

Collections, savoirs et savoir-faire à la Cinémathèque française

JOËL DAIRE

La Cinémathèque française
J.Daire@cinematheque.fr

Joël Daire est directeur du patrimoine de la Cinémathèque française. Politologue et juriste de formation, il fut précédemment administrateur, puis délégué général de la Bibliothèque du film. Il a publié dans le BBF, en collaboration avec Virginie Crétien, « Une iconothèque en ligne : la base Cinéimage de la Bibliothèque du film » (BBF, 2007, n° 2).

Rappels historiques

Par la volonté de son fondateur, Henri Langlois, la Cinémathèque française a été définie, dès son origine, comme un lieu de conservation et de valorisation du « répertoire cinématographique¹ ». Au long des quarante années de son activité au sein de l'organisme, Langlois n'a cessé de réaffirmer la vocation de son institution à conserver des films mais aussi « *tous les documents ayant trait au cinéma* ». Les statuts mentionneront longtemps la fonction de « conservateur de la bibliothèque-musée », appellation étonnante, surtout à une époque où les musées et les bibliothèques sont des institutions rigoureusement distinctes et où les grands centres culturels pluridisciplinaires sont encore à inventer.

Quoi qu'il en soit, Langlois cherche immédiatement à légitimer cette vocation en constituant des collections, non seulement de films, mais aussi de photographies, d'affiches, de dessins, de costumes, d'appareils, de livres et de revues. Puis il prépose à cette tâche Lotte Eisner, qui s'y consacre avec la compétence et la passion que l'on sait.

Dès 1943 est créée une « Commission de recherche historique » dirigée par Langlois en personne, avec la colla-

boration de Jean Mitry, Georges Sadoul et Musidora². Pendant quinze ans, réalisateurs, acteurs, producteurs, techniciens ayant travaillé dans le cinéma des origines aux années 1930 défilèrent pour témoigner devant cette commission dont les archives servirent de base de travail à de nombreux historiens (Sadoul le premier) aussi bien qu'aux personnes qui œuvrèrent au catalogue des films de la Cinémathèque.

Fin 1944, Langlois est en mesure d'organiser sa première exposition, « Images du cinéma français », en s'appuyant sur les collections amassées par la Cinémathèque. En dépit des nombreuses péripéties qui ponctueront son existence durant les trente années suivantes, la Cinémathèque s'efforcera, avec plus ou moins de moyens, avec plus ou moins de succès, d'être à la fois lieu de conservation et de programmation, de recherche et d'enseignement, d'offrir les services d'une bibliothèque (de capacité modeste au regard des collections qu'elle a à proposer) et d'un musée du cinéma (le célèbre musée « Langlois » du Palais de Chaillot fut ouvert en 1971 et fonctionna jusqu'en 1997), avant de traverser, dans les années 1980-1990, une période de doutes et de remises en cause.

En constituant ses collections, Langlois pensait musée ET bibliothèque, mais sans doute d'abord musée. Aussi, la création de la Bibliothèque du film (BiFi) en 1993 put-elle être perçue comme une rupture avec la conception « langloisienne ». La naissance de la

1. Voir l'objet social défini par les premiers statuts de la Cinémathèque française in Laurent Mannoni, *Histoire de la Cinémathèque française*, Paris, Gallimard, 2006 p. 46-47; rappelons aussi que la Cinémathèque française fut en fait cofondée par Langlois, par le grand historien de cinéma Jean Mitry et par le futur réalisateur Georges Franju.

