

Les archives de cinéma et d'audiovisuel et les bibliothèques

Enjeux de l'accès aux contenus

Les archives de cinéma et d'audiovisuel ont été constituées, notamment en France, par des cinéphiles se battant contre l'industrie du cinéma¹ : leur cible était (les catégories ne sont pas exclusives les unes des autres) le cinéma d'hier (le cinéma muet, les œuvres d'auteur ne passant plus dans le circuit commercial...), le cinéma humaniste ou militant (toute œuvre avec un contenu universalisable), et le cinéma d'avant-garde, qui est une sorte de cinéma militant (en ce qu'il renouvelle le langage cinématographique, en voulant le maintenir au plan de l'universel, et en ce qu'il montre la voie vers le cinéma de demain).

Marc Vernet

Université Paris VII
Institut national du patrimoine
marc.vernet550@orange.fr

Les archives et les cinéphiles

On l'a compris, cette position (voire cette posture)² implique la convergence de plusieurs critères : l'opposition à l'industrie cinématographique (le cinéma de grand public) sur la triple base de l'art, de sa durée (un « vrai » film vaut plus que son exploitation commerciale en quelques semaines) et de l'universalité de son contenu (le cristal de cela étant Charlie Chaplin)³, une conscience aiguë de la rareté et du caractère

commercialement périssable des copies, la possibilité d'un répertoire des plus grands films du cinéma (soit une liste finie de chefs-d'œuvre) sur le modèle du théâtre classique⁴, et, comme le souligne à très juste titre Fabrice Montebello, la constitution et la circulation d'un discours à la fois de connaissance (constitution de génériques, de résumés, de listes) et de valorisation (revue de presse, critique, analyse, présentation orale par un spécialiste)⁵. On sait qu'Henri Langlois se voulait, dès son premier ciné-club, plus radical encore en excluant toute présentation si ce n'est par l'auteur lui-même, pour faciliter l'accès direct à l'œuvre telle qu'en elle-même.

Au départ assez centrée et justifiée, la conservation de copies de films a

1. On se souvient de la formule de Raymond Borde : « *Les cinémathèques s'emploient à conserver ce que l'industrie du film s'emploie à détruire* », *Les cinémathèques*, Lausanne, Éd. de L'Âge d'homme, 1983.

2. Le cinéophile se positionne deux fois : une première en élisant le cinéma contre les arts traditionnels (la littérature, le théâtre, la peinture, la musique) et leur enseignement (le cinéma ne s'enseigne pas), et une seconde fois en refusant le cinéma commercial, « le film qu'il faut aller voir parce qu'il vient de sortir », pour pouvoir mieux réintroduire dans son objet – les films anciens et/ou étrangers – les vertus humanistes des arts traditionnels.

3. Cette universalité n'allait toutefois pas jusqu'aux films eux-mêmes : on ignorait assez superbement l'Égypte et l'Inde (à l'exception de Satyajit Ray), de sorte que le cinéma du cinéophile était occidental (URSS comprise) et japonais.

4. De ce point de vue, une cinémathèque a toujours un petit côté Comédie française en tant que conservatoire des œuvres anciennes et de la bonne façon de les interpréter.

5. Fabrice Montebello, *Le cinéma en France*, Paris, Armand Colin, 2005.

Ancien élève de l'École normale supérieure de l'enseignement technique et de l'École des hautes études en sciences sociales, **Marc Vernet** est professeur d'études cinématographiques à l'université de Paris VII. Il a occupé, antérieurement, les postes de délégué général de la Bibliothèque du film, de chargé de mission « Cinéma » au Service de l'action culturelle du ministère de l'Éducation nationale, de maître de conférences à l'université de la Sorbonne nouvelle (Paris III), et a été codirecteur des revues Iris et Cinémathèque. Il a publié plusieurs articles sur les fonds documentaires associés au cinéma, et, en tant que coauteur, Esthétique du film (Nathan) et Shades of Noir (Verso Publishers). Il est l'auteur de Figures de l'absence: de l'invisible au cinéma (Éd. de l'Étoile).

