

Archives cinématographiques et recherche historique : un accord à trouver

Autor(en): **Pithon, Rémy**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerische Zeitschrift für Geschichte = Revue suisse d'histoire = Rivista storica svizzera**

Band (Jahr): **45 (1995)**

Heft 4

PDF erstellt am: **11.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-81147>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Archives cinématographiques et recherche historique: un accord à trouver

Rémy Python

L'historien, même débutant, le sait: la recherche historique se fonde sur l'étude de documents. Cette règle résiste à toutes les évolutions et à toutes les modes, à condition qu'on ne restreigne pas à l'écrit l'extension du mot «documents». Quiconque souhaite travailler sur les sources audiovisuelles de l'histoire se trouve donc soumis à la loi commune. Tout au plus constate-t-il rapidement que les problèmes qu'il rencontre présentent des particularités qui résultent de deux causes principales: l'inadéquation actuelle des dépôts de documents audiovisuels à la recherche scientifique, et certains aspects de la nature même de ces documents. Ainsi l'accès aux films n'est en général possible qu'à la suite d'un parcours spécialement éprouvant, à la fois pour les nerfs et pour les finances de l'intéressé, et au prix d'une patience proportionnelle à la masse de matériel en vrac qu'il doit éventuellement dépouiller. La situation est très comparable, sinon pire, dans les archives photographiques; mais nous limiterons les considérations qui suivent aux dépôts de films.

Où trouvera-t-on tout ou partie de la production cinématographique d'un pays et d'une époque? Des films, on en trouvera un peu partout, mais rarement dans des institutions qui soient comparables dans leur fonctionnement aux classiques dépôts d'archives. Chaque Etat a sa propre organisation – là où ce terme est justifié –, qui dépend du type de films recherchés. Beaucoup d'historiens sont attirés plutôt par l'étude des actualités ou du cinéma documentaire, croyant, non sans naïveté, qu'il s'agit là de sources dotées d'un coefficient d'historicité plus élevé que les films de fiction¹. Or les conditions pratiques d'accès à ces divers genres de documents ne sont pas les mêmes.

La plupart des bandes d'actualités sont conservées jalousement par les maisons productrices, qui en monnaient l'utilisation, et même le visionnement. C'est ce qui a retardé et rendu très fragmentaires les travaux concernant par exemple les actualités Gaumont ou Pathé. La situation est meilleure en Allemagne, au moins pour la période nazie. Quant au *Ciné-Journal Suisse*, il n'est pas librement utilisable, malgré le répertoire systématique qui en a été dressé. Son statut juridique actuel n'est pas clair et, comme il a été largement subventionné en son temps par la Confédération², on voit mal pourquoi les institutions publiques qui voudraient

1 Sur ces problématiques, nous renvoyons au bilan que nous avons esquissé dans l'article introductif au numéro qu'une revue d'histoire contemporaine a publié à l'occasion du centenaire du cinéma: Remy Python: «Cinéma et histoire: bilan historiographique», dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 46, Paris, avril-juin 1995, p. 5-13.

2 Sur la bibliographie concernant le cinéma en Suisse, et en particulier le *Ciné-Journal Suisse*, voir notre contribution «Essai d'historiographie du cinéma suisse (1945-1991)» dans l'ouvrage collectif *Geschichtsforschung in der Schweiz. Bilanz und Perspektiven – 1991 / L'histoire en Suisse. Bilan et perspectives – 1991*, sous la dir. de Boris Schneider et Francis Python, Bâle,

mettre des copies sur support vidéo à la disposition des chercheurs en sont empêchées par des coûts prohibitifs.

