles l'intéressent à la collection, l'initient à la vie des archives, et sont indispensables. Il est frappant de voir que les nouvelles cinémathèques exposent dès leurs premiers pas, avant même d'être sûres qu'elles survivront. Cela leur donne une identité.

Pourtant, on mesure assez vite les limites du spectaculaire. Plaisir de l'image, flamboiement et mirage, étincelles du rêve : tout cela tourne en rond. Si nous sommes là pour créer un public nous avons raison de persévérer et les entreprises de sensibilisation auront encore leur raison d'être pendant des décennies. Mais nous pouvons aller beaucoup plus loin dans l'exploration visuelle du cinéma et de son environnement.

Quelques archives (Helsinki, Toulouse, Wien...) se sont occupées des photos de films comme reflets de société. Helsinki cherchait trace du phénomène de l'alcoolisme dans l'histoire du cinéma finlandais. L'Osterreichisches Filmarchiv a confronté le cinéma viennois aux remous politiques et sociaux. Toulouse a fait la première expérience d'ordre systématique, avec « La France des années trente vue par son cinéma » (Musée des Augustins, 1975). Le principe a été d'utiliser tantôt des photos de films destinées à la publicité, tantôt des photogrammes prélevés dans les 100 000 images qui composent un film. D'ailleurs, la deuxième méthode est de loin la meilleure : on traque les significations sociologiques au détour de l'action, dans des scènes banales surchargées de réalité.

Nous avons poursuivi ce discours avec « Le Film policier américain, reflet de société » et « La Vie quotidienne en U.R.S.S. de 1920 à 1930, vue par son cinéma », en retrouvant les mêmes mots : « vu », « vue », « reflet ». J'ai tenté d'en tirer une ébauche théorique dans le catalogue des Augustins (1975, p. 11-17), *Les Cahiers de la Cinémathèque* (1976, n° 18-19, p. 70-73) et *L'Avant-Scène du Cinéma* (1976, n° 173, p. 23-28). La théorie est à venir mais on peut dégager quelques prolégomènes :

- Dans ce genre d'expositions, il est interdit de privilégier un film ou un cinéaste. A la limite, il faut des photos anonymes choisies par des non-cinéphiles, pour leur caractère typique et daté.

- « Le document idéal est celui qui démontre comment le cinéma a imité la réalité et comment celle-ci s'est mise à son tour à ressembler au cinéma. Il est probable que Berval, quand il joua le rôle de Justin de Marseille, s'inspira des mauvais garçons qui s'accoudaient dans les bistrot du Vieux-Port, mais il est tout aussi probable qu'après la sortie du film, les nervis marseillais se firent la tête de Berval et copièrent sa rondeur de truand provençal » (Catalogue, p. 12).

- Le cinéma d'un pays donné, à un moment donné est intarissable sur certaines couches sociales (dans « La France des années trente », c'était la vie mondaine). Il est muet ou folklorique pour tout ce qui le gêne (c'était le prolétariat).

- Néanmoins, des faits de civilisation crèvent l'écran : en France, la bouffe, le bistrot et la stratégie amoureuse.

- La confrontation des photos de films et des reportages de la même époque montre trois types de comportement : la réalité dépasse la fiction (c'était dans notre exemple, une tribune officielle du 14 juillet qui allait plus loin que la galerie de têtes de *Zéro de conduite*). Elle la confirme. Elle la dément.

Elle souhaite que d'autres archives poursuivent l'expérience dans des contextes nationaux aussi différents que possible. Les cinémathèques disposent d'un matériel étonnant qui est capable d'interroger le cinéma et la société, et qu'il ne tient qu'à elles de mettre sur orbite. Mais les expositions que l'on a jusqu'ici orientées dans ce sens, laissent entiers deux groupes de questions :

- 1° Sont-elles objectives ? Remplissent-elles leur contrat ? Rendent-elles compte d'une réalité globale ? Echappent-elles au Kitsch et à la nostalgie ?
- 2° Apportent-elles à l'historien un matériau inexploré, spécifique et utilisable ?

VI

VERS L'AN 2000

La réflexion sur l'an 2000 a commencé à Oaxtepec, au Congrès de la F.I.A.F. de 1982. Wolfgang Klaue avait proposé des thèmes de discussion sur :

- le cinéma à moyen terme, dans l'ensemble des arts de communication ;
- le rôle de la F.I.A.F. dans la survie du cinéma ;
- l'influence des vidéocassettes et des vidéodisques ;
- la conservation du matériel vidéo ;
- les archives audiovisuelles dans les pays en voie de développement ;
- le fichier central des collections, comme approche d'une structure universelle de conservation.

Cette réflexion a débuté. Elle va se poursuivre au Congrès de Stockholm en 1983 et il est peu d'associations internationales qui se penchent autant sur leur devenir.

LES ORDINATEURS

Les cinémathèques sont entrées dans le monde des ordinateurs. Le Museum of Modern Art de New York a déjà publié un document de base, *Film cataloguing manual : A computer system*, de Jon Gartenberg (1980). En 1979, Karen Jones (Copenhague) et Frances Thorpe (Londres) avaient tenu la « computerization » pour indispensable dans une étude demandée à la F.I.A.F. par l'U.N.E.S.C.O., pour la création d'un Centre international de documentation sur les images en mouvement. Au Congrès de Oaxtepec, Peter Konlechner (Wien) a soulevé le problème de la

standardisation internationale pour l'emploi des ordinateurs et il a proposé que la F.I.A.F. étudie un logiciel spécialisé qui servirait à tous. Déjà se profile, à l'horizon, une banque mondiale de données qui centraliserait les fichiers nationaux.

Dans l'immédiat, les cinémathèques ont besoin de mettre sur bandes le catalogage de leurs collections et l'emploi de l'ordinateur sera d'autant plus fructueux que les fiches de base auront été plus détaillées. Le Service des Archives du Film à Bois-d'Arcy utilise aujourd'hui pour les films français, des questionnaires à 72 entrées. On entrevoit les possibilités fascinantes qu'ils nous réserveront, quand ils seront traités par l'électronique, pour établir des filmographies ultra-complètes en quelques minutes.

Au deuxième degré, l'ordinateur servira à l'analyse du contenu. D'ores et déjà, les entreprises commerciales spécialisées dans les stockshots décortiquent toutes leurs bandes d'actualité selon un très grand nombre de mots clés et il suffit d'appuyer sur des touches pour découvrir la scène que demande le client. S'il désire un plan de boa sur la Cinquième avenue, il obtiendra la réponse en quelques secondes, le temps pour la machine de réunir ces deux données contradictoires : un serpent et une rue de New York.

L'emploi de computers s'impose donc aux archives qui disposent de fonds documentaires très importants : la Library of Congress à Washington, l'Établissement Photographique et Cinématographique des Armées à Ivry ; en vidéo, l'Institut National Audiovisuel à Bry-sur-Marne. Mais il peut se prêter à l'analyse en profondeur des films de fiction.

Imaginons qu'on établisse une grille universelle, qui rendrait compte du film sous tous ses aspects : lieux, situation, références historiques, identité sociale des personnages, éventail des âges, conflits de générations, évolution de l'intrigue, significations morales, politiques, religieuses, doses de rêve et de réalité, aliénation, mensonges, grossissements, lucidités, prises de conscience. Imaginons qu'on ait 100 mots clés et qu'on donne à chaque variable une mesure quantitative, qui élimine toute fantaisie dans les bases de données. L'ordinateur aurait une matière fabuleuse à traiter. Il serait l'analyste absolu des cinémas nationaux.

Mais la machine n'a pas d'intelligence. Elle brasse ce qu'on lui apporte. Elle va plus vite que l'œil et la main, mais elle reste soumise aux faiblesses humaines de ceux qui la programment. Or jusqu'ici toutes les grilles que l'on a proposées pour les études de contenu étaient imprégnées de subjectivisme. La sémiologie, qui pratique volontiers ce type d'analyse, n'a pas été capable

d'arracher ses méthodes à ses *a priori*. L'emploi de l'ordinateur est encore un usage dirigé où l'on conforte des hypothèses en sélectionnant les données. Chacun cherche la vérité qu'il veut entendre.

Toutefois, rien n'empêche, en théorie au moins, de parvenir à l'objectivité. D'ici l'an 2000, ce sera peut-être le rôle de la F.I.A.F. de définir, pour l'analyse des films, une grille irréfutable de questions clés et un système de réponses numériques. Alors l'ordinateur deviendrait ce carrefour universel de la sociologie dont nous rêvons tous.

LES VIDÉO-CASSETTES

Quand un archiviste pénètre dans une boutique de vidéo-cassettes, il est d'abord désespéré. 4 000 titres. Hitchcock, Lang, Minelli, Griffith, Dracula, Fred Astaire, les *Gold Diggers* et *Qual des Brumes* : il y a tout. A quoi bon ramasser des films si chacun peut, à chaque instant, constituer chez lui la plus étonnante des collections ?

Un soir, un film rare, orgueil d'une archive, passe sur une chaîne de télévision. Il y a 800 000 magnétoscopes en France. Tous ne sont pas entre les mains d'amateurs raffinés. Admettons qu'il n'y ait que 1 % de cinéphiles collectionneurs. Cela veut tout de même dire que ce soir-là, le trésor en question aura été reproduit à 8 000 exemplaires.

Enfin les installations de transfert se multiplient. Pour une somme dérisoire, on enregistre des cassettes à partir de la pellicule en 16 mm ou en 35 mm. Dès qu'un de nos films quitte son blockhaus pour une maison de la culture, une université ou un festival, il est à la merci du piratage. Les vieilles craintes de Langlois, qui nous faisaient glousser, se sont réalisées sous une autre forme. Quand il prêtait une pièce exceptionnelle, il avait la hantise du tirage clandestin et il diligentait un accompagnateur pour coucher à l'hôtel avec la copie. C'était une peur mythique, puisqu'il aurait fallu, au fond de nos provinces, des laboratoires complices, rapides et ouverts la nuit. La vidéo a tout changé, et l'hypothèse insensée de copiage est devenue la pratique quotidienne de la culture électronique.

A la surface des choses, nous avons donc toutes les raisons de nous donner la mort. Pourquoi perpétuer des collections anachroniques, quand la cassette abolit le film ? Mais elle a vite montré qu'elle était vulnérable. Elle supporte mal de nombreux passages, elle se dégrade, sa survie est réduite à quelques années et

elle est limitée, dans la qualité de l'image, par les standards de la télévision. C'est donc un matériau à usage personnel ou pédagogique. Ce n'est, à aucun degré, un concurrent du film.

LES VIDÉO-DISQUES

Tout change avec le disque. La définition de l'image est saisissante de netteté. La couleur est fidèle. L'objet est fiable, durable, il ne s'altère qu'après un très grand nombre de passages. Il est pressé en usine, ce qui exclut l'amateurisme et il donne aux producteurs le contrôle du marché.

Trois procédés, incompatibles, ont survécu à la phase expérimentale : R.C.A. (Etats-Unis) avec la Selectavision, Philips (Multinationale) avec le Laservision, J.V.C. (Japon) avec le V.H.D. En France, la Société Gaumont qui est en pointe, a choisi V.H.D. Elle vendra ses produits dès le milieu de 1983 à des prix dérisoires : moins de 100 francs pour le disque, 1 200 francs pour le lecteur.

Même si l'enjeu n'est pas tenu, il y a là le début d'une révolution. Autant la cassette finissait par voguer dans une mer d'indifférence, autant le vidéo-disque alerte les cinémathèques en leur posant deux problèmes :

- Devons-nous créer, par voie d'achats ou de dépôts, une collection de disques, parallèle et indépendante ?

- Devons-nous transférer nos propres films sur vidéo-disques ?

