



Une nouvelle source de l'histoire du cinéma, de Boleslas Matuszewski (1898)

ALAIN CAROU

Bibliothèque nationale de France
alain.carou@bnf.fr

Archiviste-paléographe, **Alain Carou** est responsable du service Images au département de l'Audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France. Il est également chercheur en histoire du cinéma, membre du conseil d'administration de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC) et du conseil de rédaction de la revue 1895. Il a publié *Le cinéma français et les écrivains : histoire d'une rencontre, 1906-1914* (École des Chartes/AFRHC, 2002). Il a dirigé le dossier « Mémoires de cinéma » dans le numéro 27 de la Revue de la BnF et codirigé avec Béatrice de Pastre le numéro 56 de 1895, « Le Film d'Art et les films d'art en Europe, 1908-1912 » (2008).

En mars 1898, Boleslas Matuszewski, photographe, publie à Paris un opuscule de douze pages intitulé *Une nouvelle source de l'histoire du cinéma (Création d'un dépôt de cinématographie historique)*¹. C'est historiquement le premier écrit à préconiser la constitution d'une collection publique de films cinématographiques. Le cinématographe des frères Lumière est alors au point depuis trois ans seulement. Le chronophotographe du grand physiologiste Étienne-Jules Marey, dont Matuszewski se réclame aussi, date (dans sa forme achevée) de 1889.

Une idée originale

Si peu de contemporains liront directement *Une nouvelle source de l'histoire*, beaucoup en entendront parler, car les journaux, principaux destinataires, donneront un large écho à cette idée originale. Matuszewski leur laisse d'ailleurs habilement accroire que sa proposition jouit d'appuis officiels, en se prévalant un peu abusivement du titre de « photographe de l'empereur de Russie » pour avoir par exemple filmé le déplacement du président Félix Faure à Saint-Petersbourg en 1897. C'est justement à cette occa-

sion qu'il s'est trouvé tourner, sans s'en douter, ce que l'on pourrait qualifier de premier film « pièce à conviction » de l'histoire. Le président de la République a-t-il salué ou non la garde d'honneur du tsar comme le demande le protocole ? La presse allemande prétend que non, le film tourné par Matuszewski établit le contraire. « *Et c'est ainsi que s'écrira désormais l'histoire : par le cinématographe* », prophétise *Le Figaro* avec enthousiasme.

Là se trouve certainement le point de départ de la réflexion de Matuszewski sur *Une nouvelle source de l'histoire*. Grâce au cinématographe, « *c'est tout un côté anecdotique de l'histoire qui échappe désormais à la fantaisie des narrateurs* ». L'auteur voit toutefois beaucoup plus loin. « *La photographie animée [...], puisqu'elle donne la vision directe [du passé], supprimera, au moins sur certains points qui ont leur importance, la nécessité de l'investigation et de l'étude.* » On disposera sur les guerres et les révolutions de documents impossibles à révoquer en cas de doute, tout au moins quant à l'aspect extérieur des événements. Le cinématographe n'a pas seulement cette qualité que lui prêtent tous les contemporains, de restituer sur l'écran l'illusion de la vie elle-même et de rendre vie aux absents et aux morts. Techniquement, l'image animée est aussi parfaitement infalsifiable : « *La photographie ordinaire admet la retouche, qui peut aller jusqu'à la transformation. Mais allez donc retoucher, de façon identique pour chaque figure, ces mille ou douze cents clichés presque microscopiques... !* » Aucun Français de 1900 ne pouvait être insensible au regret qu'on n'eût

1. Boleslas Matuszewski, *Une nouvelle source de l'histoire du cinéma (Création d'un dépôt de cinématographie historique)*, Paris, [s.n.], 1898, 12 p. [réimprimé en fac-similé dans : Boleslas Matuszewski. *Écrits cinématographiques*, éd. Magdalena Mazaraki, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma/Cinémathèque française, 2006].

pas de ces témoignages irrécusables sur les épisodes controversés de la Révolution ou de l'Empire.