Le cas des films documentaires est plus compliqué encore, si bien qu'il s'esquisse actuellement une tentative de sauvetage in extremis, du moins pour les œuvres muettes. Quand ils ne sont pas perdus, ils sont dispersés dans les archives et les greniers des entreprises productrices, ou dans les cinémathèques où ils passent inaperçus parmi les films de fiction. Il existe cependant quelques dépôts spécialisés, surtout pour les films touchant peu ou prou aux questions militaires, comme l'Etablissement Cinématographique et Photographique des Armées (ECPA) au fort d'Ivry³, ou les collections cinématographiques de l'Imperial War Museum britannique⁴. En Suisse, les Archives Fédérales conservent tout un matériel filmique qu'on commence à exploiter⁵.

Et les films de fiction? Il faut d'abord savoir que les maisons qui les ont produits ne les ont pas conservés systématiquement, et parfois pas du tout, du moins en Europe. Il faut les chercher ailleurs, et on les trouvera, au mieux, en ordre dispersé. Passons rapidement sur les collections privées. Il y en a dans le monde entier, et, en Suisse du moins, elles semblent surtout riches en œuvres des années 30 à 50. Mais le collectionneur de pellicule est aussi peu accueillant et aussi peu bavard que le collectionneur de tableaux; il redoute les questions sur l'origine des copies, et sur les conditions de sécurité de ses dépôts.

C'est donc d'abord aux cinémathèques que le chercheur va s'adresser. Or il constatera bien vite qu'une cinémathèque, en Europe, n'est pas un dépôt d'archives ou un musée, quoi que puissent faire croire les noms donnés à certaines de ces institutions⁶. N'y entre pas toujours qui veut: selon les cas, il faut montrer patte blanche, faire accepter son projet de recherche, ou même faire jouer des relations! Et quand on est entré, de nouveaux obstacles surgissent, parfois insurmontables. Le premier est d'ordre financier: le visionnement d'un film sur une table de montage – indispensable à une étude sérieuse, parce qu'il permet l'arrêt sur image, le retour en arrière, l'accélération, etc. – est onéreux, d'autant plus que la plupart des institutions exigent que les manipulations soient effectuées par un employé. Impossible d'indiquer ici des montants, même approximatifs: ils varient énormément d'une institution à l'autre, et se fixent parfois de cas en cas, de l'amicale gratuite au tarif manifestement dissuasif. Le second obstacle est la difficulté de s'informer sur le contenu des collections. Les cinémathèques ne publient pas leur catalogue, et la plupart n'autorisent pas les chercheurs à accéder à leurs fichiers, trop rudimentaires ou délibérément tenus secrets⁷. Il faut alors questionner le

Schwabe & Co. AG, 1992 (Allgemeine Geschichtsforschende Gesellschaft der Schweiz), p. 228–237.

3 Voir l'article du commandant André-Charles Darret: «Le cinéma au service de l'armée 1915–1962», dans *Revue historique de l'Armée*, Paris, 1962, p. 121–131.

4 Voir *Imperial War Museum Film Catalogue*, éd. par Roger Smither, vol. I (seul paru actuellement), Trowbridge, Flicks Books, 1994 (Studies in War and Film).

5 Voir par exemple Roland Cosandey: «Cinéma politique suisse 1930–1938: un coin du puzzle, à droite», dans *Etudes et sources*, 20, Berne, 1994, p. 143–217.

6 The National Film Archive (Londres), Österreichisches Filmarchiv (Vienne), Filmmuseum (Munich), Museo Nazionale del Cinema (Turin), Nederlands Filmmuseum, etc. Les cinémathèques ont d'ailleurs donné à leur association le nom de Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF).

7 C'est le cas de la Cinémathèque Suisse, qui avait fait exception en publiant un catalogue, partiel et censé être confidentiel, actuellement périmé (*La Cinémathèque Suisse 1948–1973. Extrait de l'état des collections de films au 30 juin 1973*, Lausanne, Cinémathèque Suisse, s.d. [1973]).

conservateur supposé détenir les informations, ou les collaborateurs auxquels il délègue cette parcelle de pouvoir. Mais ce n'est pas tout. Une fois les films identifiés et localisés, reste à les visionner, ce qui suppose la disponibilité du personnel et du matériel, et des copies en état d'être étudiées, notamment si elles sont sur support inflammable. Enfin rien ne permet de savoir s'il s'agit du film original, s'il est complet, et surtout d'où proviennent les bobines.