d'abord porté sur les films muets, de fiction pour la grande majorité, mais aussi d'avant-garde et quelques œuvres documentaires (pour la France, par exemple, Flaherty, Ivens...). Le mouvement est mondial, ou du moins simultané en Occident⁶, entre 1932 et 1936, mais il présente en France la particularité d'être associatif (et non étatique) et intimement lié à la cinéphilie la plus exigeante, en interne (par les fondateurs et les bénévoles) et en externe (par l'accompagnement d'un réseau critique fort dont la Cinémathèque française devient a posteriori et symboliquement, en février 1968, le navire amiral). Ainsi s'est constitué, au moins pour partie, le socle.

Le cinéma comme art, le film comme œuvre, la projection comme événement

Parallèlement, les cinémathèques menaient une activité proche de celle du ciné-club par la projection de films anciens ou la proposition de rétrospectives. Dans la très grande majorité des cas, les moyens humains, financiers et techniques étaient nettement insuffisants par rapport aux missions déclarées, la conservation proprement dite étant la grande sacrifiée de toutes ces activités. Elle

6. Comme le rappelle crûment le même Raymond Borde, le concept de cinémathèque est au départ une idée de pays riche.

n'était d'ailleurs pratiquement jamais évoquée, l'activité visible étant la projection en salle, éventuellement accompagnée d'une présentation orale, ces deux choses se justifiant l'une l'autre: la projection unique appelle une présentation vivante, orale, communiant en quelque sorte entre le public, le présentateur et le film (contrairement au public, le présentateur est un intime du film) qui sont exceptionnellement réunis à ce moment-là en une seule salle. Le commentaire reproduit en quelque sorte le caractère unique et exceptionnel de la projection du film par son caractère fugace (il n'en sera pas gardé de trace sauf dans les mémoires), comme inversement la projection unique appelle non l'écriture mais la parole.

L'ensemble de ces activités (conservation, programmation) a fortement consolidé l'idée (datant du cinéma muet des années vingt, c'est-à-dire du film de long métrage ayant émergé après la Première Guerre mondiale) du cinéma comme art et du film comme œuvre, ayant un auteur dont les films peuvent être regroupés autrement que par maison de production, date ou genre. Ces œuvres sont réputées avoir une forme (le style visuel, la construction du récit ou des scènes) et un contenu (la thématique, le « regard sur... », la critique sociale, etc.).

Lourdeur (publique) des problèmes techniques et vitesse (privée) de la dématérialisation

Or ces prémices ont connu assez vite d'un côté des complications internes et de l'autre de profondes transformations du paysage. Les complications internes sont dues à l'émergence relativement rapide des questions de conservation (locaux inadaptés, dangerosité et détérioration du nitrate, puis syndrome du vinaigre) avec les compétences et les moyens financiers qu'elles requièrent, et surtout les décisions qu'elles appellent et qui ne viennent

pas forcément. Elles sont dues également à l'indéfinition de l'objet et donc des objectifs: que doit-on conserver? Tous les films, tout le cinéma (appareils et décors compris)?

Cette difficulté se trouve redoublée quand la connaissance des collections des autres institutions (informatique mais aussi politique de restauration faisant appel à des éléments conservés ailleurs) révèle que souvent tout le monde conserve la même chose que... tout le monde et que, symétriquement, ce qui manque chez l'un manque aussi chez les autres. Avant cette étape, les enrichissements se faisaient « à la passée », sans concertation avec les collègues pour savoir si cela était déjà conservé ou non (le cinéma est le lieu par excellence de la duplication, des tirages en nombre), et en remettant à demain la mise en place des moyens techniques et financiers du traitement de ces enrichissements: l'important était de les « sauver » (de la dispersion, du rebut, du collègue-concurrent) en privilégiant en général le film de fiction et ses documents d'accompagnement (affiches, revues, ouvrages, photos).