2. Cf. Laurent Mannoni, *op. cit.*, p. 114.

BiFi fut le fruit de la volonté conjointe du Centre national du cinéma³, de la Cinémathèque et de la Femis⁴. Sa mission était de préfigurer la bibliothèque du futur Palais du cinéma, qui devait ouvrir ses portes au Palais de Tokyo en 1995 et réunir sous un même toit une cinémathèque-musée, une école de cinéma et une bibliothèque spécialisée. À cet effet, la BiFi reçut en dotation, sous forme de dépôts, l'ensemble des collections « papier » détenues par les trois institutions fondatrices, à savoir : ouvrages, périodiques, dossiers de coupures de presse, affiches, dessins, matériels publicitaires, photographies, fonds d'archives. La Cinémathèque conserva quant à elle ses collections d'appareils (et la documentation y afférente), de costumes, d'objets et d'éléments de décors, et, bien sûr, ses collections de films. Cette répartition s'avérait quelque peu problématique, tant pour la Cinémathèque que pour la Bibliothèque. La première, qui devait concevoir le nouveau musée du cinéma, se trouvait coupée de maintes collections à vocation muséale. La seconde se trouvait en charge de traiter ces mêmes collections dans une perspective essentiellement documentaire, en dehors de toute finalité muséale ou presque. Il lui fallait fusionner en un ensemble cohérent des collections provenant d'institutions différentes par leur vocation comme par leur histoire, et comportant parfois de nombreux doublons. Elle héritait de masses documentaires considérables dont beaucoup, faute de moyens suffisants, n'avaient pu être préalablement cataloguées ou l'avaient été au fil du temps avec des méthodes différentes et sans homogénéité réelle.

La BiFi se mit donc au travail avec l'objectif assigné de présenter, deux ans plus tard, un catalogue aussi clair, complet et cohérent que possible au public de la bibliothèque du Palais du cinéma. Il est évident qu'un tel cahier des charges imposait des choix de traitement structurellement différents de ce qu'ils auraient pu être si l'on

avait pris en compte la double vocation, muséale et documentaire, des collections, et si les délais avaient été moins contraints. Or, si la BiFi parvint à atteindre son objectif dans les délais fixés, le projet de Palais du cinéma quant à lui fut abandonné. Il en fut de même du projet de « Maison du cinéma » qui lui succéda.

Entre-temps, la BiFi avait ouvert au public, *ad experimentum*, le 1^{er} décembre 1996, une bibliothèque du cinéma. Elle fonctionna de manière autonome pendant neuf ans, dans un bâtiment du 12^e arrondissement de Paris. En 2005, elle se trouva enfin réunie à la Cinémathèque française au sein d'un même bâtiment, situé au 51, rue de Bercy. Le 1^{er} janvier 2007, les deux institutions opéraient leur fusion juridique, la Bibliothèque du film étant absorbée par la Cinémathèque française, et les collections « films » et « non film » réunies au sein d'une même entité et placées sous une autorité unique, celle d'une direction du patrimoine créée à cette occasion. La vocation de cette direction est de gérer l'ensemble des collections de l'institution dans ses différentes dimensions : collecte, conservation, traitement (restauration, numérisation, catalogage, indexation), valorisation. Elle est notamment responsable du musée, de la bibliothèque et des expositions temporaires réalisées à partir des collections. On est ainsi revenu à la conception originelle de Langlois après une parenthèse de près de quinze ans.

Ces préliminaires historiques, même sommaires, nous semblaient indispensables pour bien comprendre la spécificité, voire la singularité, des collections de la Cinémathèque dans leur double rapport au musée et à la bibliothèque. Conçue dès son origine comme lieu de constitution, de développement et de transmission de savoirs fondés sur des collections, la Cinémathèque a, depuis peu, et sans doute pour la première fois de son histoire, soixante-quinze années après sa naissance, les moyens matériels, financiers et humains permettant de répondre totalement au programme établi par son fondateur. Si l'environnement et les circonstances dans lesquels elle évolue sont bien différents de ce qu'ils étaient en 1936, et im-

posent des adaptations à la « doctrine Langlois », la Cinémathèque trouve encore sa légitimité dans la mise en œuvre aussi complète et fidèle que possible de ses missions originelles.

Des savoirs assis sur des collections

Il fut un temps, pas si lointain, où, en France du moins, connaissance du cinéma signifiait essentiellement, voire exclusivement, connaissance des films. C'est sur une telle conception que s'est constituée la cinéphilie classique. Avant l'ère de la vidéo, et a fortiori celle du numérique, l'accès au film, et singulièrement à ce que nous appelons aujourd'hui le film de patrimoine, était difficile et parcimonieux. Le référentiel commun de la cinéphilie classique s'est constitué autour d'un nombre d'œuvres limité, celles qui étaient projetées dans les ciné-clubs et les cinémathèques, et étudiées dans les cours de cinéma. La documentation écrite sur le cinéma était elle-même peu disponible (les archives papier en particulier) et la notion critique de « politique des auteurs » encourageait, en France tout au moins, à porter l'intérêt quasi exclusif du spectateur sur le film et son réalisateur.