Je ne crois pas que la première question soulève d'objection théorique. Notre vocation est de conserver le cinéma et tout ce qui l'entoure : les photos, les affiches, les livres et les revues. Dans ce ballet autour du film, le disque joue le même rôle d'environnement qu'un script ou un press-book. En outre, il aide à la consultation individuelle en salle de lecture et à la comparaison des copies avec l'œuvre originale. Nous devons donc la posséder. Et Wolfgang Klaue a eu raison de dire, au Symposium d'Oaxtepec, qu'il y aurait très vite, au sein de chaque cinémathèque, deux technologies et deux départements : le film et la vidéo.

L'autre question me trouble. Je devine ce qu'elle sous-entend. Certains archivistes rêvent du jour où tous leurs films, qui sont chers à entreposer et qui donnent des déboires techniques, seraient transférés sur disques. Finies les voûtes, les rayonnages, les boîtes en tôle et en plastique. Finie la vérification laborieuse de la pellicule. Fini le poids : un film passerait de 30 kg à 200 g. Fini

l'encombrement : la cinémathèque la plus riche du monde tiendrait dans un appartement.

A cette question, John Kuiper (Rochester) a répondu que les archives sont des musées et qu'il faut conserver les normes du passé, tant que celles de l'avenir n'auront pas fait leurs preuves. Wolfgang Klaue (Berlin) a dit qu'on ne remplace pas les incunables par des photocopies. Peter Konlechner (Wien) a rappelé un principe fondamental : nous sommes d'abord des conservateurs de pellicule. Eileen Bowser (New York) a comparé le film original à un concert, et le vidéo-disque à ce que, justement, le disque est en musique. D'ailleurs si le transfert du film au disque est parfaitement au point, on ne sait pas encore faire des copies correctes dans le sens disque-film. Il faut donc s'en tenir farouchement aux techniques actuelles de préservation.

Cette levée de boucliers a redonné une vision claire du travail des archives. J'ajoute qu'il y a dans la manipulation des images sur un support en 35 mm, une sorte de joie artisanale et un plaisir tactile qui sont irremplaçables : c'est un métier d'art. Dans la vie quotidienne des cinémathèques, je plaide le maniement amoureux de l'objet. Je plaide le tableau, le livre et le film contre le désert gris des signaux invisibles.

TROISIÈME PARTIE

LA SITUATION FRANÇAISE

LE CONTEXTE

Le lecteur français resterait sur sa faim, s'il n'en savait pas davantage sur les cinémathèques de son pays. Avec l'Affaire Langlois en 1968, il a découvert un problème que les médias ont dramatisé. Puis il a eu des informations fragmentaires sur Bois-d'Arcy, Toulouse, l'incendie du Pontel et la Cinémathèque Universitaire. A travers les revues de cinéma, il a deviné sans bien le comprendre l'éclatement de la notion d'archive entre plusieurs institutions. Par ordre d'importance du patrimoine :

- le Service des Archives du Film, à Bois-d'Arcy ;
- la Cinémathèque Française, à Paris ;
- la Cinémathèque de Toulouse ;
- la Cinémathèque Universitaire à Paris.

En outre, il situe mal dans ce cartel énigmatique, l'Etablissement photographique et cinématographique des Armées à Ivry, venu de la Première Guerre mondiale, et le Musée du cinéma de Lyon, spécialisé dans les appareils et les primitifs.

Enfin l'usage et l'abus de l'expression « cinémathèque régionale », pour désigner des organismes de projection et de diffusion, sans collections réelles, ont encore compliqué les choses et la situation française demande une sérieuse mise au point.

L'ÉCLATEMENT DES ARCHIVES

A la vérité, il n'y aurait pas ce morcellement si la Cinémathèque Française avait rempli son rôle historique de Cinémathèque nationale polyvalente. Ce rôle, il ne tenait qu'à elle de l'assumer. Elle avait dans les années cinquante - et elle a encore - des subventions énormes. Elle pouvait faire face aux obligations

multiples d'une archive: la projection, la conservation, la documentation, la diffusion en milieu universitaire, les publications et l'accueil des chercheurs. Avec sa légende, ses crédits et son entregent, elle tenait dans ses mains un destin exemplaire. Elle a réussi l'activité de projection. Elle a échoué sur le reste.

De l'avis général, l'échec est venu des conduites affectives du conservateur, du bouillonnement névrotique de son entourage et du climat de secte dans lequel travaillait le personnel. Quoi qu'il en soit, il y a eu carence et nul n'a pu y remédier de l'intérieur, ce qui a donné le champ libre à d'autres institutions.

Le premier dissident a été la Cinémathèque de Toulouse en 1964. On lira plus loin son histoire. En 1968, l'Etat a fait de l'archivage à Bois-d'Arcy un Service autonome, pour pallier le retard accumulé dans le domaine de la conservation. La Cinémathèque Universitaire, qui date de 1973, a répondu à des besoins devant lesquels la Cinémathèque française se croisait les bras.

Dans tous les cas on retrouve l'idée de lacune comblée empiriquement. Personne n'a comploté contre Langlois pour le doubler au poteau. Mais le monde avait changé. A l'Est comme à l'Ouest, des institutions gouvernementales diversifiaient l'idée de cinémathèque et répondaient aux appels culturels, tout en enrichissant leurs collections de films. Paris restait bloqué par un théâtre imaginaire. Il a fallu contourner l'obstacle.

LA NONCHALANCE DES MINISTRES

Le salut aurait pu venir des ministres de la Culture qui se sont succédé après André Malraux. C'étaient des personnages politiques ou mondains et ils n'ont pas compris qu'ils auraient pu laisser un nom dans l'histoire, s'ils s'étaient attaqués à un vaste projet de Cinémathèque nationale. Ils ont défilé rue de Valois, sans prendre une matinée pour y réfléchir. Depuis l'Affaire Langlois que la droite associait aux événements de mai, on les avait terrorisés à l'idée de cinémathèque. Ils ont subventionné, mandaté et payé, comme des automates. Ils ont été globalement négatifs.

MARTYRS ET GASPILLAGES

Enfin la France est un pays où la culture n'a pas trouvé son point d'équilibre. De deux choses l'une: ou le bénévolat, ou le

gaspillage. Les bénévoles travaillent généralement dans un état de pauvreté extrême, où l'enthousiasme fait des miracles. Quand ils sont reconnus et officialisés, on les couvre d'argent et leur institution devient un épice de parasites, dont l'activité essentielle est de téléphoner. Il n'y a pas de milieu. J'ai vu à l'œuvre des troupes de théâtre qui partaient comme des missionnaires dans les sous-préfectures, qui plantaient leurs décors dans des salles poussiéreuses, qui grelottaient de froid dans l'hiver provincial et que la force d'âme empêchait de jeter l'éponge. Je les ai retrouvées pléthoriques et replètes, envahies par les subventions: elles montent aujourd'hui deux spectacles par an.

C'est ce syndrome, typiquement français, qui a joué pour les cinémathèques, avec la même alternative de bénévolat et de gaspillage. Deux archives sont nées de la passion de découvrir et de conserver. Toulouse a eu ses premiers films en 1954 et sa première aide publique en 1969. La Cinémathèque Universitaire peut justifier de dix ans de services rendus à l'accroissement du patrimoine: elle ne reçoit aucune subvention. En sens inverse, la Cinémathèque Française, qui a connu jadis des débuts difficiles, monopolise des crédits qui n'ont plus de rapport avec l'état de son patrimoine. On constate un déséquilibre dont on devine les causes: l'incapacité de l'Etat à raisonner ses aides, les phénomènes de rejet ou de mauvaise conscience, les facteurs politiques, etc. Il n'y a pas à porter de jugement moral sur cette distorsion, mais simplement à en rendre compte. Elle est la donnée financière du contexte dans lequel travaillent les Archives françaises du cinéma.

II

LA CINÉMATÈQUE FRANÇAISE

La Cinémathèque Française a le statut d'une association privée subventionnée par l'Etat. Le rôle qu'elle a joué jusqu'à la fin des années cinquante est inséparable de l'histoire des archives dans le monde. C'était l'époque de son plus fort rayonnement : elle encourageait à la fois la Nouvelle Vague à faire des films et les lointains cinéphiles de l'Amérique latine à conserver de la pellicule.

LA CRISE

La crise est venue au début des années soixante. Henri Langlois venait de quitter la F.I.A.F. dont il était l'un des fondateurs et son inconscient a mal réagi. Les stocks de nitrate déposés massivement par les laboratoires ont envahi les casernes de Bois-d'Arcy, en dépassant la marge de manœuvre d'un personnel abondant et mal employé. La bibliothèque a fermé ses portes. La projection pour les chercheurs est devenue aléatoire. Les pouvoirs publics se sont émus d'une collection qui n'était pas inventoriée et dont le dernier recensement remontait aux registres de Jean Mitry, en 1943.

Les mises en garde se sont succédées, d'autant plus que l'Etat subventionnait très largement la Cinémathèque Française. Je voudrais, en effet, dissiper une légende, celle de l'archive pauvre, vivant, comme le poète, dans sa mansarde romantique. J'ai retrouvé au C.N.C. un procès-verbal du Conseil paritaire du 30 juin 1960, qui indique, en millions de francs, les subventions touchées depuis 1945 :

1945 : 6,5	1950 : 13	1955 : 29,5
1946 : 8	1951 : 14,8	1956 : 44,5
1947 : 9,3	1952 : 18	1957 : 41
1948 : 10,6	1953 : 23,5	1958 : 61
1949 : 13	1954 : 23	1959 : 93,1

Après la guerre, la valeur du franc n'a cessé de décroître et il faut faire des conversions qui donnent en francs de 1982, une moyenne annuelle d'environ 3 millions (soit 300 millions de centimes).

J'ai raconté dans deux numéros des *Cahiers de la Cinémathèque* (22 et 23-24, 1977) la genèse d'un conflit qui allait devenir en 1968 l'Affaire Langlois. Cette affaire fut un marché de dupes :

- La gauche était excédée par dix ans de gaullisme, qui avaient anesthésié la vie politique. Le régime présidentiel distillait l'ennui et la morosité d'une société de consommation. Plus rien ne se passait en France. Les gouvernements restaient quatre ans en place, comme des hauts fonctionnaires, des commis mornes de l'Etat.

- Le ministère de la Culture était lui-même excédé par la gestion de la Cinémathèque Française : un gouffre d'argent, un gouffre de films. Il prépara une transition : Langlois remplirait le rôle où il excellait, celui de directeur artistique, et des spécialistes le relaieraient pour l'intendance. Ces spécialistes seraient Pierre Barbin et Raymond Maillet, qui avaient fait leurs preuves en organisant le Festival de Tours.

- La nouvelle grille est mise en place le 9 février 1968. Tout le monde semble d'accord, les officiels partent en week-end et Langlois déclenche une campagne qui va prendre le ministre à la gorge. Le ministre est un homme usé par la vie, André Malraux, qui n'a plus que l'ombre de ses colères et qui assiste, impuissant, à la montée des frénésies.

- L'opinion s'empare de l'Affaire Langlois comme d'un bûcher contre le régime. Un inconnu, Cohn Bendit, manifeste rue de Courcelles. C'est déjà la charge émotive de mai 68 et l'affaire prélude à de plus vastes événements. Mais la gauche a ici des motifs ambigus. Je comprends sa conduite en termes d'habileté, je la déplore en termes de conscience. Elle est amenée à défendre le droit d'un individu sur un patrimoine qui appartient à la Nation. Elle exalte le collectionneur contre la société et l'appropriation privée des biens culturels contre leur nationalisation. Jamais elle n'a été plus à revers de son passé idéologique. Au nom de la tactique, elle sacrifie la morale, mais c'est au nom de la morale qu'elle condamne ceux qui approuvent l'intervention publique.