À partir de la seconde moitié des années 70, le paysage change peu à peu, mais fortement, par rapport aux éléments de départ. Tout d'abord par la création des Archives du film, base du dépôt légal des films, qui organise la collecte et la conservation systématique de la production cinématographique (sur pellicule et passée en salle), fiction comme documentaire, retirant ainsi *de facto* aux cinémathèques leur mission de sauvegarde. Puis par l'arrivée des magnétoscopes grand public permettant l'enregistrement privé de films passant à la télévision et qui, par définition, ne passent plus en salle, ce qui débouche sur de mini-cinémathèques privées avec la capacité – souvent totalement virtuelle – de voir et revoir le film quand bon vous semble. Puis par des cassettes enregistrées disponibles dans le commerce donnant accès à des films de genre (c'est le fondement des vidéoclubs, porno compris), du

répertoire ou rares. Puis par le renforcement du dépôt légal (BnF, Ina) qui couvre maintenant le cinéma dans tous ses supports et l'ensemble de la télévision. Puis par l'apparition, dans le sillage de Canal+, des chaînes thématiques entièrement consacrées au cinéma et pratiquant la multidiffusion (le même film est programmé pendant un mois, différents jours à différentes heures). Puis par celle des DVD et aujourd'hui de la VOD (Video on Demand).

Volens nolens, les archives et les cinémathèques ont participé à ce vaste mouvement (qui peut leur être fatal) en développant notamment dans leur champ, à partir de la fin des années 80, des politiques prestigieuses de restauration dont l'effet double a été de développer d'une part, en liaison avec des laboratoires, des techniques et des procédures de restauration, et d'autre part le goût du film restauré jusque dans sa forme initiale supposée mais inédite (image nettoyée, récit recomposé, passage à la télévision, exploitation en DVD...). La reconstitution de films (séquences ou cartons manquants), le développement de critères et de logiciels de restauration pour l'image comme pour le son sont vite sortis de l'espace des cinémathèques pour s'étendre au marché privé et établir les fondements d'une relance commerciale des films anciens pour la télévision et l'édition vidéo.

Parallèlement, dès lors que le support film a commencé à ressembler à un livre (cassette) puis à un CD (DVD), les bibliothèques ont commencé à s'équiper et à constituer des fonds, souvent mis sous la responsabilité d'un conservateur volontaire mais laissé sans directive précise, sauf celle implicite que le cinéma c'est moderne, cela attire les jeunes et doit donc remporter auprès du public proche un succès supérieur au livre. Débrouillez-vous et obtenez rapidement d'excellents résultats. La gageure est alors que le fonds est selon toute vraisemblance d'abord documentaire et donc décalé par rapport à la demande principale fixée sur la fiction, ce que

renforce ensuite l'autre impératif qui est de ne pas faire de concurrence déloyale au vidéo-club local distant d'à peine deux cents mètres.

L'indéfinition de l'objet (le cinéma, le documentaire), l'indéfinition corrélative des attentes du public, et l'indéfinition des compétences requises pour encadrer ce type de travail et pour l'effectuer ont exigé des bibliothécaires des efforts considérables

On est ainsi passé d'une économie de la rareté et du non-droit, à une économie de l'abondance et du respect des droits

qui n'ont pas toujours été couronnés de succès. Sans parler de la contradiction fréquente et latente entre les missions reconnues par les bibliothécaires (où le cinéma et la télévision ne trouvaient pas automatiquement leur place) et les objectifs fixés par les politiques-financeurs au niveau municipal ou régional, contradiction qui n'a pas facilité la clarification des débats et la construction de projets validés par les différents acteurs.

L'espace culturel pris à contre-pied

Le fond de ces changements n'est pas simplement technique. Certes il tient à la démultiplication des canaux de diffusion (explosion des chaînes de télévision, réseaux sans fil, Internet), mais il tient aussi à la revalorisation financière de catalogues de titres jusque-là négligés et, symétriquement, à la remontée en puissance des ayants droit soucieux de valoriser leurs actifs. Alors que, longtemps, la conservation des films par les cinémathèques a été (très volontairement) une zone

de non-droit, la reprise de valeur des films et des documents associés a créé des tensions dans l'exploitation des films conservés.