Une approche systémique

L'accès facilité au film par le développement des catalogues de VHS puis de DVD, l'élargissement considérable des corpus d'œuvres disponibles, la mise à disposition de masses documentaires importantes au fur et à mesure que progresse le traitement des collections dans les archives et bibliothèques spécialisées, la numérisation en nombre de plus en plus conséquent de documents de toutes natures offerts à la consultation en ligne ou dans les salles de lecture des médiathèques, tout cela favorise aujourd'hui une approche plus « systémique » du cinéma⁵.

3. Devenu depuis Centre national du cinéma et de l'image animée, www.cnc.fr

4. École nationale supérieure des métiers de l'image et du son, www.femis.fr

5. Le terme « systémique » est ici employé au sens de l'analyse systémique, comprise comme champs interdisciplinaire d'étude des

de retenir que chaque agent qui intervient dans ce système, que ce soit en amont, en aval ou pendant la réalisation du film, produit à l'occasion de son activité un ou plusieurs objets (ou documents), et que ces objets sont la matière même de la collecte entreprise par Henri Langlois et ses successeurs jusqu'à aujourd'hui. Ils constituent ce que nous appelons les collections cinématographiques et, si l'on voulait les énumérer tous, ils formeraient un formidable inventaire «à la Prévert», au raton laveur près.

Or, chacun de ces objets et documents, dans leur extrême diversité, est porteur d'un savoir sur le cinéma, et témoigne d'un savoir-faire participant de l'expérience cinématographique. L'un des meilleurs exemples, en même temps qu'un des documents les plus complexes, est ce que nous appelons «scénario de tournage». Principalement établi par la scripte, mais pouvant compter l'intervention manuscrite de bien d'autres collaborateurs, ce document retrace, plan par plan, l'histoire du tournage du film, mais s'avère, au premier abord, d'une interprétation extrêmement difficile⁶.

Organiser la convergence des savoirs

Dès lors, le travail de l'archiviste, du documentaliste, du conservateur, de l'iconographe, qui traitent ces objets et documents dans le cadre d'une cinémathèque, est d'en comprendre la nature, d'en connaître l'histoire et la signification, et de transmettre le plus fidèlement, clairement et complètement possible, l'ensemble de ces informations au public à travers ces outils extrêmement formatés et normalisés que l'on nomme catalogues, répertoires, plans de classement, etc. On mesure la complexité de la tâche et le degré d'expertise requis de ces professionnels, dont le champ de connaissances doit embrasser le technique,

Certes, l'œuvre cinématographique (le film) tient toujours, à juste titre, la place centrale dans le système, puisque c'est autour d'elle que s'organisent les autres activités. Mais il n'est plus possible d'ignorer que cette œuvre est le produit, en amont, d'environnements techniques (fabrication d'appareils de prise de vue, de prise de son, de pellicule, de dispositif d'éclairage...), éco-

nomiques (systèmes de production, de financement), artistiques (écriture, conception de costumes, de décors...), culturels, etc., qui influent sur la création de l'œuvre elle-même. Ni, de même, qu'en aval, une série d'agents (distributeurs, exploitants, organisateurs de festivals, critiques, publics) vont avoir une influence sur la carrière et la réception publique de l'œuvre, et donc sur sa perception.

Nous nous en tenons à une description bien schématique et incomplète de la complexité du système cinématographique. L'important ici est

objets dans leur complexité. Sur cette notion, voir notamment : Ludwig von Bertalanffy, *Théorie générale des systèmes*, Paris, Bordas, 1973.