Confiant dans le développement du film d'actualités, Matuszewski voudrait que ces sources acquièrent le statut officiel d'archives historiques, conservées « 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 l'Histoire de France] de Versailles ». Elles ne rendraient pas seulement service aux spécialistes, mais rendraient aussi bien plus vivant l'enseignement de l'histoire.

Encouragé par l'accueil réservé à sa brochure, Matuszewski revient à la charge sept mois plus tard avec *La photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*². Généralisant sa thèse, il prône des « dépôts de chronophotographie » dans tous les domaines où le film peut être une source d'informations précieuse. Sans les distinguer toujours très clairement, Matuszewski prend en compte deux grandes fonctions du film.

D'une part, il peut constituer un document très riche pour la connaissance du passé. Là résiderait l'utilité d'archives sur les événements politiques, les grands interprètes (chefs d'orchestre, acteurs, danseurs), le folklore et les « mœurs locales » menacées par « la facilité nouvelle des communications »... Matuszewski songe même au rôle que pourrait avoir ce qu'il appelle la « cinématographie de famille » dans la connaissance de la vie quotidienne, et rêve du jour où l'on pourrait tracer l'« histoire cinématographique d'une génération » en tournant dans les écoles. De telles archives devraient être accumulées pendant un temps assez long avant de révéler leur valeur.

D'autre part, le film pourrait apporter un soutien puissant à l'enseignement et à la diffusion des connaissances dans maints domaines : nouvelles pratiques agricoles, démonstration des innovations industrielles, instruction militaire, médecine, voire chirurgie (le célèbre docteur Doyen fait déjà filmer certaines opérations

déliçates)... Certains de ces usages impliqueraient la projection « illusionniste » à vitesse réelle, d'autres la vision au ralenti ou image par image à des fins d'analyse – celles-là même que poursuivait Marey avec la chronophotographie.

Il est enfin un troisième usage possible qu'aborde Matuszewski : l'usage policier. À côté des fiches anthropométriques, des « fiches cinématographiques » permettraient de fournir un signalement plus complet d'un individu déjà condamné, « en faisant connaître son aspect véritable, sa démarche, ses allures naturelles ». Si l'on parvenait à filmer les délinquants à leur insu, ils pourraient être aisément identifiés et confondus. Le contemporain d'Alphonse Bertillon³ n'est ici pas très loin d'anticiper sur ce que sont aujourd'hui les archives audiovisuelles les plus fournies : celles de la vidéo-surveillance...

Quant à l'organisation institutionnelle, l'auteur ne tranche pas nettement entre un dépôt centralisé unique et plusieurs dépôts spécialisés en beaux-arts, histoire, armées, etc. Dans un premier temps au moins, un partage thématique lui semble plus propre à « agir sur l'esprit des amateurs et des professionnels que ne le ferait l'intérêt un peu vague de constituer une collection générale de Chronophotographie ». Dans les deux hypothèses, les pouvoirs publics auraient un rôle central à jouer, en sélectionnant les meilleurs opérateurs pour filmer tous les événements à portée historique et en instituant un dépôt légal des productions qui en résulteraient. Les collections s'enrichiraient par ailleurs par tous les moyens habituels (dons, achats, legs, échanges).

Matuszewski redoute moins le manque que le trop-plein. Une commission devrait sélectionner sévèrement dans chaque domaine les épreuves utiles, pour « exclure tout ce qui serait de pur amusement ». Elle en assurerait le classement et le catalogue. Idéalement, la collection d'un

dépôt serait constituée de négatifs originaux ou tirés des positifs reçus, auxquels on ne recourrait qu'exceptionnellement. Une collection de négatifs de seconde génération servirait au tirage des copies positives. Avec celles-ci, le dépôt accomplirait sa vocation de « répandre son catalogue » – autrement dit de le diffuser – et pourrait de plus enrichir ses collections par échanges.