On est ainsi passé d'une économie de la rareté et du non-droit, à une économie de l'abondance et du respect des droits. On est également passé d'une sphère du cinéma axée sur le film de fiction, qui aura été l'enfant chéri de la conservation, à une fiction exploitée ailleurs et autrement, la zone franche restante (et encore à titre relatif) étant le cinéma documentaire et le cinéma amateur, qui a contrario n'ont pas fait l'objet dans les cinémathèques d'une attention aussi grande en matière d'enrichissement et de conservation.

De sorte que nombre d'archives et de cinémathèques se sont trouvées prises à contre-pied : revalorisation de ce qui hier était délaissé, multiplication des formes concurrentes, remontée du droit privé, fiction préemptée. Les archives (de type Archives françaises du film, en charge du dépôt légal au CNC) se sont trouvées privées de vitrine d'exposition (ce n'est pas leur mission première) alors que celles-ci se multipliaient à côté (télévision, VHS et DVD).

Archives et cinémathèques se battent encore contre les dégradations du nitrate, les méfaits du syndrome du vinaigre, les rapports avec les déposants et les problèmes de stockage moderne, quand l'industrie a massivement et rapidement basculé vers le numérique pour la restauration et l'exploitation et redécouvert l'intérêt du patrimonial en termes d'image de marque et en termes financiers. Alors que donner accès aux copies de films dans une cinémathèque ou une archive soulève de nombreux problèmes techniques, financiers et juridiques, le spectateur peut accéder facilement à de nombreux films du patrimoine en VHS, DVD et très vite en VOD⁷, sans parler

7. Cette facilité d'accès, réelle, doit toutefois être tempérée par le fait que l'édition, VHS ou DVD, est des plus temporaire : tel titre présent sur les rayonnages aujourd'hui ne le sera plus demain et pour longtemps.

de l'immense piratage sur Internet de films numérisés avant même leur sortie et mis en circulation sauvage.

La démultiplication des moyens de transmission de l'image animée et la diversification de support (la semaine dernière la salle de cinéma, avant-hier le poste de télévision, hier l'ordinateur, aujourd'hui le téléphone portable...) créent un immense appel d'air pour des documents à voir et à entendre. Hier, on se contentait de localiser les documents en atteignant leur fiche signalétique, mais aujourd'hui, grâce à la numérisation, la demande est d'accéder directement au document lui-même, pour une lecture instantanée sans déplacement. C'est précisément ce qu'on appelle l'accès au contenu. Contenu ici veut dire « contenu du tuyau de communication », ce qui peut y passer et être transmis à un demandeur. Pour l'image animée, cela signifie « voir directement sur mon écran personnel le document recherché », le clip, la vidéo, le film⁸. Un article soulignait récemment l'extinction du public cinéphile dans la fréquentation des salles françaises, au vu des résultats fort médiocres pendant un an des films d'auteur récompensés, et donc signalés, par des prix de type Art et essai, alors qu'en même temps les films « commerciaux » français réalisaient des scores les mettant pratiquement à égalité avec les succès américains⁹.

Les grands enjeux

Définir son objet et sa politique d'acquisitions

Plus aucune institution, en dehors d'un monopole d'État comme celui de l'Institut national de l'audiovisuel (Ina), ne peut aujourd'hui prétendre

8. On ne se leurre pas, hélas, sur le caractère d'effraction, d'accès à l'intime, de franchissement de l'interdit qui peut soutenir cela par l'équilibre vite atteint entre exhibitionnisme des uns et voyeurisme des autres, sous la protection de son chez soi où chacun fait mine de se cantonner.