Bien entendu, ces conditions de travail ne sont pas le résultat du hasard. Elles s'expliquent par diverses raisons historiques et juridiques, dont certaines restent fondées, alors que d'autres sont profondément irrationnelles, parce qu'il s'est développé, à propos de diverses cinémathèques et de leurs créateurs, une véritable mythologie. Les cinémathèques actuelles ont été à l'origine – l'URSS constituant l'exception majeure – des initiatives privées, dues à quelques personnes qui ont compris avant les autres la nécessité de sauver le patrimoine cinématographique, dont l'Etat ne se souciait pas⁸. Certes il y eut, dès les origines du cinéma, des tentatives pour secouer l'indifférence officielle; la plus ancienne est celle de Boleslaw Matuszewski, qui proposa en 1898 déjà de conserver les films pour leur intérêt historique⁹. Mais cet appel, dont on a d'ailleurs souvent surestimé la valeur fondatrice, resta pratiquement sans écho. Ce n'est qu'au cours de l'entre-deux-guerres que se sont créées les premières cinémathèques. Il n'existait rien d'analogue au dépôt légal des imprimés; d'ailleurs la situation n'a guère changé aujourd'hui, les rares législations en la matière étant le plus souvent mal ou pas du tout appliquées. Les cinémathèques se sont donc constituées au hasard des récupérations et des découvertes, sans plan de gestion, avec des moyens dérisoires, dans l'indifférence générale, et quasiment à la sauvette. La légalité de ces initiatives était même assez douteuse. La règle était en effet de détruire toutes les copies d'un film lorsqu'on jugeait son exploitation définitivement terminée. Cela permettait de récupérer les sels d'argent des émulsions photographiques, et aussi d'envisager rapidement le tournage de remakes, mis au goût du jour, qui n'auraient plus à craindre la comparaison avec des versions antérieures. De plus, le support en nitrate de cellulose était très inflammable, et les vapeurs dégagées en cas d'incendie extrêmement toxiques. La prudence exigeait donc d'éliminer ce matériel décrété obsolète. Pour le récupérer, il fallait donc souvent court-circuiter le processus de destruction, en trichant avec les procès-verbaux, écumer les hangars de maisons de production ou de distribution, ainsi que les caves ou les galetas des exploitants de salles, voire dupliquer, plus ou moins légalement, d'autres copies; enfin stocker du matériel dont on n'était pas vraiment propriétaire dans des locaux inadaptés aux risques qu'il présentait.

8 Une des premières descriptions, encore utile, est due à Georges Sadoul dans *L'histoire et ses méthodes*, sous la dir. de Charles Samaran, Paris, Gallimard, 1961 (Encyclopédie de la Pléiade), p. 1167–1178. Depuis lors, ont paru diverses publications de la FIAF, fondée en 1938, et surtout le livre essentiel de Raymond Borde: *Les cinémathèques*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983 (rééd.: Paris, Ramsay, 1988). Voir aussi l'article de Roland Cosandey: «Un film est un film. Historiographie du cinéma et conservation du film», dans *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 42, 1985, p. 35–46; ainsi que deux ouvrages plus récents: Penelope Houston, *Keepers of the Frame. The Film Archives*, Londres, British Film Institute, 1994, et *World Directory of Moving Image and Sound Archives*, éd. par Wolfgang Klaue, Munich, K. G. Saur, 1993 (Film, Television, Sound Archive, Serie 5). Signalons enfin les *Actes du 27^e Congrès national des archivistes français. Les archives audio-visuelles*, Paris, Archives Nationales, 1986.