22 avril 1968 : la direction traditionnelle reprend le pouvoir. Henri Langlois meurt le 13 janvier 1977. Des luttes de clans lui succèdent et jusqu'en 1981, la Cinémathèque Française va à la dérive. De nouvelles aides de l'Etat épongent les dettes inexplicables d'une association qui a toujours été largement financée. Les programmes des séances sont laissés au hasard. Les Archives de Bois-d'Arcy recueillent les films que l'on aurait, en d'autres temps, confiés à la Cinémathèque.

L'incendie spontané du dépôt du Pontel, le 3 août 1980, marque une conclusion. Quelle que soit la mythologie qui entoure l'œuvre de Langlois, il y a scandale. Des milliers de copies sont parties en fumée et on ne sait pas lesquelles. Le patrimoine français vient de souffrir. Les autorités de tutelle plongent dans l'embarras. La profession se détourne. Les informations se tarissent. La presse fait silence. Peu à peu, tombe l'oubli. Cette faculté d'oubli qui étonne toujours les observateurs étrangers, quand il y a des remous en France...

Les élections présidentielles du 10 mai 1981 donnent le pouvoir à la social-démocratie. Le ministre de la Culture, Jack Lang, désigne deux hommes pour reprendre en main cette institution. Le cinéaste Costa-Gavras, un réalisateur lucide, direct et généreux, auquel on doit au moins deux chefs-d'œuvre, *Section spéciale* et *L'Aveu*, est élu président. Un fonctionnaire des Finances, André-Marc Delocque-Fourcaud, est nommé directeur. La transition se fait à l'automne.

LES COLLECTIONS

Cette transition est facilitée par un pilier de cinémathèque, Bernard Martinand, qui vient du ciné-club Nickel-Opéra, qui a travaillé avec Langlois dans les années soixante, et qui désespéré de son impuissance, est redevenu un simple cinéphile, avant d'être engagé comme programmeur.

Delocque et lui explorent les collections. Qu'en reste-t-il ? Aux Rencontres de Saint-Etienne, qui ont eu lieu en janvier 1982 et qui réunissaient les quatre archives françaises, ils donnent trois chiffres : 12 000 longs métrages, 16 000 courts métrages, 28 000 titres tous films confondus (*Postif*, n° 256, juin 1982).

Or, au moment de l'affaire en 1968, tant que l'Etat détenait le pouvoir, le C.N.C. avait confié à Roger Weil-Lorac, délégué général de la *Fédération des Chambres syndicales de l'industrie du cinéma* et à un expert, Jean Vivié, le soin de collationner les

registres, de pénétrer dans les blockhaus, de localiser les cachettes, de sonder les boîtes.

Cet inventaire avait indiqué :

- de 15 000 à 16 000 titres ;

- pour le stockage dans les vieilles casernes de Bois-d'Arcy (170 000 boîtes), 6/10 des supports « dans un état physico-chimique médiocre, mauvais ou très mauvais » (cf. *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 22, chap. 7).

Le verdict : 2/10 de pertes définitives, 4/10 de films à revoir d'urgence. La solution était sur place, immédiate et magique : « Il suffisait que (Langlois) écrive au Service des Archives, une lettre de trois lignes (...) pour que les collections soient mises en sécurité et que l'on traite immédiatement les bobines encore récupérables. Ces trois lignes n'ont jamais été écrites. Aucun film de la Cinémathèque n'a franchi les quelques mètres qui séparent les anciennes casernes des bâtiments conditionnés. Parce que dans l'esprit d'un homme, l'idée de Service des Archives du Film était liée à d'obscurs complots, à de noirs desseins, une grande partie de l'histoire du cinéma français a été condamnée à la pourriture. C'est cette folie criminelle qui constitue la véritable affaire » (ibid.).

Il est rare qu'on lance, dans le domaine feutré du patrimoine, un avertissement aussi solennel. Je l'avais intitulé « Histoire d'un crime ». J'espérais qu'il serait entendu. Mais pour une grande part, ces films en perdition furent démenagés à l'air libre dans un hangar de fortune. L'hyphose persistait même après la mort de Langlois : tout plutôt que l'Etat. Le Pontel a brûlé. Il n'y a plus de mirages. C'est l'heure de la vérité. Déduction faite du sinistre, Delocque-Fourcaud et Martinand retombent aujourd'hui sur les chiffres qui donnent, après toutes ces années, le bilan d'une vie.

Ont-ils tout retrouvé ? Y a-t-il encore des caches en France ? Langlois, qui était collectionneur privé jusqu'à la moelle, avait enfoui des pièces rares chez des amis en qui il avait confiance (Michel-Simon, Claude Berri) ou dans des entrepôts auxquels il croyait (Chantilly, Le Mans, Etampes, Redessan). Un de ses magasiniers, devenu rédacteur politique à *Rouge*, Michel Lazlo, a donné sur cette dispersion un témoignage resté sans réponse (*Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 23-24, 1977, p. 164).

Après l'incendie du Pontel, la grande presse émoustillée a parlé de deux-cents cachettes. La vérité, bien sûr, est entre les deux. Après des échanges de vues avec la nouvelle équipe, je pense qu'on peut la situer ainsi :

- 90 000 boîtes ont été confiées au Service des Archives du Film et celui-ci aura, à très court terme, le soin de gérer la totalité du patrimoine pellicule.

- Certains films des « planques » ont été retrouvés, mais il faut faire la part des titres envolés. Peut-être arriveront-ils, par des voies détournées, sur le marché parisien des collectionneurs. Peut-être pas. Une gestion est terminée. Il faut savoir tourner la page.

- La Cinémathèque Française dispose encore d'un stock important à Ecquevilly, dans les Yvelines. Ce stock était gardé dans les caves de son manoir, par un vieil ami, Emile Derumeaux. Acétate et nitrate étaient confondus et je ne suis pas sûr que Dereumeaux ait compris de quoi il s'agissait. A propos d'une copie que j'avais prêtée pour lui à la télévision, il m'écrivait, le 27 août 1981 : « Le fait que le support soit sur pellicule nitrate est très secondaire et, à cette occasion, je peux vous dire, en tant que producteur ayant cinquante ans de carrière cinématographique derrière moi, que la pellicule nitrate n'offre pas de risques particuliers. » Il ajoutait qu'il avait des dizaines de milliers de boîtes provenant de la Cinémathèque Française, et qu'il se portait fort de les bien conserver. Je lui ai répondu qu'il assumait une lourde responsabilité à l'égard de la Nation et qu'il devrait se mettre en rapport avec le Service de Bois-d'Arcy, dont je lui ai donné le numéro de téléphone. Il est mort peu après.

DEMAIN

Quoi qu'il en soit, la Cinémathèque Française prend, avec André-Marc Delocque-Fourcaud, une autre direction. Ce qui l'intéresse, c'est le contact du public. Il en a fait en quelques mois une cinémathèque de projection. Elle a d'ailleurs un budget colossal : 14 millions de francs (1 milliard 400 millions de centimes). Elle emploie 50 personnes. Elle assure avec des programmes excellents 40 séances par semaine au palais de Chaillot et au Centre Beaubourg. Elle guide la promotion de certains cinéastes. Elle vient d'englober la bibliothèque de l'I.D.H.E.C. et elle laisse aux Cendrillons de Bois-d'Arcy, le soin de conserver la pellicule et de la restaurer. Elle a néanmoins des projets de tirage.

Sous la poussée du ministre, Jack Lang, elle va vers un destin de géant du spectacle, comme l'Opéra ou les Vingt-Quatre heures du Mans, et de vitrine culturelle pour le gouvernement. Elle joue le cinéma moderne. Elle a des projets de diffusion massive, qui feront d'elle une sorte de secteur bis de l'art et essai. Elle s'éloigne sans retour de l'idée que Langlois nourrissait d'une archive, et avec lui, Iris Barry, Lindgren, Comencini, de Vaal, Thirifays ou Buache. Très consciemment, elle entre dans la consommation de masse des temps nouveaux.

III

LE SERVICE DES ARCHIVES DU FILM

Le Service des Archives du Film est un organisme public qui dépend du Centre National de la Cinématographie. Il a été créé en 1968, quelques mois après l'Affaire Langlois, et il est installé, à Bois-d'Arcy, dans le département des Yvelines.

Bois-d'Arcy est une ancienne batterie construite au XIX^e siècle, c'est-à-dire une fortification destinée à recevoir des bouches à feu. Elle faisait partie du réseau d'ouvrages d'où les artilleurs protégeaient Paris. Demeurée intacte, elle a abrité dans ses casemates, au début des années cinquante, les films de la Cinémathèque Française appelés « stocks morts », c'est-à-dire ceux que l'on utilisait rarement en projection.

Mais ces casemates étaient humides. Elles avaient pour seul intérêt d'éviter la propagation de sinistre et la mort d'homme, en cas d'incendie. Le conseiller technique du C.N.C., Jean Vivié, faisait campagne pour qu'on rénove Bois-d'Arcy, qu'on y construise des dépôts modernes et que les normes de la F.I.A.F., en matière de température et d'hygrométrie, soient adoptées.

Vivié était en France le spécialiste incontesté des problèmes de conservation. Son premier voyage d'études aux Etats-Unis remontait à 1939 et il avait, dès le 30 janvier 1943, présenté un rapport à la Direction générale du Cinéma sur l'« Organisation technique d'une cinémathèque ». Il était l'homme qu'il eût fallu à la Cinémathèque Française, mais il prêchait dans le désert. Il m'a raconté son impuissance à convaincre Langlois, qui voyait en lui un rival, que le nitrate était vulnérable.

Au début des années soixante, les projets se précisent. Le IV^e Plan économique et social et le Plan général d'aménagement de la région parisienne dégagent des crédits. Dans l'enceinte du

fort, on édifie le premier bâtiment, une structure à quatre étages, recouverte de métal, qui abritera les films de sécurité et on prévoit des blockhaus pour la pellicule nitrée.

Ces installations sont destinées aux films de la Cinémathèque Française, jusque-là empilés sous les voûtes humides de la vieille fortification. Ils franchiront cinquante mètres. Ils passeront paisiblement du mouillé au sec. Ils seront entretenus aux frais de l'Etat. Dans l'esprit du ministre, il s'agit de doter une archive nationale de moyens techniques de niveau international. Une commission, présidée par Fred Orain, est chargée « de préparer le plan de conservation des films détenus par la Cinémathèque Française » et le C.N.C. prévoit, en 1967, le recrutement du personnel, l'aménagement des locaux, le fichier central des films et les garanties données aux déposants (*La Technique cinématographique*, n° 282, février 1967, p. 33, Lettre de André Holleaux, directeur du C.N.C.). Naïf comme un homme de bonne volonté, Holleaux ajoute : « La préparation (de cette opération) a été minutieusement effectuée, en liaison constante avec les responsables de la cinémathèque ».

L'Affaire Langlois éclate en février 1968. Elle s'achève en avril, par la victoire de la collection privée sur le service public. Le ministère se trouve dans une impasse, avec des dépôts superbes et fonctionnels, dont la Cinémathèque Française ne veut à aucun prix. Il crée en catastrophe le Service des Archives du Film, qui est inauguré le 29 octobre 1968.

OPÉRATION CONFIANCE

Par un mouvement pendulaire de l'Histoire, il fallait sans doute une rigueur extrême pour redonner confiance aux professionnels et pour faire vivre, en dépit du drame, ce nouveau centre de stockage. Les bruits qui circulaient sur l'état dans lequel on retrouvait les négatifs confiés à la Cinémathèque, n'étaient pas faits pour encourager les dépôts volontaires. Au surplus le nom de Bois-d'Arcy avait une résonance ambiguë, puisque ce lieu abritait à la fois les boîtes à l'abandon, photographiées pendant l'Affaire, et les bâtiments isothermes à double paroi de l'an 2000.