9. Thomas Sotinel, « 2006, sale année pour les auteurs », *Le Monde*, 7-8 janvier 2007.

couvrir la totalité du champ cinéma ou de l'audiovisuel. Le dépôt légal des films est trop récent et le cinéma trop ancien pour que, par exemple, les Archives françaises du film puissent s'égalier à l'Ina et en extension et en visibilité, même si elles ont tout récemment, en ouvrant la consultation de leurs fonds, progressé dans ce sens. Simultanément, plus aucune institution ne peut faire comme si elle était la seule à représenter correctement le cinéma ou l'audiovisuel, et a fortiori à se définir par opposition au secteur économique du cinéma au motif de fins artistiques, culturelles ou éducatives, sur la seule base d'une liste de films donnés à voir ou à consulter. Les chaînes thématiques (reliées à un catalogue ou à un studio - c'est-à-dire au propriétaire initial du catalogue que sa production a constitué) ont tout juste précédé la VOD en mettant en ligne, via la programmation télévisée, des ensembles de films plus larges encore que ne pouvaient le faire jadis des ciné-clubs télévisuels comme celui de FR3 sous la houlette de Patrick Brion.

Il faut donc accepter de ne présenter qu'une partie du cinéma ou de l'audiovisuel, en laissant à d'autres institutions la responsabilité d'en présenter d'autres, cette répartition pouvant être géographique, historique, par type (cinéma amateur, documentaire, court métrage, actualités), ou de ne présenter que très partiellement (mais intelligemment) des parties du cinéma et de l'audiovisuel. Il faut aussi accepter que le cinéma, même dit patrimonial, soit la propriété privée d'un ayant droit dont on ne peut ignorer l'existence et les exigences. Relever de la culture ou de l'éducation ne dédouane pas du respect du droit, souvent représenté par le méchant producteur (le seul à ne pas répugner à dire qu'il compte les sous) mais concernant tout aussi bien l'auteur du film, l'acteur ou le scénariste.

Dès lors la valorisation ne peut pas se faire seulement sur l'existant (ce qui existait dans les fonds avant l'arri-

vée d'un responsable professionnel), mais elle doit s'appuyer sur une politique d'acquisition définie, pensée en fonction de la localisation et des publics, des moyens disponibles et surtout de ce que, dans le cinéma et l'audiovisuel, on entend représenter aux publics de son institution.

L'objet a donc profondément changé. Il n'est plus constitué des films visibles en festival et exploitables en salle (nouveau et répertoire ou exclusivité, art et essai et ressorties) en un pays, qui étaient l'unique objet des critiques et des animateurs de ciné-club, il est désormais constitué de tous les films disponibles en salle, sur les chaînes de télévision, en cassettes, en DVD et en VOD dans le monde entier, tous styles, tous genres, tous pays et toutes époques confondus.

Par ailleurs, la recherche contribue également à une redéfinition de l'objet en tant qu'objet de connaissance. Le « making of » ayant peu à peu supplanté l'entretien avec le réalisateur pour connaître les modalités « profondes » de la réalisation, on semble migrer, après la découverte du continent « papier » (les documents papier accompagnant la production, la réalisation et la distribution des films), vers la redécouverte des métiers et des conditions concrètes de travail, comme le laisse augurer la nouvelle collection d'ouvrages des Cahiers du cinéma « ... au travail¹⁰ », et les bonus où abondent les entretiens non plus avec l'auteur mais avec ses collaborateurs ou à travers des éléments de paratexte comme les rushes, les bouts d'essais...

Cette extension de l'objet oblige à un positionnement de l'institution, non seulement au sein de ces vastes champs que sont le cinéma et l'audiovisuel, mais aussi dans l'environnement géographique au regard de l'existant en matière d'offre pour le cinéma et l'audiovisuel (présence d'une salle de cinéma, d'un vidéoclub,

10. Dans cette collection, sont déjà parus à ce jour un Hitchcock, un Welles et un Godard au travail.

d'un enseignement supérieur...). Ce double positionnement est nécessaire pour la viabilité de l'entreprise, sa lisibilité par les publics, mais il l'est aussi pour le développement des compétences requises (qui sont souvent plus nombreuses et plus diverses qu'on ne le croit, sans pour autant être toutes spécifiques au cinéma et à l'audiovisuel) et donc à terme de la plus-value intellectuelle nécessaire pour faire concrètement la différence avec les autres offres. Il s'agit, autrement dit, de ne pas se contenter de mettre en rayon mais de se distinguer par la création de richesses humaines et documentaires.