Une postérité reconstituée

En son temps, le projet de Matuszewski est resté lettre morte. Nul doute qu'il bluffe quand il annonce que l'« on s'en occupe dans les plus hautes sphères de l'État ». Pendant les cinquante années qui suivent, il n'est presque jamais cité. Le personnage lui-même n'a laissé que peu de traces après ce coup d'éclat. On sait tout de même qu'il s'est lancé dans la réalisation de portraits photographiques sur email vitrifié – un autre moyen de faire échapper la photographie aux injures du temps⁴...

Le mouvement des cinémathèques ne le sacre précurseur qu'après coup, d'abord dans sa Pologne natale où il est redécouvert et réédité en 1955⁵, puis internationalement⁶. Cette filiation peut pourtant paraître très douteuse, même s'il s'agit bien, là comme ici, de conserver, d'enrichir et de montrer des collections de films anciens. Les cinémathèques, au sens où l'on entend généralement ce vocable, se

2. Paris, Impr. Noizette et Cie, 1908, 88 p. [réimprimé en fac-similé, *ibid.*]

3. Cf. le rapprochement établi par Luce Lebart, « Archiver les photographies fixes et animées. Matuszewski et l'« internationale documentaire » », dans *Boleslas Matuszewski. Écrits cinématographiques*, op. cit., p. 57.

4. Sur la biographie de Matuszewski, cf. Magdalena Mazaraki, « Boleslaw Matuszewski : photographe et opérateur de cinéma », 1895, n° 44, 2004 (consultable en ligne : <http://1895.revues.org/301>).

5. Raymond Borde, *Les cinémathèques*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, p. 30-32.

6. Notamment grâce à la traduction en anglais d'« Une nouvelle source de l'histoire » parue dans le trimestriel de l'Unesco *Cultures* (1974, vol. 2, n° 1, p. 219-222). Cf. également la nouvelle traduction parue sous le titre « A new source of history » dans *Film History*, 1995, vol. 7, n° 3, p. 322-324 ; et celles en allemand (*montage/av*, 1998, vol. 7, n° 2, p. 6-12) et en italien (dans Giovanni Grazzini, *La memoria negli occhi. Boleslaw Matuszewski, un pioniere del cinema*, Roma, Carocci, 1999).

sont créées à partir des années trente pour sauvegarder les grandes pièces de l'art cinématographique, principalement des fictions, ces images « inutiles » que Matuszewski laissait à la porte de ses dépôts. Elles sont filles de la cinéphilie, cette passion pour l'art muet née au plus tôt en 1915⁷, et s'entendent bien davantage comme des musées d'art moderne, vouées à « exposer » les œuvres par la projection au regard des amateurs, que comme des bibliothèques ou des archives publiques censées rendre un service d'accès à l'information⁸.

Si les propositions de Matuszewski ont trouvé à s'incarner, c'est bien plutôt dans diverses collections de films à vocation historique ou pédagogique qui ont vu le jour, avec des fortunes diverses, pendant les décennies suivantes. Ainsi, au moment où l'on jette les bases d'archives phonographiques, sous la forme d'un Musée de la voix à l'Opéra de Paris (1907)⁹ et des Archives de la parole à la Sorbonne (1911)¹⁰, Émile Massard, conseiller municipal de Paris, nourrit le projet d'archives cinématographiques – et sonores – de la capitale. Sans grand succès sur le moment¹¹. De son côté, le banquier Albert Kahn fonde les Archives de la Planète, dont les opérateurs enregistrent les modes de vie aux quatre coins du monde sur

plaques photographiques et sur films cinématographiques¹².