6. Sur cette question, voir l'exposition en ligne «Le métier de scripte» sur le site internet de la Cinémathèque française : www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/scripte/index.htm

l'industriel, l'économique, le social, le culturel aussi bien que l'artistique, sans compter les savoir-faire propres aux différents artistes et artisans intervenant dans la réalisation d'un film, et ce, dans une perspective historique (en effet, les savoir-faire, les pratiques professionnelles, varient parfois considérablement selon l'époque et le pays de production). Et l'on comprend que, isolé et livré à l'analyse des seuls objets et documents qu'il a sous les yeux, l'archiviste, s'il n'a acquis à force d'expérience et d'échanges avec d'autres professionnels une réelle expertise, est réduit, à coup presque sûr, à l'impuissance. Car, coupé du savoir et du savoir-faire de celui qui l'a produit ou fabriqué, le document ou l'objet de cinéma est souvent mutique, incompréhensible, mystérieux. Il l'est d'autant plus si le champ de connaissances dans lequel il s'inscrit est en friche, ou a été jusqu'à présent peu étudié. Le résultat sera, au mieux, une description pauvre et incomplète de l'objet étudié, au pire, une description inexacte ou franchement erronée.

C'est ainsi, par exemple, qu'il aura fallu une collaboration suivie sur plus de dix années avec des photographes de cinéma de différentes générations pour que l'on parvienne à établir une typologie un peu précise de l'extrême diversité de genres que recouvre l'appellation générique de « photographie de cinéma ». De même, c'est en travaillant à plusieurs reprises avec l'Association des story-boarders français qu'il a été possible d'identifier, dans les collections de dessins, ceux qui constituaient de véritables story-boards et, le cas échéant, de rectifier la catalographie de ceux à qui cette qualité avait été attribuée par erreur⁷.

L'un des enjeux majeurs pour l'archive cinématographique, du point de vue du traitement et de la valorisation de ses collections, est donc de constituer un réseau d'expertises et d'organiser la convergence des savoirs autour des objets conservés : savoirs internes des conservateurs et archivistes, sa-

voirs externes des professionnels, des chercheurs, des collectionneurs. C'est ensuite d'organiser les connaissances obtenues autour d'outils permettant leur restitution aux publics internes et externes sous les formes les plus appropriées. Nous incluons les publics internes, car il est bien évident que meilleure est la connaissance des œuvres conservées, meilleures sont les décisions qui sont prises par ceux qui ont la charge de les restaurer, de les numériser ou de les communiquer, soit individuellement (comme c'est le cas au lecteur d'une bibliothèque), soit collectivement (dans le cadre d'une exposition, d'un article, d'une conférence, etc.).

Dans les développements qui suivent, nous voudrions montrer, à travers quelques exemples concrets, comment les enjeux liés au développement et à la transmission des savoirs sur le cinéma structurent aujourd'hui la politique patrimoniale de l'institution, à un moment où la révolution numérique exige d'elle d'être aussi un lieu de recueil de la mémoire d'un monde en train de disparaître : celui du cinéma sur pellicule.

La création d'un conservatoire des techniques cinématographiques

L'une des premières décisions importantes prise par la Cinémathèque française après sa fusion avec la Bibliothèque du film et l'institution d'une direction du patrimoine fut de créer, au sein de celle-ci, un « Conservatoire des techniques cinématographiques ». Cette décision reposait sur une série de constats tirés de l'analyse de la situation interne de l'association comme de l'évolution du milieu professionnel du cinéma.

Des collections d'une richesse exceptionnelle

Au plan interne d'abord, la Cinémathèque se trouve en possession de collections « techniques » d'une richesse exceptionnelle constituées

depuis sa fondation et régulièrement enrichies au fil des ans, notamment par l'apport de collections du CNC (environ un millier d'appareils) : une collection de machines anciennes et modernes de plus de 4 000 pièces (caméras, projecteurs, lanternes magiques, dispositifs d'éclairage, de prise de son, matériels de laboratoire, etc.), une abondante collection de plaques pour lanterne magique (environ 16 000 pièces dont les plus anciennes remontent au XVIII^e siècle), une collection de 2 000 costumes de cinéma, de 1 000 objets et éléments de décors, des collections documentaires relevant de l'histoire des techniques (6 000 plans et dessins techniques, 6 000 brevets, 4 000 dossiers d'archives contenant des notices techniques, des gravures, des photographies, etc.). Ces collections sont gérées par un personnel stable qui a acquis une expertise scientifique reconnue. Elles contiennent nombre de pièces exceptionnelles : appareils d'optique du XVIII^e siècle, plaques de lanterne magique de la Royal Polytechnic, premières caméras de Marey et de Méliès, kinétoscope d'Edison, Cinématographes Lumière, camera 8-35 de Beauviala et Godard...