La pente a été remontée lentement, avant que le Service ne donne aux déposants une impression de sécurité analogue à la Banque de France. Je me souviens d'une visite en 1969, quand les rayonnages étaient presque vides. Sous le coup du plébiscite en faveur de Langlois, qu'ils ressentaient comme un démenti et

comme une injustice, les responsables se posaient des questions essentielles. Avaient-ils eu raison ?

Les statistiques de 1982 (elles datent du 1^{er} novembre) montrent le chemin parcouru :

- 919 déposants directs ;
- à travers les laboratoires, plusieurs centaines de déposants indirects ;
- 560 000 bobines représentant 71 000 titres, longs et courts métrages confondus. Dans ce total sont comprises 90 000 bobines constituant les trois quarts du stock de la Cinémathèque Française ;
- un fonds spécial de 80 000 bobines, où dominent les actualités, venues de Pathé, de Gaumont et de l'Institut national audiovisuel.

En outre, Bois-d'Arcy accueille le dépôt légal des productions françaises. Cette obligation avait été instaurée par une loi de Vichy du 21 juin 1943 : loi excellente et tombée dans l'oubli. Jamais le décret d'application n'avait vu le jour, alors qu'il eût suffi qu'un ministre le signe, un soir avant d'aller dîner en ville. Ce sont les pouvoirs effrayants de l'incompétence. Trente-quatre ans plus tard, ce texte subalterne sort des cartons. C'est le 23 mai 1977. Deux ans après, il entre dans les faits et les Archives ont reçu jusqu'ici 1 500 titres de longs et de courts métrages : des négatifs dans 30 % des cas, ou sinon des copies dans un état « généralement acceptable » (Rencontres de Saint-Etienne, séance du 22 janvier 1982).

Dans ce patrimoine imposant, la pellicule nitrée représente environ 55 % des supports. Mais elle est soumise aux tests de stabilité et conservée à 12 °C et 50 % d'humidité relative. Elle est placée dans des cellules autonomes dont la capacité ne dépasse pas 1 000 boîtes. Chaque cellule, isolée par des murs coupe-feu, comporte une cheminée d'évacuation de la flamme et des gaz, dirigée vers les fossés du fort. D'ailleurs à 12 °C, la combustion spontanée est irréalisable et, sans aller d'un excès dans l'autre, on peut tenir qu'à Bois-d'Arcy, la destruction du patrimoine français a été enrayerée.

Depuis les années soixante-dix, de nouveaux bâtiments bardés d'aluminium, destinés aux films de sécurité, et de nouvelles cellules nitrées se sont ajoutés au premier noyau de conservation. Les Archives disposent d'un laboratoire où elles effectuent des restaurations dignes du Louvre. Une machine universelle, qui est encore un prototype, permet de transférer les formats aberrants (8 mm, 9,5 mm, 17,5 mm, 28 mm) en 16 mm ou en 35 mm, de dédoubler une image sur deux pour passer de la vitesse du muet

(16 images seconde) à celle du sonore (24 images) et de contretyper les vieux films rétrécis qui ne font plus 35 mm, mais 34 ou 33 mm. La technique prédomine.

UN RÈGLEMENT D'EXPLOITATION

Un règlement draconien a été promulgué. Il apporte au propriétaire les mêmes assurances qu'une clé de coffre à la banque. On testera ses films, on les entretiendra, mais nul ne saura qu'ils existent, à moins que lui-même n'en décide autrement : « *Le bordereau mentionnera (...) l'autorisation donnée par le déposant, ou les réserves faites par lui, relatives d'une part à la consultation de ces documents par les tiers, dans les locaux du Service, et d'autre part à l'inscription de ces mêmes documents au catalogue du Service* » (art. 4).

Les films sont spécifiés (négatif image, négatif son mixé, positif intermédiaire, contretype, copie d'exploitation), vérifiés, cotés chimiquement, mis dans des boîtes neuves, numérotés, classés et décrits dans un dossier dont l'intéressé reçoit le double. L'article 9 du Règlement d'exploitation lui donne d'ailleurs une garantie supplémentaire : à moins qu'il n'en décide autrement, « *les films ne peuvent faire l'objet d'aucune diffusion, ni d'aucune consultation à l'extérieur du Service* ».

C'était la condition pour arriver de 0 à 919 déposants. Sans Bois-d'Arcy, 400 000 boîtes seraient parties à la casse. Je conçois à quel point les cinéphiles se hérissent devant ces règles qui ressemblent à celles de Pharaon dans sa pyramide. Mais je pense qu'il fallait une transition.

Ce qui frappe aujourd'hui, c'est la diversité des déposants. Il s'agit tantôt d'un très gros producteur, tantôt d'un particulier qui a trouvé dans son grenier des boîtes de films laissés par un ancêtre. Les ayants droit, les distributeurs, les laboratoires, les cinéastes indépendants, les collectionneurs et les établissements publics comptent au nombre de ces multiples détenteurs de pellicule qui pensent à Bois-d'Arcy, quand ils réalisent qu'ils ne sont pas outillés pour la préservation.

Le Service des Archives du film a d'ailleurs adhéré à la F.I.A.F., en 1974, en qualité d'observateur, ce qui lui permet d'échanger ses expériences avec les cinémathèques étrangères les mieux outillées.

DEMAIN

Il a été dirigé à l'époque difficile, par Jean Vивиé. A sa mort Frantz Schmitt lui a succédé. Venu de l'I.D.H.E.C., technicien dans l'âme, Schmitt a été l'adjoint de Vивиé quand tous les deux explorait, avec des lampes de mineurs, les casernes de Bois-d'Arcy. C'était en 1968 et il en reste des photos qui feront partie de la légende des cinémathèques, quand l'archivage sera devenu une mécanique paisible.

Frantz Schmitt vient de s'expliquer dans *Positif* (n° 261, novembre 1982) sur le rôle dont il est investi. Ce rôle est capital dans un pays qui avait vingt ans de retard pour la conservation du cinéma. Mais je crois qu'il est minimisé parce que Bois-d'Arcy n'a pas l'éclat fugace du palais de Chaillot. Nous touchons à cette vieille injustice du secteur culturel où le spectacle acquiert toujours plus d'importance que le travail en profondeur. Il faut donc poser clairement la question : la remontée de la Cinémathèque Française signifie-t-elle que l'on rejette les Archives du Film dans la grisaille de l'intendance ?

Je ne le crois pas. Frantz Schmitt appartient à la Commission de préservation de la F.I.A.F. Qui peut, au palais de Chaillot ou à Toulouse, en dire autant ? Il est devenu un expert national, et nul ne lui dispute cette qualification. Mais il a un problème à résoudre, celui du rayonnement culturel de Bois-d'Arcy. Les Archives publient des travaux d'érudition : la *Filmographie universelle*, de Jean Mitry, qui aura une trentaine de volumes, l'*Essai de reconstitution du catalogue français de la Star-Film* de Georges Meliès, le catalogue des courts métrages français de fiction entre 1929 et 1940, dû à Raymond Chirat et à Jean-Claude Romer.

Elles devraient aller au-delà et définir un mode moins rigoriste de communication avec les richesses entressées dans le fort. Je sais qu'il fallait cette fermeture et ce huis clos, après le temps des moisissures, des incendies et des frivolités.

Mais Londres ou Bruxelles, qui sont de très grandes archives à envergure gouvernementale, ont trouvé le moyen d'ouvrir leurs collections. S'il ne veut pas être la victime du renouveau culturel de la Cinémathèque Française, Frantz Schmitt doit, à mon sens, jouer cette carte de l'ouverture. Je sais qu'il est tenu par les règlements, mais l'esprit compte parfois plus que la lettre et le droit peut s'humaniser.

IV

LA CINÉMATÈQUE DE TOULOUSE

La Cinémathèque de Toulouse est née dans les roulottes de gitans. C'était en 1954. Des forains qui faisaient du cirque en été et du cinéma en hiver parcouraient les campagnes du Midi de la France. Ils montaient leurs écrans dans les villages landais cernés par la forêt ou les vallées pyrénéennes. Ils avaient des films muets en 35 mm et de vieux appareils Gaumont ou Laval, qu'ils tournaient à la main, en commentant les images. Ils détenaient des trésors.

HISTOIRE D'UN PATRIMOINE

Nous avons commencé par deux films danois, avec ces très mauvais comiques qu'on surnommait Doublepatte et Patachon. C'était notre premier contact avec les boîtes abimées, les sacs moisis et la pellicule aux perforations éclatées qui avait, dans les tirages orthochromatiques, des images si belles. L'odeur aussi, cette odeur que le film a perdue, et qui est restée pour moi inséparable de la couleur. En ouvrant les boîtes, on devinait déjà, sous les spires mal bobinées, des passages en violet, en rouge, en bleu de nuit.

Dans le sillage du ciné-club de Toulouse, nous avons trouvé les premiers films, que je mettais dans mon garage. Avant les blockhaus climatisés, les plus anciens ont fait six déménagements : une morgue désaffectée, une cave de l'École des Beaux-Arts, un pavillon dans le jardin d'une bibliothèque, un entrepôt pédagogique, une ferme, une autre ferme. Mais c'était la volupté de l'artisanat. Et parfois il y avait des miracles : découvrir aux

Puces 600 mètres collés bout à bout, volés séquence par séquence dans la copie en 8 bobines du *Ring* d'Alfred Hitchcock, que nous avons trouvée à une autre source.

Mais comme toujours dans ces aventures, il fallait un support et les organismes qui vont aider la collection naissante seront le Centre régional de Documentation pédagogique (Charles-Redonnet) et l'O.R.O.L.E.I.S. de Toulouse (Hubert-Marrot). Il fallait aussi des encouragements. Le premier est venu de Freddy Buache, en tournée à Toulouse, auquel nous avons montré timidement notre liste de films. Le second d'Henri Langlois, avec lequel j'avais rétabli le contact et qui nous demandera des copies, pour les séances de la rue d'Ulm, dès 1957.

L'année suivante, la Cinémathèque s'installe dans l'immeuble du C.R.D.P., 3, rue Roquelaine, au cœur de Toulouse, où d'ailleurs elle a toujours son siège social. Elle n'est pas déclarée. Le statut juridique d'association privée n'interviendra qu'en 1964. Mais elle écume :

- les forains, les gitans, les tourneurs du Sud de la Loire, qui étaient passés au 16 mm et qui vendaient à 5 francs le kilo leurs vieux stocks en 35 mm ;
- les anciens « Offices du cinéma éducateur » (Lyon, Poitiers, Auch, Rodez, Agen, Clermont-Ferrand, Dijon, Nancy) qui avaient mis au rebut la pellicule sur format standard que l'école laïque achetait dans les années trente.

C'est le premier fonds de la Cinémathèque de Toulouse : environ 500 longs métrages muets où dominent les films à épisodes, les drames français, les comédies américaines. En courts métrages, le slapstick est roi et il demeure, avec les comiques du deuxième rayon, une des richesses de Toulouse.

Tout le monde est bénévole. Je travaille aux Finances, les autres enseignent. Nous gérons, pour Langlois, une des premières sections d'Amis de la Cinémathèque Française, tandis que nous lui prêtons une masse grandissante de copies. Nous donnons une structure juridique à notre catalogue qui dépasse 1 000 titres. Il est d'accord. Nous adhérons à la F.I.A.F. C'est la rupture.

Il n'y a pas eu d'irréductible occitan dans cette création paradoxale d'une Cinémathèque à Toulouse et nous attendons le très grand ministre qui donnera, tel Louis XI, une solution française à la question du patrimoine. Mais la F.I.A.F. nous apporte des contacts éblouissants. Nous découvrons que l'histoire du cinéma se reconstitue à l'échelle mondiale. Nous avons à la fois des originaux et des lacunes impardonnables. C'est pour la collection, une chance historique. Echanges, contretypes, colla-

borations chaleureuses : nous entrons dans un monde sans frontières.