Définir des procédures de travail et des compétences

Le personnel en charge des collections, qu'elles soient sur support film ou sur support « moderne » (VHS, DVD, fichier numérique), ne peut plus être cantonné à la seule cinéphilie personnelle. Si le goût du cinéma et la connaissance personnelle des films restent, autant que faire se peut, des fondamentaux, ils doivent être doublés par une compétence technique et professionnelle du secteur assumé, qu'il s'agisse des enrichissements, du traitement ou de l'exploitation (au sens culturel du terme), cette compétence étant elle-même articulée aux autres compétences du secteur assumées par les collègues.

Ainsi la cinémathèque, l'archive et la bibliothèque ne sont plus la maison des cinéphiles, qui sont par définition tous égaux, mais l'entreprise partagée entre compétences complémentaires. C'est pourquoi la définition de l'objet (cf. supra) ne peut aller que conjointement à une définition des missions, d'une charte documentaire, et surtout d'une définition des métiers requis.

On ne prendra qu'un exemple: archives et cinémathèques ont vécu jusqu'à une date toute récente sans recours à la logistique des œuvres et donc à un (ou une) régisseur des œuvres, en charge des mouvements

internes et externes des documents. Or ces mouvements sont de plus en plus nombreux: emprunts de service à service à titre de documentation, prêts à l'extérieur, mouvements pour des opérations comme la numérisation ou la restauration. Cette fonction, aujourd'hui commune dans les

**Ainsi la cinémathèque,
l'archive et la bibliothèque
ne sont plus la maison
des cinéphiles,
qui sont par définition
tous égaux, mais
l'entreprise partagée
entre compétences
complémentaires**

écoles d'art et dans les musées, devra rapidement apparaître dans les cinémathèques et les archives de façon à maîtriser toutes les opérations liées à ces mouvements (planning, conditions de transport, vérifications au départ et à l'arrivée, assurances, documents légaux...) qu'amplifie la démultiplication dans les institutions non cinématographiques du recours au film, à l'audiovisuel ou à la documentation des deux.

Cela implique l'établissement d'un référentiel des fonctions et des métiers du patrimoine cinématographique et audiovisuel¹¹, dont un grand nombre peut être emprunté à des domaines annexes (musées, galeries d'exposition, communication, exploitation en salle ou dans des festivals...), certains même n'ayant que peu à voir avec le cinéma (administration par exem-

ple)¹². Ce référentiel permettra d'une part de mieux formaliser les chaînes de travail au sein d'une institution, sur la base de définition de postes et non a priori de présence de personnes physiques, d'autre part de clairement définir les qualifications requises et enfin les formations nécessaires pour les stabiliser dans un premier temps, et les développer dans un deuxième.

Accompagner l'offre pour des demandes identifiées

Il me semble que, pour l'ensemble des institutions concernées par le cinéma et par l'audiovisuel, la monstration des œuvres et des documents (leur accès) doit bien sûr être facilitée et accrue, mais il faut aussi que ces institutions se recentrent sur leur collection (sur sa réalité), sur ce qu'elles sont et ce qu'elles ne sont pas (par exemple, elles ne sont pas la totalité du cinéma ou de l'audiovisuel et ne pourront jamais l'être)¹³.

Mais ce retour sur les collections, pour leur traitement complet (conservation et catalogage), n'est pas en soi suffisant. Il faudra aussi que les institutions se différencient par leurs domaines d'expertise, qu'il s'agisse d'un objet (tel ou tel type de cinéma pour telle période, tel ou tel type d'audiovisuel pour tel public actuel), ou qu'il s'agisse d'une expertise professionnelle (conservation, restauration, valorisation). Le temps n'est plus où chacun prétendait avoir les plus grosses collections du monde, ou les plus riches, ou les plus complètes... L'offre privée des producteurs et des distributeurs rend tout cela dérisoire.

12. Il ne s'agit pas de dire que n'importe qui peut s'occuper de cinéma ou que le cinéma n'est pour rien dans l'affaire, mais d'affirmer que la formation professionnelle de base peut ne pas passer du tout par le cinéma ou l'audiovisuel. Cependant, pour tout métier, une connaissance fine du secteur du patrimoine cinématographique et des métiers du cinéma est un atout considérable et même nécessaire.