Au plan externe, la France se trouve paradoxalement dans une situation de retard en ce qui concerne l'histoire technique du cinéma. Aucune entreprise d'envergure n'est venue actualiser le *Traité général de technique du cinéma* de Jean Vivié, dont le premier volume est consacré à une approche historique et qui fut publié en 1946⁸. Les recherches dans ce domaine sont rares, alors que le monde du cinéma est plongé dans la révolution du numérique qui bouleverse l'ensemble de la chaîne technique de production du film, et qui est en passe de transformer les conditions techniques de l'exploitation. Cette mutation technologique est radicale. Elle périmé matériels et savoir-faire. Les industries techniques sont touchées de plein fouet. De nombreux laboratoires ferment leurs portes, laissant sans

7. Sur ce sujet, voir l'exposition en ligne « Story-board » sur le site internet de la Cinémathèque française : www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/storyboard/index.htm

8. Jean Vivié, *Traité général de technique du cinéma. Tome 1 : Historique et développement de la technique cinématographique*, Paris, Bureau de presses et d'informations, 1946.

emploi des techniciens chevronnés dont la compétence se trouve brutalement disqualifiée. Des pans entiers du savoir technique sont menacés de disparaître avec les professionnels qui en conservaient la mémoire. Il y avait donc urgence pour la Cinémathèque à recueillir matériels et témoignages de ces savoir-faire qui ont constitué l'excellence d'une industrie française du cinéma sur pellicule. Le Conservatoire des techniques cinématographiques a donc pour vocation de collecter et préserver les traces technologiques du cinéma, de rassembler les archives et témoignages des techniciens, de sauvegarder la mémoire des industries techniques du cinéma.

Une nouvelle dynamique

Les missions du Conservatoire des techniques sont ainsi définies :

- Collecter, conserver, restaurer et étudier tout ce qui concerne les techniques cinématographiques (la pellicule, les formats, l'argentique et le numérique, la prise de vue, la projection, les laboratoires, la lumière, le son, les costumes, les décors, etc.) des origines à nos jours.
- Étudier, valoriser et enrichir la collection des appareils.
- Favoriser la recherche et l'enseignement de l'histoire des techniques du cinéma.

Lieu de convergence des savoirs, le Conservatoire est doté d'un conseil scientifique qui rassemble des personnalités des différents milieux professionnels susceptibles de contribuer à ses missions : représentants des grandes institutions cinématographiques (CNC, Femis, CST⁹), des industries techniques et de la production (fabricants de matériels, laboratoires, chefs opérateurs, cinéastes), des établissements de recherche et d'enseignement (Conservatoire national des arts et métiers, École des hautes études en sciences sociales, universités Paris 1, Paris 3, Paris Diderot et Paris Ouest), institutions patrimoniales (Musée des arts et métiers, Musée Gaumont, Fondation Pathé-Jérôme Seydoux).

La création du Conservatoire des techniques a donné une formidable impulsion à la collecte de matériels et d'archives techniques. Plusieurs centaines de pièces ont été données à la Cinémathèque depuis trois ans (plus de 300 pour la seule année 2009), ainsi que des archives précieuses (celles de la CST et de la société Aaton en particulier).