Dès lors, tout ira très vite. Les fédérations de ciné-clubs (U.F.O.L.E.I.S., F.F.C.C.) nous confient des copies dans le cadre des accords de Soho. Les particuliers, les collectionneurs traitent avec nous. Les producteurs et les distributeurs, S.N.C., Gaumont, A.M.L.F., Mondial... acceptent de déposer des films. Le patrimoine s'enrichit, s'actualise et il couvre aujourd'hui :

- 4 000 longs métrages ;
- 6 000 courts métrages.

Par rapport aux autres archives de l'hexagone, cette collection a plusieurs particularités :

- l'importance du fonds documentaire : Toulouse a toujours recherché les courts métrages révélateurs de la vie sociale ou, jadis, coloniale ;
- le cinéma français non classique, celui qui a le plus souffert dans l'incendie du Pontel : primitifs, années vingt, parlants oubliés ;
- l'ensemble russe et américain de 1920 à 1940 ;
- les documents sur le Midi de la France, regroupés dans les Archives du cinéma méridional.

Un mécène, Francis Grosso, construit la première voûte conforme aux exigences de la préservation. Il nous cède un terrain à 20 kilomètres de la ville et nos bâtiments donnent environ 550 mètres carrés pour le stockage des 35 mm. Nous y climatisons le nitrate à 10 °C.

Enfin la ville de Toulouse accueille en 1971, dans une école qui se dépeuple, la bibliothèque de cinéma dont j'ai décrit le classement. Nous gagnons sur place de nouveaux locaux et nous disposons aujourd'hui d'une surface de 600 mètres carrés, pour abriter :

- 6 000 volumes ;
- 500 collections complètes ou incomplètes de périodiques de cinéma ;
- 30 000 dossiers de films ou de personnalités ;
- 250 000 photographies ;
- 20 000 affiches ;
- un laboratoire photo ;
- l'équipement vidéo ;
- les stocks de 16 mm.

L'ACTIVITÉ CULTURELLE

Chaque année, la Cinémathèque présente environ 250 films à Toulouse : séances publiques centrées sur des thèmes, séances réservées à des groupes socio-professionnels, collaboration avec d'autres organismes. Elle participe régulièrement à des festivals ou rencontres (C.I.C.I., Annecy, Carcassonne, Poitiers, Prades, Saint-Etienne, Valence, etc.). Elle a cru trouver dans « Confrontation » qu'elle avait co-fondée à Perpignan en 1964, une approche du cinéma qui allait dans le sens des reflets de sociétés, et qui lui convenait. Encore fallait-il que les deux partenaires montrent la même rigueur. Jusqu'en 1981, elle a fourni un millier de films, avec des réussites comme : *La guerre d'Espagne vue par le cinéma* (1978) et *Le Cinéma des surréalistes* (1979). Mais le festival « Confrontation » s'est municipalisé. Elle a repris sa liberté.

Elle expose. Elle publie. Tantôt elle agit seule (*Index de Cinémiroir, Cinémonde et Pour Vous, Catalogue des films français de long métrage*). Tantôt elle collabore avec des éditeurs (Le Terrain Vague, Veyrier, L'Age d'Homme) pour des travaux qu'elle a accueillis et aidés. En somme, elle pratique une politique d'ouverture qui est soumise à un double équilibre :

- un équilibre accidentel entre les ambitions et les crédits ;
- un équilibre fondamental entre l'introversion des cinémathèques, qui ont pour passion native et pour premier devoir d'accumuler un patrimoine, et le degré d'extratensivité qui est compatible avec la conservation.

LA VIE ASSOCIATIVE

La Cinémathèque de Toulouse a été faite par des bénévoles et, jusqu'en 1980, tout le travail de l'institution a été à la charge des membres actifs.

Ce sont ces bénévoles, tour à tour diplomates, menuisiers, électriciens, balayeurs, plâtriers, experts en vieux films, explorateurs de greniers, historiens vigilants et classificateurs forcenés, qui ont réalisé le pari insensé de réunir sans argent une collection d'intérêt national. Car la première subvention est venue quinze ans après le premier film. Leurs noms : Colette et Raymond Borde, Pierre Cadars, Jean-Paul Gorce, Jean Hector, Roger Icart, Pierre Marty, Guy-Claude Rochemont. A Paris, Pierre Tchernia nous a été d'une aide précieuse.

L'Etat, la Ville, la Région ont donné peu à peu des moyens financiers. Le 11 août 1981, la Cinémathèque a signé une convention qui la lie étroitement au Centre National de la Cinématographie et à sa politique de conservation. Un fonctionnaire, Pierre Cadars, a été détaché en qualité de directeur, avec l'avantage d'avoir, pendant vingt ans, participé comme cinéphile à la vie de l'institution. Sa nomination a coïncidé avec celle d'André-Marc Delocque-Fourcaud à la Cinémathèque Française. Même si leurs subventions ne sont pas comparables, les deux archives ont donc un statut identique :

- association privée ;
- financement public ;
- intervention d'un agent de l'Etat.

Nous avons créé des emplois et nous sommes entrés dans une deuxième phase, celle de la stabilisation. Mais nous avons maintenu farouchement la vie associative. Les bénévoles et les permanents travaillent côte à côte et ont chacun leur spécialité. Au sein de la F.I.A.F., c'est une expérience unique et je la crois durable. J'hésite à la proposer comme modèle, car elle suppose, chez les membres actifs, de solides motivations qui viennent des temps difficiles et de la vache enragée. Mais elle est pour nous la plus sûre garantie que l'amour du cinéma et un certain climat d'enthousiasme ne seront pas engloutis dans les eaux glacées de la technocratie.

LA CINÉMATÈQUE UNIVERSITAIRE

L'Université a besoin de films pour l'enseignement du cinéma, les langues, les civilisations étrangères, l'histoire et la sociologie. Mais le Ministère de l'Éducation Nationale s'est toujours refusé à en prendre conscience. Malgré les colloques et les séminaires, il a exercé le blocage de l'indifférence, et le non-spécialiste est un peu étonné qu'il ait fallu une initiative privée pour remédier, voici dix ans, aux carences de l'État et que celle-ci reste encore, en 1982, sauvage et bénévole, sans aucun signe de reconnaissance de la part des autorités.

Cette initiative est venue de Claude Beylie, maître-assistant à Paris I, animateur infatigable de revues et de ciné-clubs, historien d'Ophuls, de Pagnol, de Renoir, rédacteur en chef de *l'Avant-Scène du Cinéma* et pèlerin de la critique française dans le monde. Beylie a l'art de trouver des copies et de les faire jaillir du néant. Comme Fred Junck, comme le Langlois des années trente, il cherche, il piste et il découvre. Je me reconnais dans ce plaisir du chasseur de films, qui est la jeunesse des cinémathèques.

Il a d'abord animé à Paris, le Ciné-Club des Invisibles, qui projetait « *des films rares, peu connus, inédits, hors distribution, inachevés, voire interdits* ». C'était en 1967. Il avait fait ses premières trouvailles. En 1970, il inaugure à l'U.E.R. d'Art et d'Archéologie (l'Institut de la rue Michelet), des cycles destinés aux cours de cinéma. Il a besoin de films et, peu à peu, il constitue une collection de qualité.

En 1973, il officialise ce premier fonds d'archives. C'est la Cinémathèque Universitaire, association privée sans but lucratif, qui dépose ses statuts le 29 novembre et qui a pour président d'honneur, Jean Renoir. Au bureau, autour de Beylie, une équipe

ardente et tenace : Jean Mitry, Jacques Goimard, Dominique Abonyi, auxquels viendront s'adjoindre Michel Marie (de Paris III) et Alain Martin. Ce sont tous des bénévoles. Je précise, pour n'y plus revenir, que la Cinémathèque Universitaire ne touche aucune subvention. C'est le scandale le plus éclatant de l'archivage.

Grâce à de bons rapports avec les ayants droit, elle possède 1 800 films, dont la moitié en 35 mm et les trois quarts en longs métrages (dénombrement au 15 décembre 1982). Ces films sont entreposés dans deux centres universitaires, Tolbiac et Censier. Ils couvrent à 80 % les besoins de l'enseignement supérieur à Paris, ils aident la province, les instituts français à l'étranger et plus généralement tout organisme de haut niveau qui a des cours de cinéma.

La Cinémathèque Universitaire a adhéré à la F.I.A.F. en 1975, comme observateur. Elle a des rapports fréquents avec les archives francophones (Lausanne, Toulouse, Luxembourg, Montréal), mais aussi avec Rome ou Moscou, avec les festivals et les semaines organisées par *Postif* ou *Les Cahiers*. Elle accueille les chercheurs à la table de vision. Elle leur ouvre sa bibliothèque. Claude Beylie publie deux fois par mois, dans l'*Avant-Scène du Cinéma*, des découpages de films, soigneusement contrôlés sur les copies standard, et il s'établit une osmose entre cette revue, unique en France, et la vie quotidienne de la Cinémathèque.

Ce qui frappe ici, c'est le rayonnement intellectuel d'une institution qui joue le rôle d'un service public et d'un carrefour pédagogique, en lançant à l'Etat le grand défi des bénévoles. Mais elle participe au sauvetage du patrimoine. Dans la recherche des films à la dérive, elle accomplit sur le terrain le travail incombant à la Cinémathèque Française. Elle obéit à une morale, non à une politique, et c'est ce qui fait sa force. Elle est le vivant exemple de cette alternative où je vois la fatalité de la culture en France : martyrs ou gaspillages.

VI

DEUX ARCHIVES SPÉCIALISÉES

L'ÉTABLISSEMENT CINÉMATOGRAPHIQUE ET PHOTOGRAPHIQUE DES ARMÉES

L'E.C.P.A. occupe le Fort d'Ivry, aux portes de Paris. C'est une énorme construction du XIX^e siècle qui fait partie de la ceinture de fortifications édifée autour de la capitale, et qui a servi durant la guerre de 1870. Elle se développe sur 22 hectares et elle contient, à l'abri des murs d'escarpe et de contre-escarpe, tout un réseau de casernes, bâties en pierre meulière, qui servent aujourd'hui à abriter les collections.

L'établissement fonctionne comme un corps de troupe. Il est commandé par un officier supérieur et son sigle, E.C.P.A., comporte en sous-titre Photo Cinéma Vidéo des Armées.

Il a une double fonction : produire les films dont les militaires ont besoin (une soixantaine de courts métrages par an) et conserver un patrimoine de

- 2 millions de photographies ;
- 70 000 bobines de films, représentant 17 000 titres, longs et courts métrages confondus.

Il est l'héritier de la Section photographique et cinématographique de l'Armée, qui avait été créée en 1915 et qui est restée longtemps un des mystères du cinéma français. Le 31 janvier 1916, le maréchal Gallieni, alors ministre de la Guerre, lui assignait deux objectifs : « distraire les soldats » et « montrer les épisodes glorieux et bien choisis se rapportant à la guerre actuelle ».

A l'armistice, la Section a tiré 250 000 mètres de pellicule et 150 000 plaques photographiques, mais la paix lui est funeste.

Théoriquement dissoute en 1919, elle passe, d'un service à l'autre : l'Instruction publique, le Sous-Secrétariat à la liquidation des stocks, les Beaux-Arts, l'Hôtel des Invalides... Devenue Section de l'Enseignement par l'Image, elle entre en léthargie. Les négatifs tournés pendant la guerre sont cédés à la Société des Archives Photographiques et Cinématographiques d'Art et d'Histoire et servent de stockshots. Léon Poirier y puisera largement pour son *Verdun, vision d'histoire*.