C'est la Grande Guerre qui consacre le film d'actualités comme une source infiniment précieuse pour la connaissance et surtout la transmission de l'histoire. En 1919, l'État crée les Archives photographiques d'art et d'histoire, une société privée sise dans les sous-sols du Palais-Royal, qui gère 2 000 films (soit 250 000 mètres de pellicule). Que cette entreprise fasse commerce de ce que l'on considère comme de véritables reliques choque l'opinion et conduit le ministère de l'Instruction publique à les confier en 1933 à une « Cinémathèque nationale » dirigée par la photographe Laure Albin-Guillot¹³. Cette initiative, bientôt adroitement phagocytée par Henri Langlois, fondateur de la Cinémathèque française¹⁴, représenta néanmoins, sur le papier, la forme la plus approchante du « dépôt de cinématographie historique ».

Le second volet du programme de Matuszewski, la circulation des films à des fins éducatives, se réalise partiellement avec les cinémathèques scolaires. En 1920, Gaumont aménage des locaux pour la conservation de ses archives¹⁵ et lance une série destinée à l'enseignement. Il s'agit en fait de donner une seconde vie à un catalogue d'images documentaires et d'actualités déjà exploitées en salles¹⁶. Puis au cours des années vingt fleurissent les collections publiques : cinémathèque coopérative de l'enseignement laïc, filmathèque de Saint-Étienne, cinémathèque scolaire de la ville de Paris... Après-guerre, la

cinémathèque centrale de l'enseignement, gérée par le Centre national de documentation pédagogique, sera une formidable ressource pour les projections dans les classes – et même pour les commencements de la réflexion sur l'historicité des images animées à l'université dans les années 1970.

Et les bibliothèques dans tout cela ?

Et les bibliothèques dans tout cela ? Leurs « rayons », qui semblaient à Matuszewski le lieu adéquat pour accueillir ses dépôts – à moins qu'on les attribuât à la « section d'un musée » – sont restés vierges de films pendant longtemps. Le voisinage des pellicules en nitrate de cellulose, employées jusqu'aux années cinquante et hautement inflammables, n'était guère désirable. Le film était encombrant, difficile à consulter. Avant 1914, la Bibliothèque nationale a résolu le problème du dépôt légal que voulaient accomplir les grandes sociétés de production en se satisfaisant d'un synopsis « conforme à la vue » agrémenté de quelques photogrammes. L'introduction de l'image animée en lecture publique est restée très timide, malgré les propositions d'Henri Vendel dès la fin des années trente.

La situation est bien différente aux États-Unis. En 1949, selon une enquête de l'American Library Association, cinquante-six bibliothèques publiques possèdent plus de 7 000 films documentaires¹⁷. À partir des années soixante, les films 8 mm en cartouches résolvent le problème de la consultation individuelle du film par le lecteur sans risque de dégrader le document. Les titres le plus souvent présentés soulignent la fonction civique de ces collections, en même temps que l'existence d'un corpus de classiques spécifique : *The River* (1938), *The City* (1939), *Boundary Lines* (1946)... L'exemple d'outre-Atlantique alimentera la réflexion sur la place de l'audiovisuel

7. Christophe Gauthier, *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1928*, Paris, École des chartes / Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 1999.

8. Cela n'exclut pas qu'elles aient une histoire partagée. Ainsi les collections des offices du cinéma éducateur ont-elles beaucoup contribué à enrichir les fonds des plus anciennes cinémathèques, notamment celle de Toulouse.

9. Élisabeth Giuliani, « Les urnes de l'Opéra », *Revue de la BnF*, n° 33, 2009, p. 4-8.

10. *Inauguration des Archives de la parole : 3 juin 1911, sous la présidence de M. Th. Steeg*, Paris, Impr. Albert Maniez, 1911 ; Pascal Cordereix, « Les Archives de la parole », *Culture et recherche*, n° 124, hiver 2010-2011, p. 31.

11. Béatrice de Pastre, « Créer des archives cinématographiques à Paris. L'oubli du père ou les héritiers parisiens de Boleslas Matuszewski », dans *Boleslas Matuszewski. Écrits cinématographiques*, op. cit., p. 67-80.