Une nouvelle dynamique a également été donnée à la recherche et à l'enseignement, grâce à une série d'initiatives prises par le Conserva-

toire. Dans le cadre de la nouvelle politique d'aide à la recherche mise en place par la Cinémathèque (voir ci-après), de jeunes chercheurs sont accueillis par le Conservatoire chaque année. Une conférence publique sur l'histoire des techniques a été mise en place mensuellement depuis 2008. Elle accueille chaque mois 200 auditeurs en moyenne, signe que cette dimension de l'histoire du cinéma correspond également à une réelle attente des publics. Les conférenciers sont issus tant du monde des métiers techniques que du milieu universitaire. Certaines de ces conférences ont été le cadre d'expérimentations inédites, telle celle sur les premiers systèmes sonores qui permit de voir un extrait du premier film parlant, *Le chanteur de jazz*¹⁰, avec le son Vitaphone d'époque spécialement remis en service pour l'occasion. Par ailleurs, le Conservatoire des techniques organise chaque année un colloque destiné à faire le point sur l'état des connaissances sur des sujets particuliers. Ont été ainsi abordés l'histoire de la société Éclair, la couleur, les studios de cinéma.

En outre, le Conservatoire entreprend des actions de valorisation de ses collections à travers des expositions et la publication de catalogues. Les collections de la Cinémathèque

9. Commission supérieure technique de l'image et du son, www.cst.fr

10. Film d'Alan Crosland (1927) avec Al Jolson.

française, et celles du Musée national du cinéma de Turin, ont été mises à contribution au cours de l'hiver 2009-2010 pour une grande exposition sur le thème «Lanternes magiques et films peints». En retraçant l'histoire des premières projections lumineuses en couleur, l'exposition a permis de mettre en évidence l'influence du spectacle de lanterne magique sur les premiers temps du cinéma¹¹. Des spectacles vivants de projection lumineuse ont été organisés chaque mois avec le concours des meilleurs «lanternistes» européens, faisant revivre pour le public tout un pan oublié de l'imaginaire collectif du XIX^e siècle.

Dans le même temps, le Conservatoire a restauré et numérisé les plus belles plaques de ses collections, désormais consultables sur internet à travers une interface spécialement conçue à cette occasion et qui s'enrichit de nouvelles œuvres chaque année¹². Une interface comparable est en cours d'élaboration pour la collection des appareils et la documentation technique. Elle devrait être publiée à l'automne 2011, rendant ainsi plus facilement accessible cette collection difficile à communiquer.

Enfin, le Conservatoire vient de signer une convention de partenariat avec le département des études cinématographiques de l'université Paris 3. Aux termes de cette convention, les conférences du conservatoire font désormais partie des enseignements optionnels des étudiants de master. La Cinémathèque s'engage à favoriser l'accès à ses collections aux chercheurs de Paris 3. Par ailleurs, la Cinémathèque et l'université conviennent de coopérer à l'organisation de campagnes de recueil de témoignages de techniciens du cinéma qu'il devient urgent de mettre en place.

11. Voir le catalogue de l'exposition : Laurent Mannoni, Donata Pesenti Compagnoni, *Lanterne magique et film peint, 400 ans de cinéma*, Paris, Éditions de La Martinière, 2009.

12. Actuellement, environ 2 000 plaques sont consultables à l'adresse suivante : www.laternamagica.fr

Politique de recherche et valorisation des collections

Le premier devoir d'une institution patrimoniale possédant des collections est de conserver celles-ci dans les conditions les plus optimales possibles. Le second, c'est de rendre ces collections accessibles au public. Une archive inaccessible est comme une archive qui n'existe pas, au sens où elle n'est pas en mesure de contribuer à l'accroissement des connaissances dans un domaine donné.

L'une des principales préoccupations de la Cinémathèque française est donc de rendre ses collections consultables, accessibles. C'est le sens de sa politique de traitement documentaire et de conservation : mettre les collections en état d'être consultées, notamment à des fins d'étude et de recherche.

Une Charte du patrimoine

La Charte du patrimoine que la Cinémathèque française a adoptée en 2008 définit parmi les objectifs généraux de sa politique de diffusion :

- Favoriser l'accès aux éléments communicables : permettre l'accès direct aux originaux lorsque le document le permet. Lorsque les documents nécessitent des précautions particulières pour la mise à disposition (notamment les films du catalogue Albatros disponibles en version numérique à la vidéothèque), ils sont consultés dans des espaces spécifiques nécessitant un rendez-vous (espace chercheurs, iconothèque, espace de visionnage des films sur pellicule à Saint-Cyr). Pour les documents les plus précieux, fragiles ou difficilement consultables, on a recours à la numérisation.