Les positifs subsistent. Ils sont couverts par le secret militaire. La presse de gauche y fait souvent allusion : quand verrons-nous, demande « Le Crapouillot », les images vraies de la guerre de 14, les blessés, les morts, les carnages ? On espère que le gouvernement de Front Populaire lèvera le voile, mais la France réarme et il n'est pas question de la démoraliser.

La Deuxième Guerre mondiale redonne vie à la Section qui deviendra le Service Cinématographique des Armées, le S.C.A., et qui est chargé de produire chaque semaine un montage d'actualités intitulé *Journal de guerre*. Il y en aura 36, de septembre 1939 à juin 1940. Ils seront condensés, pour les civils, dans des *Magazines de la France en guerre*, puis dans un appel ultime aux vertus nationales, *Vaincre*. C'est un travail de professionnels, où l'on retrouve Jean Delannoy et Fred Orain. En un sens, il préfigure la série américaine *Pourquoi nous combattons*.

Malgré la défaite et les contrôles allemands, la collection subsiste. Le S.C.A. est dirigé par le commandant Brouillard qui, sous le nom de Pierre Nord, a écrit des romans d'espionnage souvent portés à l'écran. A Alger, l'armée d'Afrique dispose d'une section de cinéma, qui devient autonome après le débarquement allié et qu'il est, un moment, question de confier à René Clair. Le service retrouve son unité à la Libération. Il s'installe au Fort d'Ivry en 1948. Ses effectifs sont renforcés, ses crédits augmentent et il s'appelle, en 1961, l'Etablissement Cinématographique des Armées.

En 1918, la fin de la guerre avait failli marquer la disparition d'une archive qui était strictement militaire. Le même phénomène de désintérêt s'était produit en Grande-Bretagne, où le cinéma avait connu au National War Museum une longue occultation. Cette fois, le monde a changé. Les armées sont entrées dans l'ère audiovisuelle. On a besoin de films, pour instruire les soldats, et de reportages en campagne, pour critiquer la stratégie. L'E.P.C.A. obtient les moyens de ses ambitions. Il produit un ou deux courts métrages par semaine. Il a des divisions multiples : cinéma, photo, vidéo, archivage. Il comprend une compagnie d'encadrement et d'instruction qui forme des techniciens. Il occupe cinq cents

personnes, dont une centaine de civils. Il est assuré de ses lendemains.

Les collections se sont étoffées au rythme de l'histoire. Le fonds d'origine comprenait 2 100 titres : c'étaient les vues prises du côté français de 1915 à 1918. Il s'est enrichi avec les journaux de 1939 à 1940, les films de l'armée allemande que les vainqueurs se sont partagés au titre des prises de guerre, les magazines anglais et américains, les actualités de la France libre, les documents tournés en Indochine, à Suez ou en Algérie et les productions du S.C.A. et de l'E.P.C.A. Mais comme dans toute cinémathèque, le hasard a groupé des éléments hétéroclites, depuis *Le Soldat et la Nourrice*, un 17 m des Frères Lumière, et une danse de Cléo de Merode, jusqu'au *Julf Suss*.

Il s'agit donc d'une archive spécialisée, qui a essentiellement des courts métrages et qui possède une documentation unique sur les événements du xx^e siècle. Mais elle restée longtemps prisonnière du vieux réflexe du secret. Dans les années cinquante, les cinéphiles sous les drapeaux, qui avaient le privilège d'être affectés au S.C.A., en parlaient comme d'un trésor à l'abandon. Elle était coupée du monde. Elle le serait encore si l'E.P.C.A. n'avait eu la chance d'être dirigé, de 1972 à 1976, par un personnage exceptionnel, le chef de Bataillon Jacques Le Seigneur.

Venu des chasseurs alpins, Le Seigneur ne soupçonnait pas, en arrivant au Fort d'Ivry, ce qu'étaient les problèmes de conservation, mais il avait une formation d'historien. D'emblée, il fut sensible à l'intérêt prodigieux de la pellicule accumulée dans les casemates. Il n'eut de cesse que de la mettre en ordre et de l'inventorier, en utilisant une méthode à quatre niveaux :

- cotation du film dans une série ouverte ;
- projection à un documentaliste et résumé d'une dizaine de lignes ;
- détection du film, plan par plan ;
- ventilation du contenu (les lieux, les gens, les animaux, les matériels, les situations...) en fonction de mots clés, dans un fichier analytique monté sur des rotatifs « Starline Major ».

Depuis deux ans, ce travail se fait par ordinateur, mais l'E.P.C.A. a eu le mérite historique d'être la première archive française à disséquer ses richesses.

Jacques Le Seigneur avait une autre ambition : faire connaître le Fort d'Ivry, briser le carcan de l'espionnite, ouvrir les collections aux chercheurs et aux enseignants. Il y est parvenu superbement. Il a diffusé un volume multigraphié *L'Image au service de l'histoire*, auquel j'ai emprunté toutes mes informations sur les avatars du S.C.A. Il a fait connaître aux journalistes

l'étendue de ce patrimoine. Il a accueilli chaleureusement les visiteurs. Il a lancé un appel « Pour une Fédération française des Archives du film » (1975), qui était profondément juste.

Il a fallu cet homme enthousiaste, allègre, l'œil pétillant de malice, pour débloquer Ivry. Une fois de plus on s'aperçoit du rôle joué par les individus dans la marche des cinémathèques. Après lui, le Lieutenant de Vaisseau Balloffet et le Colonel d'aviation Jean-Marie Thomas ont suivi la voie qu'il avait tracée. Deux opérations de « portes ouvertes » ont eu lieu en 1982 et l'E.C.P.A. est intégré désormais à la carte française de la conservation.

LYON : MUSÉE DU CINÉMA ET INSTITUT LUMIÈRE

Le Comité de Fondation du Musée du Cinéma de Lyon a été créé en 1966, à partir de deux patrimoines :

- une très belle collection d'appareils de pré-cinéma, de cinéma et d'enregistrement sonore, réunie par un chirurgien-dentiste de Villeurbanne, Paul Génard ;
- un fonds appartenant aux héritiers des Frères Lumière, qui regroupe les films originaux tournés de 1894 à 1905 (environ 3 000), les contretypes, et les appareils qu'inventaient Auguste et Louis, ou qu'ils utilisaient.

Ce comité a adhéré à la F.I.A.F. en 1969, en qualité d'observateur. Paul Génard, qui le préside, a un long passé de collectionneur : *« J'ai commencé, dit-il, par acheter un vieux phonographe à cylindre chez un antiquaire en 1938. J'ai ensuite découvert un praxinoscope. Du son, je suis passé tout naturellement au cinéma. J'ai visité quelques musées étrangers. J'ai entrepris une longue correspondance avec d'autres amateurs. Je suis devenu un passionné »* (L'Express Rhone-Alpes, janvier 1971) *« J'ai réuni ces objets à une époque où il était assez aisé de trouver et d'acquérir un praxinoscope, une lanterne magique, un ancêtre Kodak et même des films entiers aux Puces. J'ai réparé moi-même maints appareils, trouvant sur des épaves les pièces manquantes à des spécimens moins endommagés. De bouche à oreille on a parlé de ma collection. Alors, on m'a proposé des reliques. J'ai même reçu des dons »* (L'Humanité-Dimanche, 25 août 1974).

Cet ensemble, le docteur Génard l'a décrit dans les catalogues de deux expositions réalisées avec l'aide de Charles Perrin : *D'une collection à l'histoire du cinéma* (C.R.D.P., Lyon, 1964, 235 numéros) et *Cinéma, d'où viens-tu ?* (ibid., 1975, 444 numé-

ros). Il l'a vendu à la Ville de Lyon en 1981. Au moment de l'acquisition, elle comportait 668 pièces.

De son côté la Ville avait acheté et restauré le château Lumière, une splendide demeure bourgeoise construite à la fin du siècle dernier dans le quartier de Montplaisir, en bordure de l'usine. Elle y abritait, depuis 1977, la Fondation Nationale de la Photographie, que dirigeait Bernard Chardère et qui aura un autre sort. Mais un vieux projet, beaucoup plus justifié, a vu le jour en 1982. Présidé par Bertrand Tavernier, dirigé par Chardère, l'Institut Lumière aura dans ce château des activités multiples : bibliothèque, vidéothèque, carrefour des enseignants et des chercheurs, histoire de la photographie, accueil des séminaires.

Selon toute vraisemblance, il englobera la collection Génard et le fonds Lumière dans un département unique dont la vocation est déjà tracée : le cinéma des primitifs. Sans être une cinémathèque – il ne le désire pas et elle viendrait trop tard – il va donc, en prenant le relais du Comité de Fondation, jouer le rôle d'une archive spécialisée.

VII

VERS L'UNITÉ ?

Printemps 1975. Cinq revues parisiennes, *Les Cahiers du Cinéma*, *Cinéma 75*, *Ecran 75*, *Image et Son* et *Positif* lancent un appel historique, « Pour une Cinémathèque Nationale ». Ce texte :

- constate l'absence d'un organisme qui assurerait une quadruple fonction : « *conservation, projection, recherche et documentation* » ;
- préconise de regrouper Bois-d'Arcy, la Cinémathèque française, Toulouse, la Cinémathèque universitaire, Lyon et la Bibliothèque de l'I.D.H.E.C., pour bâtir une institution comparable aux grandes archives étrangères ;
- déclare que « *cette Cinémathèque Nationale pourrait faire de la conservation des films une activité non plus fragmentaire ou artisanale, mais systématique et scientifique (...) Elle donnerait aux chercheurs, historiens, étudiants de cinéma (...) la possibilité de consulter l'énorme documentation qui existe en France, mais qui est actuellement éparse et en grande partie inaccessible (...)* ».

Le ministre de la Culture s'enferme dans le silence. Le 1^{er} décembre 1975, Jacques Le Seigneur, qui dirige l'E.C.P.A. du Fort d'Ivry, propose plus modestement une Fédération française des Archives du Film, où l'on pourrait étudier en commun :

- « - les missions spécifiques (projections publiques, communications aux chercheurs, diffusion, prêts entre dépôts, relations privilégiées avec les universités) ;
- « - les problèmes de la conservation des documents ;
- « - l'archivage (rédaction des catalogues et inventaires, constitution de fichiers, système de cotation) ;
- « - le dépôt légal ;
- « - les droits ;
- « - le dépôt des archives privées avec contrat révocable ».

Cet appel est celui de la raison. Il émane d'un homme de bonne volonté. Il n'a pas de suite. Les blocages viennent du terrorisme que la Cinémathèque Française exerce sur les grands commis de l'Etat.

Je relance l'idée dans un corporatif, *Le Film français* (n° 1637, du 6 août 1976) : « Une formule fédérative, une sorte de cartel aux structures souples, qui grouperait toutes les initiatives complémentaires ». En désespoir de cause, je propose au ministre un statut juridique des cinémathèques qui concernerait toutes les parties prenantes et qui affirmerait un droit de communication culturelle, face au vieux droit romain de propriété. Je reprends le projet dans *Le Film français* (n° 1687, du 26 juin 1977). Il a pour but de combler le vide juridique où se déroulent les projections de films anciens et de définir un « troisième secteur », au-delà du commercial et du non-commercial, où les archives auraient une action spécifique. Il ne déplaît pas à la profession. Il s'enlise.

D'autres interventions ont le même sort (plaidoyer dans *Le Film français*, n° 1727, du 16 juin 1978, propositions d'union adressées par Toulouse à tous ses partenaires), comme si l'idée de mise en commun était un blasphème administratif.