12. Jeanne Beausoleil et Pascal Ory (dir.), *Albert Kahn, 1860-1940 : réalités d'une utopie*, Boulogne, Musée Albert-Kahn, 1995.

13. Laurent Véray, *Les images d'archives face à l'histoire*, Futuroscope, SCÉREN-CNDP, 2011, p. 45-62.

14. Laurent Mannoni, *Histoire de la Cinémathèque française*, Paris, Gallimard, 2006 ; Christophe Gauthier, *Une composition française. La mémoire du cinéma en France des origines à la Seconde Guerre mondiale*, thèse de doctorat, Université Paris 1, 2007.

15. Raymond Borde, op. cit., p. 45.

16. Frédéric Delmeulle, *Contribution à l'histoire du cinéma documentaire en France : le cas de l'encyclopédie Gaumont, 1909-1929*, thèse de doctorat, Université Paris 3, 2003.

17. Patricia Blair, « Films in public libraries », dans Cecile Starr (dir.), *Ideas on film: a handbook for the 16 mm. film user*, New York, Ayer Publishing, 1971, p. 113.

dans le projet de la Bibliothèque publique d'information¹⁸, puis dans des établissements pilotes qui formeront un premier noyau de vidéothèques dans les années 1975-1979¹⁹. Parmi les premiers titres acquis figureront des montages d'images d'archives des grandes heures du vingtième siècle.

Des retours inattendus

Les propositions formulées par Matuszewski n'ont bien sûr plus aucune valeur programmatique à maints égards. La croyance dans la valeur d'objectivité intégrale du film a cédé le pas à une indispensable mise à distance critique des images, à un apprentissage de la réflexion sur la construction du point de vue. L'affec-

tion particulière de l'auteur pour les applications militaires, disciplinaires ou policières de son idée pose pour le moins question. La double filiation proposée ci-dessus met bien en lumière la difficulté qu'il y a eue pendant longtemps à assurer conjointement la conservation et la diffusion comme le projetait Matuszewski : mais cette tension a largement disparu avec le numérique. Par ailleurs, à partir des années soixante, c'est la télévision qui est devenue le grand témoin de l'histoire en train de se faire, tandis que les actualités cinématographiques déperissaient. Ses archives (conservées en France à l'Institut national de l'audiovisuel) sont devenues le foyer majeur de la mémoire collective des cinq dernières décennies.

Certains concepts désuets peuvent pourtant faire des retours inattendus. Il y a une dizaine d'années, coupler dépôt légal et échantillonnage aurait paru une hérésie. Désormais, pourtant, une masse immense d'images du contemporain ne passe pas par les médias de diffusion « traditionnels » (cinéma, télévision, édition vidéo), dont les institutions de dépôt légal as-

surent la collecte presque exhaustive, mais par des circuits de diffusion parallèles, et au premier chef par le web. On retrouve ici le cri du cœur de l'auteur d'*Une nouvelle source de l'histoire* face à la production de clichés photographiques potentiellement éligibles à la collecte : « *Ils sont trop !* » Comment affronter cet océan d'images, comment en faire des collections exploitables, sinon en définissant des politiques de sélection²⁰ ? À moins de considérer YouTube comme une archive (idée en vogue mais erronée), les institutions publiques sont conduites à se poser à nouveau la question de l'échantillonnage – en des termes évidemment très différents de ceux posés par Matuszewski – pour éviter la disparition pure et simple de pans entiers des images du contemporain. ●

Décembre 2011

18. « Petits écrans et grands publics. La politique de films de la BPI » (entretien avec Marie-Christine de Navacelle), *BBF*, 1985, n° 5. En ligne : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1985-05-0408-005>

19. Alain Carou, article « Vidéothèque », *Dictionnaire encyclopédique du livre*, Paris, Éd. du Cercle de la librairie, t. 3, 2011.

20. Alain Carou, « Archiver la vidéo sur le web : des documents ? quels documents ? », *BBF*, 2007, n° 2. En ligne : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2007-02-0056-012>