- Développer les outils d'accès intellectuel aux collections (catalogues et bases de données documentaires) en veillant à la facilité de l'interrogation et à la qualité des informations fournies.

Ces principes posent quelques questions importantes. À l'heure de la numérisation de masse, nous cédon

parfois facilement à l'illusion que cette technologie va résoudre tous les problèmes, notamment, via la dématérialisation des supports, celui de l'accessibilité des documents. La réalité nous semble plus complexe.

En effet, dans le rapport de l'archive au chercheur, le retour à l'original est souvent nécessaire, voire indispensable. Dans le domaine des sciences humaines, l'une des grandes tâches du chercheur est d'établir des éditions critiques. En littérature, il ne viendrait à l'idée d'aucun chercheur de partir de l'édition de poche d'un texte pour une telle entreprise. Le livre de poche permet au chercheur de «convoyer» aisément le texte. Mais il aura besoin de revenir à l'édition originale, de consulter et comparer les sources manuscrites, pour mener à bien son travail. De même en cinéma. Tous ceux qui ont travaillé sur de la pellicule le savent : l'opération qui consiste à numériser un film fait perdre au passage une quantité d'informations qui ne peuvent être lues que sur l'élément argentique. Ainsi, lorsque nous numérisons une photo, pour des raisons économiques évidentes, nous ne numérisons pas son verso, sur lequel pourtant peuvent se trouver des informations indispensables au chercheur. C'est pourquoi, même si la numérisation permet de mettre à disposition plus facilement le document, le chercheur aura toujours besoin de revenir à l'original. Le travail de l'archive est de rendre ce retour possible d'une manière ou d'une autre.

La question de l'accessibilité intellectuelle n'est pas moins importante ni complexe. Le catalogue reste l'outil privilégié de cet accès. Sa forme courante est aujourd'hui celle d'une base de données interrogeable à distance, via le réseau internet, à l'aide de critères de recherche plus ou moins nombreux. Le développement des normes d'interopérabilité permet des échanges entre catalogues et institutions à un plan international, ce qui permet d'accroître considérablement les possibilités d'accès aux données. Tout ceci constitue un indéniable progrès mais, ici non plus, la technologie ne résout pas tout. D'une part, et c'est heureux, la qualité des données présentées dans les catalogues reste

tributaire de l'activité des personnes en charge de leur traitement. D'autre part, les catalogues généraux ont tendance à mettre tous les éléments sur le même plan, à un moment où les masses de données qu'ils contiennent nécessitent un travail de nature qualitative, permettant de faire ressortir les éléments remarquables, la cohérence ou l'unicité de certains sous-ensembles d'objets, etc. Au travail classique de catalogage s'ajoute donc désormais la nécessité de développer une démarche de type éditorial qui dépasse la neutralité traditionnelle du point de vue documentaire. En termes économiques, une telle démarche relève d'une politique de l'offre, alors que le catalogue traditionnel s'inscrit plus dans une politique de satisfaction de la demande. En termes culturels, elle participe d'une politique de valorisation patrimoniale. Sa mise en œuvre

exige un degré de développement des connaissances sur les collections très élevé, et la capacité d'intégrer ces savoirs dans les systèmes d'information documentaires de manière à en permettre l'accès au public.

Dans cette perspective, il nous semble que la collaboration entre le monde de l'archive et celui de la recherche est plus que jamais indispensable. C'est en effet du dialogue de ces deux univers que peut naître le plus fructueux effet de levier sur l'accroissement des connaissances. La Cinémathèque française souhaite d'une part accroître le savoir scientifique sur les collections qu'elle conserve, d'autre part mettre ses collections au service de la communauté des chercheurs, en particulier dans le domaine de l'histoire du cinéma. Dans ce cadre, elle a mis en place des dispositifs destinés à développer les échanges avec la com-

munauté scientifique et l'université autour de ses collections. Nous avons vu que le Conservatoire des techniques cinématographiques constitue l'un de ces dispositifs. Nous voudrions en présenter ici deux autres.