13. Ou, si un jour elles le sont, elles obligeront à abandonner la partie exploitation ou valorisation en raison du poids des problèmes de gestion, de imposition au détriment de la valorisation, impossible dans un contexte de quasi-exhaustivité.

11. Ce référentiel est une des premières tâches engagées par la nouvelle cellule « Patrimoine cinématographique » qui vient d'être installée à l'Institut national du patrimoine.

Mais il faut, à l'inverse, développer une expertise en restauration (mise au point de techniques, élaboration de cahiers des charges et description commentée de procédures), en valorisation (développement d'un site thématique offrant une information synthétique, accessible et vérifiée, donc durable), en expositions-dossiers présentant à la fois une histoire de l'objet et une histoire de ses documents d'accompagnement, en recueils de témoignages précis sur telle technique ou telle époque. Autant d'éléments d'implication des personnels dans une œuvre en cours (et pas seulement dans le maintien technique de l'existant), de fidélisation du public, et enfin de développement interne de compétences trouvant à s'exprimer dans l'accompagnement de la collection¹⁴.

Évidemment, ce travail n'est réellement productif que s'il se cale sur une image du public et de ses attentes, puisqu'on ne s'adresse pas de la même façon à un lycéen de banlieue, un étudiant, un chercheur, un professionnel ou un retraité. Il faut en effet comprendre qu'une offre privée immense (par la VOD par exemple) remet tout le monde dans la position de l'autodidacte de Sartre, forcé de commencer par la lettre A : plus l'offre est grande et indifférenciée, moins elle est apéritive pour le public, qui ne peut se guider que selon ses propres repères culturels. Ce qui peut fonctionner pour les archives de télévision (nostalgie personnelle, Histoire et actualités, émissions vedettes) ne peut pas fonctionner pour le cinéma, a fortiori pour le cinéma amateur.

14. Pour prendre un exemple tout récent, l'excellente bibliothèque Luigi Chiarini, du Centro Sperimentale di Cinematografia de Rome vient de publier une monographie sur le *Médée* de Pasolini. Il ne s'agit pas du énième écrit sur le film, mais de la mise en valeur du fonds « Médée » dans les archives Pasolini détenues par la bibliothèque : on fait ainsi d'une pierre deux coups par une meilleure connaissance du film et de son époque de réalisation et par une meilleure connaissance des fonds de la bibliothèque. *Medea di Pasolini. Cronache del tempo e ricordi dei protagonisti*. Fondazione Centro sperimentale di Cinematografia. Rome octobre 2006.

C'est donc bien un guidage (non normatif au sens socioculturel du terme) qu'il s'agit de constituer petit à petit pour accompagner par des données de plus en plus structurées et hiérarchisées les demandes des publics. Et de ce point de vue, il faudra

Se perd alors
justement ce pour quoi
les cinéphiles
et les militants
de l'audiovisuel se sont
battus pendant au moins
deux générations, à savoir
le cinéma comme langage
autonome et comme art
et l'audiovisuel comme
risque et comme potentiel
politico-social

nécessairement que les archives et les cinémathèques se rapprochent de l'activité des bibliothèques en matière de catalogage, d'indexation, de métadonnées, d'interopérabilité et finalement d'expertise documentaire.

Contenu, contenu, contenu et contenu

Notre dernier enjeu identifiable est fortement lié au passage de la rareté à l'abondance et à la primauté des tuyaux (les canaux de distribution)¹⁵. Pour les cinéphiles, le contenu d'une œuvre est sa place dans l'histoire du cinéma et ses grandes thématiques. Ainsi le contenu de *Citi-*

15. Il faudrait pouvoir s'arrêter sur la différence entre circuit de distribution et canal de distribution pour saisir les changements opérés récemment. Circuit indique un temps et des relais, canal une livraison à domicile.

zen Kane est à la fois une esthétique de la séquence et de la profondeur de champ, et une vision de l'Amérique capitaliste où l'ambition individuelle est libre et où l'équilibre des pouvoirs est sans cesse menacé, à quoi il faut ajouter une certaine idée du génie indépendant d'Orson Welles. Pour un fournisseur d'accès, le contenu est simplement ce qui circule dans ses tuyaux, c'est-à-dire ni plus ni moins que le « paquet » *Citizen Kane* porté, avant l'acte d'acquisition, par sa seule renommée.