Il faut attendre l'année 1982 pour que, timidement, des contacts se nouent. Les « Rencontres de Saint-Etienne » organisent un colloque sur la conservation (22-24 janvier). Bois-d'Arcy, Paris, Toulouse et la Cinémathèque Universitaire se retrouvent autour de la même table. Face à face historique, qui se reproduit au Festival d'Avignon (juillet), à l'occasion d'un Forum du cinéma français. Ce sont de prudentes approches. Nous sommes encore à des années-lumière d'une Cinémathèque Nationale, mais la hache de guerre a été enterrée.

Ce qui tend à unir ces archives, c'est qu'elles ont la même plateforme morale. Trois d'entre elles sont affiliées à la F.I.A.F., la quatrième va y revenir après une longue absence. Cela signifie qu'elles obéissent à l'idée de service public et de conservation désintéressée. En outre, les collections sont complémentaires. Chacune a ses insuffisances, mais leur addition est superbe.

Ce qui tend à les désunir, c'est le rapport qualité-prix, ou plutôt subvention-patrimoine. L'Etat traite les cinémathèques selon la loi de l'inégalité maximale. L'expérience prouve que plus on brûle, plus on détruit, et plus on est couvert d'argent. Il n'y a que le scandale qui paie. Les rapports entre la Cinémathèque de Toulouse et la Cinémathèque Française ont été en 1982 de 1 à 3 pour le nombre de films et de 1 à 40 pour les crédits ministériels. Avec la Cinémathèque Universitaire l'écart est encore plus flagrant, puisqu'il y a, dans son cas, pauvreté absolue.

Enfin chaque partenaire a dû, avec les moyens du bord, définir son identité et son droit à la vie. Cette expérience nous a durcis. Aucun enarque n'a songé à réunir une table ronde pour dépasser dialectiquement les individualismes. La France a été incapable de réaliser l'accord intervenu, en Allemagne par exemple, dans le polycentrisme de l'archivage.

Les appels pour l'unité ou le fédéralisme sont au point mort et les rencontres n'ont pas eu de suite. Il faut donc repartir à zéro et je propose un programme national en quatre points :

1° La vocation de chaque archive doit être définie. Elles sont nées de l'impuissance pour un seul organisme à faire face à tous les besoins. Elles ont chacune leur spécificité, qui a été chèrement acquise dans une lutte pour l'existence où les ministres jouaient les Ponce Pilate. Ces attributions ne sont pas concurrentes et leur somme représente un cercle complet. Disons donc, une fois pour toutes, que :

- le Service de Bois-d'Arcy a la charge de la préservation, de la restauration et des tirages ;
- la Cinémathèque Française est axée sur la projection, le spectacle, et sur la fonction de bibliothèque parisienne du cinéma ;
- la Cinémathèque de Toulouse est un centre d'accueil des historiens et des chercheurs ;
- la Cinémathèque Universitaire répond aux besoins de l'enseignement supérieur ;
- les archives spécialisées (Ivry, Lyon et, pour la vidéo, l'Institut National Audiovisuel) poursuivent le rôle où elles excellent.

2° Chaque année l'Etat devrait fixer le budget global qu'il entend consacrer à la conservation du cinéma. Cette enveloppe serait répartie entre les cinémathèques selon deux règles objectives : l'importance du patrimoine, le niveau d'activité.

3° Dans une action commune, le premier objectif est un fichier central du cinéma français. De 1895 à 1982, qu'est-ce qui subsiste ? Dans quel état ? Sous quelle forme ? Négatifs ? Positifs ? Lavandes ? Il faut y associer les archives francophones : Bruxelles, Lausanne, Luxembourg, Montréal. Nous allons vers la fin du siècle et rien encore n'a été fait. C'est la carence d'un pays en proie aux conduites passionnelles.

4° Enfin, au plus haut niveau, il faut contretyper le nitrate. Les stocks de Bois-d'Arcy, de Toulouse et d'Ivry attendent un programme gouvernemental. Il coûtera cher, très cher. C'est le juste prix d'un sauvetage en catastrophe.

ÉPILOGUE

Cette parenthèse sur la France, avec ses crises et ses drames, fait un peu figure d'anachronisme. Elle nous replonge au cœur des années difficiles, quand l'archivage était la rencontre du hasard objectif et des passions humaines.

Dans le reste du monde, les cinémathèques ont évolué selon la logique du progrès technique. Elles se sont étendues et consolidées. Elles sont devenues des organismes rationnels, où la survie du cinéma est un ensemble programmé d'opérations objectives. Les chiffonniers de la préhistoire ont cédé la place à des manipulateurs en gants blancs. Le catalogage s'est transformé en un savoir impersonnel, terriblement précis. L'accroissement des stocks qui est partout la règle, a entraîné l'accroissement du personnel et l'archiviste amateur d'art a été conduit à jouer le rôle d'un chef d'entreprise. Cette évolution, qui est parfois ressentie comme un traumatisme, se produit fatalement lorsque le patrimoine dépasse un certain seuil (environ 5 000 longs métrages) et qu'il excède les limites d'une collection privée qui contiendrait dans la mémoire du collectionneur. Mais elle peut être déclenchée par d'autres circonstances : de nouveaux locaux, des blockhaus climatisés, l'arrivée d'un équipement moderne. Parmi les 73 archives qui existent aujourd'hui à la surface du globe, on compte sur les doigts d'une main celles qui fonctionnent encore à l'ancienne, avec au centre un personnage mi-Christ, mi-Bakounine, qui sauve des films comme on sauve des âmes.

Enfin les visages ont changé. Les pionniers ont pris leur retraite. Souvent des fonctionnaires ont remplacé les initiés qui avaient prêché dans le désert et bâti de toutes pièces des oasis à films. Le jour est proche où il y aura des concours administratifs

pour recruter les conservateurs de cinémathèques. Or nous avons été les premiers à dire que la pellicule est vulnérable, encombrante, coûteuse à conserver, fragile à déplacer et que rien ne vaut un ordinateur pour mener à bien une analyse de contenu. Cette évolution, nous l'avons réclamée contre les grands enfants de l'affectivité. Nous avons plaidé le béton et l'acier, contre le salpêtre et les incendies. Nous aurions donc mauvaise grâce à ruminer la nostalgie d'un passé révolu.

Il y a pourtant un équilibre à défendre. J'ai peur qu'à la faveur de cette mutation, les deux personnages essentiels dans une archive du film ne deviennent l'ingénieur et le juriste. Je sens la double pression de la technologie et du droit sur ce qui, au départ, est un produit littéraire, sentimental, sensible, ludique et visuel. J'ai sous les yeux quelques exemples qui m'inquiètent. Dans la cinémathèque-fiction de l'an 2000, je vois des laborantins en blouse immaculée et des hommes de loi, des avocats anglo-saxons, des mécaniques du copyright. Ce que je cherche comme une épave, dans ce monde glacé et prémonitoire, c'est la passion du cinéma.

Mais nous n'en sommes pas encore là et j'ai forcé le trait pour alerter les archivistes. Le problème des cinémathèques en 1983 est de garder leur enthousiasme en dépit de leurs équipements. Un certain climat de travail, où prévaut l'idée de plaisir et de liberté, doit être préservé comme héritage de la première génération et comme survie du bonheur. En peinture, il y a place pour le Musée Gustave-Moreau, à côté du Centre Pompidou. Il y a place pour le passéisme, la réflexion voluptueuse et une certaine aristocratie du regard, à côté des hypermarchés et des escalators.

C'est dans ce sens, à la charnière de ces deux mondes, que je vois l'avenir des cinémathèques : équipées, mais subtiles ; solides, mais chaleureuses ; objectives, mais complices. Qu'on ne dise pas que c'est la quadrature du cercle. Nous avons eu en 1982, deux exemples historiques et à peu près simultanés : Montréal et Lausanne. Dans les deux cas, il y avait agrandissement, nouveaux locaux, nouvelles machines, officialisation et flambée de crédits. Ce qui faisait le charme de ces archives aurait pu disparaître dans le trou noir de l'électronique. Cela tenait à un fil. Mais chacun pour sa part, Daudelin et Buache ont réussi à maintenir l'esprit d'équipe, en dépit du phénomène d'extension. Peut-être leur secret a-t-il été de faire face à tous les besoins, de n'en préférer aucun, de les humaniser en les égalisant : la conservation, les séances, la bibliothèque, les textes à publier, le montage des expositions et le soutien aux cinéastes nationaux.

Quoi qu'il en soit, la personnalité du conservateur est décisive. A l'Est comme à l'Ouest, une archive peut se replier sur elle-même, ou au contraire, se lancer dans l'aventure culturelle, selon celui qui la dirige. On a vu des changements spectaculaires, liés à l'arrivée de nouveaux responsables. L'équilibre à trouver est donc une affaire d'hommes. Il implique l'accord du cinéphile et de l'ingénieur, avec cette nuance que l'intellectuel devra toujours avoir raison en dernier recours, même si un tel principe n'est pas conforme au monde de demain. En d'autres termes, nous respectons la technique sans la déifier. Elle est irréversible, elle n'est pas terrorisante. En écrivant ce texte, j'ai tout à fait conscience des changements qui se sont produits, depuis la lointaine année 1933, où Stockholm émergeait des limbes. Je refuse d'en faire, pour les cinémathèques, le testament d'un âge d'or.

LISTE MONDIALE DES ARCHIVES DU FILM
(au 1^{er} octobre 1988)

AFRIQUE

Algérie

— Cinémathèque Algérienne, 49, rue Larbi-Ben-M'hidi, 16000 Alger —
Boudjemaa Karèche.

Angola

— Cinemateca Nacional de Angola, 4, Largo Luther King, Luanda —
Alvaro Pacheco des Santos.

Égypte

— National Film Archive, City of Arts, Pyramids Avenue, Guiza —
Abdel Gamal el Dani.

REMERCIEMENTS

Nos remerciements vont à tous ceux qui nous ont aidés dans
cette recherche historique :

- à la Fédération Internationale des Archives du Film et à sa
secrétaire exécutive, Brigitte van der Elst ;
- à la Fondation Albert-Kahn ;
- à la Ville de Paris ;
- à Claude Beylie (Paris), Freddy Buache (Lausanne), Robert
Daudelin (Montréal), David Francis (Londres), F. P. Kahlen-
berg (Koblenz), Wolfgang Klaue (Berlin), Claude Lafaye
(C.N.C., Paris), Einar Lauritzen (Stockholm), André Thiri-
fays (Bruxelles), Jan de Vaal (Amsterdam), Pierre Vermeylen
(Bruxelles) ;
- et à la Cinémathèque de Toulouse, sans laquelle cet ouvrage
n'aurait pas vu le jour.

AMÉRIQUE DU NORD

Canada

— Cinémathèque Québécoise, 335, Boulevard de Maisonneuve-Est,
Montreal, H2X 1K1 — Robert Daudelin.
— Moving Image and Sound Archives, 395, Wellington Street, Ottawa
K1A/ON3 — Jana Vosikoskaa.

États-Unis

— American Film Institute (National Center for Film and Video Preserva-
tion), 2021 North Western Avenue, Los Angeles CA 90024 — Susan
Dalton.
— International Museum of Photography (Department of Film), George
Eastman House, 900 East Ave. Rochester NY 14607 — Jean Christophe
Horak.
— Human Studies Film Archives, Room E 307, Smithsonian Institution,
Washington DC 20560 — Wendy Ann Shay.
— Library of Congress (Motion Picture), Washington DC 20540 — Paul
Spehr.
— Museum of Modern Art (Department of Film), 11 West 53 Street, New
York, NY 10019 — Eileen Bowser.
— UCLA Film and Television Archive, University of California, 405
Hilgard Avenue, Los Angeles CA 90024 — Robert Rosen.
— Wisconsin Center for Film and Theater Research, 816 State Street,
Madison WI 53706 — Maxime Ducey.

AMÉRIQUE LATINE

Argentine

- Fundacion Cinemateca Argentina, Corrientes 2092, 1045 Buenos Aires
- Paulina Fernández Jurado.