9 Dans un texte souvent republié, notamment dans *Cultures*, vol. 2, n° 1 (*Le cinéma de l'histoire*), Paris/Neuchâtel, 1974, p. 233–238.

Cette situation est pratiquement encore celle des collectionneurs privés, du moins en ce qui concerne les copies en format standard (35 mm). Mais les collections majeures ont acquis depuis lors un statut juridique précis, dès le moment où elles ont dû solliciter l'aide des pouvoirs publics. Dans le meilleur des cas, elles ont été assimilées à des archives ou des musées nationaux. Mais souvent elles sont devenues des fondations, dont les règles de fonctionnement varient selon les législations. Or le changement de statut juridique n'entraîne pas toujours le changement du comportement des ex-collectionneurs privés. L'obsession du secret subsiste, parfois justifiée par la confusion qui règne quant au statut juridique des objets stockés (bobines de films) et des droits de diffusion (projections). Les choix personnels sont restés dominants, tant dans l'enrichissement des collections que dans les possibilités de consultation. En résumé, le passage de la collection à l'archive a été, et reste encore, difficile¹⁰. A cela s'ajoutent les problèmes dus à l'ambiguïté même du rôle des cinémathèques, qui sont à la fois des archives, pour les films et la documentation annexe, des musées, conservant des œuvres de valeur et en montrant quelques-unes, et des entreprises de diffusion de la culture cinématographique¹¹. Cette ambiguïté a conduit à des débats homériques à la FIAF, entre ceux qui voulaient privilégier la conservation et la restauration des films, et ceux qui voulaient avant tout montrer les œuvres méconnues ou oubliées, et stimuler par là la création cinématographique. On a pu mesurer l'ampleur du fossé, lorsqu'en février 1968, André Malraux, inquiet à juste titre par les conditions déplorables de la conservation des films et de la gestion administrative de la Cinémathèque Française, très largement subventionnée par l'Etat, voulut y mettre bon ordre, ce qui supposait que le conservateur Henri Langlois n'exerçât plus un pouvoir absolu sur l'institution dont il avait été, en 1936, un des quatre co-fondateurs¹². L'agitation et la polémique qui s'ensuivirent, à la limite de l'hystérie, contribuèrent à faire de Langlois le héros mythique et persécuté qu'il est resté pour certains. Il fut donc impossible à l'Etat de prendre les mesures raisonnables qui s'imposaient, et aux spécialistes compétents de ramener le débat à son point essentiel, celui de la conservation et de la restauration des films¹³.

Cet exemple, choisi parmi beaucoup d'autres, aide à comprendre pourquoi le fonctionnement des cinémathèques pose encore des problèmes, difficiles certes, mais pas très nouveaux, puisqu'ils sont proches de ceux qu'a posés autrefois la gestion des archives et des musées publics, et que posent encore les collections privées¹⁴. Il est donc permis d'espérer que les choses changeront; elles ont d'ailleurs déjà commencé à changer, en Europe du Nord et aux Etats-Unis notamment. Mais l'amélioration des conditions de la recherche ne se fera pas spontanément. Elle

10 «La réunion de documents d'archives n'est nullement le fait du hasard ou de l'arbitraire d'un homme [...] La notion de «fonds d'archives» s'oppose donc totalement à celle de «collection»: une collection [...] se constitue après coup, selon certains critères forcément subjectifs, pour répondre à certains goûts, au hasard de ventes, de dons, de legs» (Robert-Henri Bautier: «Les archives», dans l'ouvrage collectif déjà cité, *L'histoire et ses méthodes*, p. 1120).

11 Voir Raymond Borde: «Les cinémathèques: patrimoine ou spectacle?», dans *Archives*, 25, Perpignan, octobre 1989.

12 Avec Georges Franju, Jean Mitry et Paul-Auguste Harlé.

13 On trouvera un historique des événements, ainsi que des documents et des témoignages accablants, dans le numéro 22 des *Cahiers de la Cinémathèque* (Perpignan, s.d. [1977]), «La Cinémathèque Française: recherche de la vérité».