L'immense fragmentation de la vision des œuvres et des documents (fragmentation dans l'espace - tous les individus isolés concernés - et dans le temps - temps de visionnage réduit à une dizaine de minutes sur un écran de poche) qui se fait de moins en moins en position assise et de plus en plus dans des trajets (y compris dans les musées), risque d'atteindre les documents et les œuvres eux-mêmes qui ne seraient plus convoqués que pour un thème particulier représenté en un point et un seul dudit document : un baptême, une scène de poursuite, un dancing des années 80, une danse rituelle chez les Yanomami, la mode en 1968, les voitures françaises des années 50, la pêche à l'espadon... Se perd alors justement ce pour quoi les cinéphiles et les militants de l'audiovisuel se sont battus pendant au moins deux générations, à savoir le cinéma comme langage autonome et comme art et l'audiovisuel comme risque et comme potentiel politico-social. Pour le cinéma, ce serait la disparition de la perception de la mise en scène (au profit de l'effet unique et du contenu thématique) et de sa très complexe histoire. Pour l'audiovisuel, la disparition du contexte de production au bénéfice de la mode (produit jugé kitsch, ringard, bizarre, inchangé) et de la nostalgie.

C'est pourquoi l'enjeu de demain est certainement la contextualisation des œuvres et des documents mis en circulation, par un appareil documentaire et critique d'accompagnement

qui permette au spécialiste comme à l'amateur d'apprécier (et, oui : d'estimer, de goûter, de comparer, d'évaluer donc) ce qu'il consulte ou visionne sans avoir à repartir à chaque fois de zéro et sans se perdre dans une littérature aussi abondante que confuse parce qu'immaîtrisable en un laps de temps très court. On le fera plus aisément sur de petits corpus, avec quelques titres seulement et des renvois ou des pistes en direction d'autres sources, d'autres documents, d'autres œuvres, en veillant à ce que cela soit disponible et donc atteignable.

C'est aux responsables, aux bibliothécaires, aux archivistes, aux documentalistes de constituer progressivement ces données, ces banques de données, ce qui implique que la répartition des tâches leur en donne à la fois le temps et le goût, là encore avec de la formation sur plusieurs années si c'est nécessaire.

L'enjeu des enjeux

Tous ces changements sont immenses et rapides, mais toutes ces redéfinitions, ces réajustements institutionnels sont nécessaires si on veut qu'ils soient durables et donc productifs. Ce qui est sans doute demandé – par la réalité – au secteur culturel, en matière de cinéma et d'audiovisuel, est d'avoir le courage de redéfinir une fois de plus toute la chaîne qui va des fonds aux publics. Quels fonds et pourquoi? Quels publics?

Il en découle la nécessité de définir l'articulation entre les services et les produits. Les mots peuvent heurter et pourtant c'est bien de cela qu'il s'agit. Identifier les publics pour mieux définir leurs demandes (un même public peut avoir diverses attentes, deux publics différents peuvent présenter la même demande), et au-delà de cette demande les usages qui seront faits

de ce que proposent la cinémathèque, la vidéothèque ou la bibliothèque. Identifier les demandes permet de configurer des services, ou, si l'on préfère, d'établir et de rassembler les compétences nécessaires à la double gestion des fonds et des demandes dont ils font l'objet.

Nous ne sommes plus Roland dans les gorges de Roncevaux, défendant à la seule force de nos poumons les œuvres audiovisuelles contre l'envahisseur américain. Simplement nous ne sommes plus les seuls à offrir un accès permanent aux œuvres qui ont terminé leur carrière en salle ou à la télévision, et il convient de choisir notre voie, notre axe et notre apport. Ce n'est ni simple, ni immédiat, mais c'est nécessaire.

Janvier 2007