Bolivie

- Cinemateca Boliviana, Calle Pichincha Indaburo, La Paz — Pedro Suzs.

Brésil

- Cinemateca Brasileira, Rua Wolkswagen, 04344 Sao Paulo — Maria Rita Galvao.
- Cinemateca do Museu de Arte Moderna, Avenida Beira Mar, 20000 Rio de Janeiro — Cosme Alves Netto.

Colombie

- Cinemateca Distrital, Carrera 7, n° 22-79, Bogota D.E. — Maria Elvira Talero.
- Fundacion Patrimonio Filmico Colombiano, Carrera 13, n° 13-24, Bogota D.E. — Claudia Triana de Vargas.

Cuba

- Cinemateca de Cuba, Calle 23, n° 1155, Vedado, La Habana 4 — Hector Garcia Mesa.

Équateur

- Cinemateca Nacional del Ecuador, Av. 6 de Diciembre, Quito — Ulises Estrella.

Mexique

- Cineteca Nacional de Mexico, 389 Av. Mexico-Coyoacan, 03330 Mexico DF — Fernando Macotela.
- Filmoteca de la UNAM, San Ildefonso 43, 06020 Mexico DF — Carlos Gonzales Morantes.

Nicaragua

- Cinemateca de Nicaragua, Apartado Postal 4642, Managua — Rafael Vargas Ruiz.

Pérou

- Cinemateca de Lima, Apartado Postal 2010, Lima 100 — Francisco Adrianzen.

Uruguay

- Archivo Nacional de la Imagen (Sodre), Saradi 430, Montevideo — Eugenio Hintz.
- Cinemateca Uruguaya, Lorenzo Carnelli 1311, Montevideo — Manuel Martinez Carril.

Venezuela

- Cinemateca Nacional de Venezuela, Plaza Morelos, Caracas — Rodolfo Izaguirre.

ASIE

Bangladesh

- Bangladesh Film Archive, Block 3, Gano Bhaban, Sher E Bangla Nagar, Dhaka 7 — Abdur Rouf.

Chine

- China Film Archive, 25 Bin Wai Dajie, Beijing — Xu Zhuang.

Corée du Nord

- National Film Archive, 15 Sochangdong, Central District, Pyongyang — Pak Sun Tae.

Corée du Sud

- Korean Film Archive, 34-5-3-KA Namsan-Dong, Chung-Ku, Seoul 100-043 — Chung Yun Koo.

Inde

- National Film Archive of India, Law College Road, Poona, 411.004 — P.K. Nair.

Indonésie

- Sinematek Indonesia, J1 Haji Rangkyo Rasuna Said, 12950 Jakarta — Misbach Biran.

Iran

- National Film Archiv of Iran, Ministry of Ershad e Islami, Baharestan Sq, 11365, Teheran — M.H. Khoshnevis.

Israël

- Archion Israeli Leseratim, Hebron Rd, Jerusalem 91083 — Lia van Leer.

Philippines

- Film Archives of the Philippines, Manila Film Center, CCP Complex, Manila — Ernie de Pedro.

Thaïlande

- National Film Archive, 4 Chao Fa Road, Bangkok 10200 — Penpan Jaremporn.

Turquie

- Sinema Televizyon Enstitusu, 80700 Kislakönu, Besiktas, Istanbul — Sami Sekeroglu.

Viet-Nam

— Archives du Film du Viet-Nam, 62 Hoang Hoa Tham, Hanoi — Trinh Mai Diem.

EUROPE

Albanie

— Archive d'État du Film de la R.P.S. d'Albanie, 76, Rruga Aleksander Mojsiu, Tirana — Abaz Hoxha.

Allemagne (République Démocratique)

— Staatliches Filmarchiv der DDR, Hausvogteiplatz 3/4, 1080 Berlin — Wolfgang Klauke.

Allemagne (République Fédérale)

— Bundesarchiv-Filmarchiv, Postdamer Strasse 1, D 5400 Koblenz — Klaus Oldenhague.

— Deutsches Filmmuseum, Schaumainkai 41, D 6000 Frankfurt a/M 70 — Walter Schobert.

— Deutsches Institut für Filmkunde — Schaumainkai 41, D 6000 Frankfurt a/M 70 — Gerd Albrecht.

— Münchner Stadtmuseum (Filmmuseum), St-Jakobs Platz 1, D 8000 München 2 — Enno Patalas.

— Stiftung Deutsche Kinemathek, Pommernallee 1, 1000 Berlin 19 — Heinz Rathsack.

Autriche

— Österreichisches Filmarchiv, Rauhensteingasse 5, 1010 Wien — Walter Fritz.

— Österreichisches Filmmuseum, Augustinerstrasse 1, 1010 Wien — Peter Konlechner, Peter Kubelka.

Belgique

— Cinémathèque Royale, rue Ravenstein 23, 1000 Bruxelles — Danielle Nicolas.

Bulgarie

— Bulgarska Nacionalna Filmoteka, Ul Gourko 36, 1000 Sofia — Ivan Shoulev.

Danemark

— Det Danske Filmmuseum, 4 Store Søndervoldstræde, DK 1419 København — Ib Monty.

Espagne

— Filmoteca Espanola, Carretera Dehesa de la Villa, 28040 Madrid — Miguel Marias Franco.

Finlande

— Suomen Elokuva-Arkisto, Pursimiehenkatu, Helsinki — Olli Alho.

France

— Cinémathèque de Toulouse, 12 rue du Faubourg Bonnefoy, 35000 Toulouse — Raymond Borde.

— Cinémathèque Française, 29 rue du Colisée, 75008 Paris — Jean Rouch.

— Cinémathèque Universitaire, 3 rue Michelet, 75006 Paris — Claude Beylie.

— Musée du Cinéma de Lyon, 69 rue Jaurès, 69100 Villeurbanne — Paul Genard.

— Archives Audiovisuelles de l'Armée, Fort d'Ivry, 75998 Paris-Armées — Bernard Temporel.

— Service des Archives du Film du CNC, 7 bis rue Alexandre Turpault, 78390 Bois-d'Arcy — Frantz Schmitt.

Grande-Bretagne

— Imperial War Museum (Department of Film), Lambeth Road, London SE1 6HZ — Clive Coultass.

— The National Film Archive, 21 Stephen Street, London W1P 1PL — David Francis.

Grèce

— Tainiothiki Tis Ellados, 1 rue Kanari, Athinaï 10674 — Aglaya Mitropoulos.

Hongrie

— Magyar Film Intezet (Filmarchivum), Budakeszi ut 51/b, 1021 Budapest — Janos Varga.

Islande

— Kvikmyndasafn Islands, Lauganegur 24, 121 Reykjavik — Gudbrandur Gislason.

Italie

— Cineteca Italiana, Villa Comunale, Via Palestro 16, 20121 Milano — Gianni Comencini.

— Cineteca Nazionale, Via Tuscolana 1524, 00173 Roma — Guido Cincotti.

— Museo Nazionale del Cinema, Palazzo Chiabrese, Piazza S. Giovanni 2, 10122 Torino — Renzo Ventavoli.

Luxembourg

— Cinémathèque Municipale de Luxembourg, 28 Place Guillaume, 1648 Luxembourg — Fred Junck.

Norvège

— Norsk Filminstitutt, Grev Wedels Plass 1-5, 0105 Oslo 1 — Jan Erik Holst.

Pays-Bas

— Nederlands Filmmuseum, Vondelpark 3, 1071 AA Amsterdam — F.V. Blotkamp de Roos.

Pologne

— FilMOTEKA Polska, Ul Pulawska 61, 00975 Warszawa — Waldemar Piatek.

Portugal

— Cinemateca Portuguesa, Rua Barata Salgueiro 39, Lisboa 1200 — Luis de Pina.

Roumanie

— Arhiva Nationala de Filme, Bd Gheorghiu Dej 65, Bucuresti 1 — Floarea Ion.

Suède

— Svenska Filminstitutet (Cinemateket), Filmhuset, Borgvägen 1-5, 10252 Stockholm — Anna-Lena Wibom.

Suisse

— Cinémathèque Suisse, 3 Allée Ernest Ansermet, 1003 Lausanne — Freddy Buache.

Tchécoslovaquie

— Ceskoslovensky Filmovy Ustav (Filmovy Archiv), Narodni 40, 110.00 Praha 1 — Jiri Levy.

URSS

— Gosfilmofond, Bielye Stolby, Moskovskaia Oblast 142050 — Mark Storchkov.

Vatican

— FilMOTECA Vaticana, 00120 Citta del Vaticano — Mgr Enrique Planas.

Yougoslavie

— Jugoslovenska Kinoteka, Knez Mihailova 19/1, 11000 Beograd — Zika Bogdanovic.

OCÉANIE

Australie

— National Filmland Sound Archive, McCoy Circuit, Acton ACT 2601, Canberra — Graham Gilmour.

— State Film Archives of Western Australia, Perth Cultural Center, Perth, W. A. 6000 — Jack Honnibal.

Nouvelle-Zélande

— New Zealand Film Archive, Tory Street 82, Wellington — Jonathan Dennis.

F.I.A.F.

Fédération Internationale des Archives du Film, Coudenberg 70, 1000 Bruxelles (Belgique), tél. : 32.2.511.13.90.

— Secrétaire Exécutive : Brigitte ven der Elst.

— Comité Directeur (au 1^{er} octobre 1988). Président : Anna-Lena Wibom (Stockholm). Secrétaire général : Guido Cincotti (Rome). Trésorier : Raymond Borde (Toulouse). Vice-Présidents : Wolfgang Klaue (Berlin RD), Eva Orbanz (Berlin RF), Hector Garcia Mesa (La Habana). Membres : Eileen Bowser (New York), Robert Daudelin (Montreal), David Francis (London), Maria Rita Galvao (Sao Paulo). P. K. Nair (Poona), Luis de Pina (Lisboa), Robert Rosen (Los Angeles).

— Présidents des Commissions. Catalogage : Harriet Harrison. Documentation : Michelle Snapes. Préservation : Henning Schou.

— International Index to Film and Television Periodicals : 222 Kensal Road, London W 10 5BN, Grande-Bretagne : Michael Moulds.

TABLE DES MATIÈRES

Préface (Freddy Buache)	7
Première partie : HISTOIRE DES CINÉMATÈQUES	13
I. - Histoire des destructions	15
II. - Naissance de l'idée de cinémathèque	29
III. - Les premières archives	53
IV. - Le profil de l'archiviste	75
V. - La guerre	85
VI. - Etat des idées au lendemain de la guerre	93
VII. - 1946-1960 : La difficile objectivité	107
VIII. - 1960-1982 : La victoire fonctionnelle	137
Deuxième partie : LA VIE QUOTIDIENNE DANS LES ARCHIVES DU FILM	155
I. - Les grands principes	157
II. - La collection de films	165
III. - La bibliothèque	181
IV. - La projection et la consultation	191
V. - Théorie des expositions	199
VI. - Vers l'an 2000	203
Troisième partie : LA SITUATION FRANÇAISE	209
I. - Le contexte	211
II. - La Cinémathèque Française	215
III. - Le Service des Archives du Film	221
IV. - La Cinémathèque de Toulouse	227
V. - La Cinémathèque Universitaire	233
VI. - Deux archives spécialisées (l'E.C.P.A., Lyon)	235
VII. - Vers l'unité ?	241
ÉPILOGUE	245
Annexe : Liste mondiale des cinémathèques	249

00-290-20,04

*Achévé d'imprimer en octobre 1988
sur les presses de l'imprimerie Bussière
à Saint-Amand (Cher)*

ISBN 2-85956-732-1

— N° d'imprimeur : 5986. —

— N° d'éditeur 2169. —

Dépôt légal : novembre 1988.

Imprimé en France