14 Le chercheur aura intérêt à relire les articles regroupés sous le titre «Conservation et présentation des témoignages» dans *L'histoire et ses méthodes* (p. 967-1204).

résultera de la prise de conscience et des efforts des chercheurs et des collectivités publiques.

Les chercheurs qualifiés doivent pouvoir accéder librement aux catalogues des cinémathèques, ainsi qu'aux informations concernant les copies, et visionner gratuitement les films. «Ils ont un droit de regard sur le patrimoine et je pense que ce droit est sacré, dans la mesure où il s'agit d'une aventure intellectuelle.»¹⁵ Quant aux collectivités publiques, il est temps qu'elles se décident toutes à inscrire les archives filmiques dans la liste des institutions gardiennes du patrimoine historique et artistique. Cela suppose un financement adéquat, ce qui implique la surveillance de la gestion. Les crédits à engager ne sont pas négligeables. En effet, les cinémathèques ont besoin de locaux propres au stockage. Elles doivent également affronter le problème, longtemps négligé, faute de moyens et parfois faute de compétence ou d'intérêt, de la restauration des films. Il ne suffit plus de recopier les bandes détériorées ou incomplètes sur support non inflammable, après quelques efforts de nettoyage ou en additionnant les éléments provenant de plusieurs copies. La restauration des œuvres, et leur reconstitution en cas de mutilations, sont des entreprises délicates, dont les principes et les techniques se précisent depuis quelques années, à l'instar de ce qui se fait pour la peinture ou l'architecture¹⁶. Tout cela coûte cher, et suppose des moyens techniques et du personnel qualifié. On doit également attendre des Etats qu'ils se décident à doter le film d'un statut juridique indiscutable: est-il admissible qu'à la différence d'une œuvre littéraire ou musicale, une œuvre cinématographique ne tombe jamais dans le domaine public? est-il admissible qu'il n'existe ni dépôt légal, ni distinction claire entre les droits moraux des créateurs, les droits de diffusion et les droits découlant de la propriété d'une copie?

La situation en Suisse est particulièrement peu satisfaisante, sur le plan juridique et en ce qui concerne le statut et l'accessibilité de la Cinémathèque Suisse¹⁷. La nouvelle loi sur les droits d'auteur complique encore les choses, dans la mesure où elle dissuade de reporter les films sur support vidéo, ce qui pourtant simplifierait beaucoup la recherche. Les historiens, s'ils veulent sérieusement s'engager dans l'exploitation des sources audiovisuelles de leur discipline, doivent participer à l'effort de clarification qui s'impose. L'enjeu est majeur, puisqu'il s'agit de l'accès à une des sources spécifiques de l'histoire contemporaine.

15 Raymond Borde: «Les cinémathèques: patrimoine ou spectacle?», p. 10.

16 Les travaux pionniers se réalisent essentiellement en Italie et aux Pays-Bas. Voir notamment: Paolo Cherchi Usai: *Una passione infiammabile. Guida allo studio del cinema muto*, Turin, UTET, 1991; *Il cinema ritrovato. Teoria e metodologia del restauro cinematografico*, a cura di Gian Luca Farinelli et Nicola Mazzanti, Bologne, Grafis Edizioni, 1994; Vincent Pinel: «La restauration des films», dans *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, sous la dir. de Jacques Aumont, André Gaudréault, Michel Marie, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989 (Série Langues et langages, 19), p. 131-154; *Preservation and Restoration of Moving Images and Sound*, éd. par Herbert Volkmann et Henning Schou, Bruxelles, FIAF, 1986; etc.

17 Le point a été fait dans un article très précis et très complet: R[oland] C[osandey]: «A la recherche des sources», dans *Equinoxe. Revue romande de sciences humaines*, 7, Lausanne, 1992, p. 125-138.