Des dispositifs d'échange

Depuis 2008, la Cinémathèque a mis en place un programme d'aide aux jeunes chercheurs en histoire du cinéma. Ce programme repose sur un appel à projets annuel et a pour but d'offrir un accueil privilégié, assorti de divers avantages matériels, à des chercheurs intéressés par des travaux sur ses collections, en vue de thèses ou de mastères (master 2). Un jury composé de membres de la Cinémathèque et d'universitaires sélectionne six projets éligibles à l'aide à la recherche.

Le partenariat entre le chercheur et la Cinémathèque française donne lieu à un contrat de recherche stipulant les droits et obligations du chercheur. Grâce au soutien d'un mécène privé, parmi les chercheurs dont les projets sont retenus, deux peuvent bénéficier d'une bourse, la bourse Jean-Baptiste Siegel.

L'un des aspects importants des collaborations avec les premiers lauréats des bourses (étudiants de master 2 à Paris 3 et Paris Diderot) est qu'elles ont permis d'avancer sur un double plan : celui de la recherche universitaire (les étudiants ont soutenu leur mémoire avec succès) et celui de la valorisation patrimoniale des fonds (l'une s'est traduite par une restauration de deux films muets du fonds Triangle, l'autre par un projet d'exposition de photographies de tournage des années 10 aux années 30 qui a été présentée de mars à juillet 2010 à la Cinémathèque sous le titre «Tournages : Paris-Berlin-Hollywood, 1910-1939¹³»).

La valorisation scientifique de fonds patrimoniaux inédits ou peu documentés constitue une autre priorité pour la Cinémathèque française. Elle met en jeu la collaboration de spécialistes de l'histoire du cinéma avec des spécialistes de la conservation et du traitement de fonds patrimoniaux sur des projets à moyen terme.

C'est pourquoi la Cinémathèque s'est associée en 2007 à une initiative de l'université Paris Diderot, à laquelle se sont également joints des chercheurs de Paris 3, Montpellier 3, le laboratoire Arias (Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle) du Centre national de la recherche scientifique et l'Institut Jean Vigo de Perpignan. Ce programme de recherche autour de fonds patrimoniaux, appelé Cinémarchives¹⁴, a reçu le soutien de l'Agence nationale de la recherche. Le programme viendra à terme en 2011. En ce qui concerne la Cinémathèque, il a déjà

produit de nombreux aspects positifs. Un dialogue extrêmement fructueux s'est instauré entre chercheurs et archivistes ou documentalistes, permettant aux uns et aux autres de progresser dans leur travail, de mieux comprendre les attentes de l'autre, de s'y adapter le cas échéant pour le bien du projet commun. Les connaissances sur les fonds étudiés se sont considérablement accrues. La Cinémathèque a développé de son côté des outils documentaires d'indexation ou de valorisation spécifiquement destinés aux chercheurs travaillant sur les fonds. Les chercheurs ont eu accès à des fonds inédits ou non consultables, ce qui est valorisant pour leur travail. Une synthèse des travaux menés en commun sur deux fonds particuliers (celui de la société de production américaine Triangle et celui du décorateur de cinéma Serge Pimenoff) fera l'objet, au printemps 2011, de deux sites internet mettant en évidence une grande quantité d'informations nouvelles et inédites, fruits de ces trois années de collaboration.

Ce type de démarche, qui s'inscrit sur un socle conventionnel, paraît réellement très fructueux, et la Cinémathèque souhaite poursuivre dans cette voie, soit dans le cadre de projets multilatéraux comme celui de Cinémarchives, soit dans le cadre de projets bilatéraux entre la Cinémathèque française et un laboratoire de recherche particulier. C'est en travaillant sur des projets communs que la qualité de la relation entre chercheurs et archivistes augmentera, et corrélativement la quantité et la qualité des savoirs produits sur et autour des collections, et donc, au final, sur le cinéma lui-même. ●

Novembre 2010

13. www.cinematheque.fr/fr/expositions-cinema/precedentes-expositions/tournages.html

14. Un carnet de recherches rendant compte des avancées de ce projet est disponible en ligne : <http://cinemarchives.hypotheses.org>