

## Archives filmiques et histoire du cinéma

In: Vingtième Siècle. Revue d'histoire. N°21, janvier-mars 1989. pp. 111-116.

---

Citer ce document / Cite this document :

Guibbert Pierre. Archives filmiques et histoire du cinéma. In: Vingtième Siècle. Revue d'histoire. N°21, janvier-mars 1989. pp. 111-116.

doi : 10.3406/xxs.1989.2095

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs\\_0294-1759\\_1989\\_num\\_21\\_1\\_2095](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_0294-1759_1989_num_21_1_2095)

---

# IMAGES ET SONS

## ARCHIVES FILMIQUES ET HISTOIRE DU CINÉMA

En 1933, la première cinémathèque du monde était fondée à Stockholm. Cinq ans plus tard, dans un contexte international difficile, les responsables de quatre institutions vouées à la conservation des films – Iris Barry et John Abbott (New York), Frank Hensel (Berlin), Henri Langlois (Paris) et Olwen Vaughan (Londres) – fondaient la Fédération internationale des archives du film (FIAF). Il s'agissait, pour l'essentiel, d'apporter quelques apaisements de principe à une industrie cinématographique suspicieuse. En affirmant que les membres de ce cartel s'interdisent toute action de type « commercial », les membres fondateurs de la FIAF tâchent d'instaurer des rapports plus confiants entre l'industrie du cinéma et les responsables des collections naissantes dont il faut bien reconnaître qu'ils jouissaient d'une très mauvaise réputation auprès de ce que l'on appelle la « profession » : en France, notamment, en l'absence d'une législation adéquate – il n'existait pas alors de dépôt légal –, tous les moyens étaient bons pour « récupérer » des copies vouées à la destruction... Mais c'est à la condition que les pionniers de la conservation abandonnent ces pratiques illicites que les grandes compagnies de production et de distribution opéreraient ces « dépôts volontaires » qui, aujourd'hui encore, constituent la meilleure source d'enrichissement des collections. Cette protestation de moralité publique, ce souci de respectabilité étaient d'autant plus nécessaires et compréhensibles que la plupart

de ces jeunes établissements n'avaient pas de base institutionnelle solide : en France, par exemple, la valeureuse Cinémathèque française n'était qu'une association, régie par la loi de 1901<sup>1</sup>, aux ressources fort modestes.

En 1988, après bien des vicissitudes, la FIAF est devenue une institution respectable et respectée, forte de quelques 53 membres et 25 observateurs<sup>2</sup>. Un comité directeur et trois commissions – la Commission de conservation, la Commission de catalogage et la Commission de documentation – pourvoient aux tâches et, entretenant la réflexion, fixent la doctrine conformément aux objectifs généraux de l'organisation qui rappellent étroitement la Recommandation de l'UNESCO « pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement » : recherche et conservation des films et, plus généralement, de tous les documents et ma-

1. On se souvient encore des polémiques et des équivoques, liées à la précarité de ce statut, qu'entraîna la volonté d'André Malraux, ministre de la Culture, de « contrôler » cette institution. Aujourd'hui encore, parmi les cinq membres français affiliés à la FIAF, la Cinémathèque française, la Cinémathèque de Toulouse, la Cinémathèque universitaire et le Musée du cinéma de Lyon sont des associations types loi de 1901. Seul le Service des archives du film, émanation du Centre national de la cinématographie, est un établissement public.

2. Sur l'histoire des cinémathèques et les problèmes généraux posés par la conservation des films, on pourra consulter nous nous limitons ici aux ouvrages en langue française – l'étude de Raymond Borde, président de la Cinémathèque de Toulouse et trésorier de la FIAF, *Les cinémathèques*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983 (édition originale) ; cet ouvrage, actualisé, est sur le point d'être réédité chez J.-C. Lattès, « Ramsay Poche Cinéma ». A l'occasion de son cinquantenaire, la FIAF a édité un annuaire hors commerce intitulé *50 ans d'archives du film* (Ed. responsable FIAF, Coudenberg 70, Bruxelles) où l'on trouve une présentation systématique de l'institution (objectifs, historique, structures) ainsi qu'un annuaire commode de toutes les Archives membres de la Fédération mentionnant cas par cas la raison sociale et l'adresse du membre, le nom et les qualités de son ou de ses responsables, le volume et la nature générale de ses collections, les conditions d'accès et l'historique de sa fondation.

tériaux se rapportant au cinéma ; aide à la création d'archives dans les pays qui en sont dépourvus ; développement de la coopération et des échanges entre archives ; promotion de l'art et de la culture cinématographiques.

C'est pour servir ce dernier objectif que la FIAF a tenu à célébrer son cinquantenaire sur les lieux mêmes de sa fondation, à Paris, en organisant dans les locaux du Musée d'Orsay, les 2, 3 et 4 juin 1988, un Symposium historique dirigé par Roger Daudelin, conservateur de la Cinémathèque québécoise à Montréal, avec l'assistance de Raymond Borde, président de la Cinémathèque de Toulouse.

Curieusement, le thème de ces rencontres historiques n'avait pas de rapport direct avec l'événement célébré, puisqu'il s'agissait d'envisager « le cinéma français muet dans le monde ». Cependant, la nature du terrain proposé ne pouvait surprendre les initiés : depuis quelques années, l'histoire du cinéma, en France et dans le monde, s'est remarquablement centrée sur les origines du cinéma et la production « muette ». Aussi une évaluation globale des contenus des domaines abordés et des thèmes des quelques vingt-deux communications inscrites au menu de ces journées<sup>1</sup> permet-elle d'avancer quelques observations cavalières sur la situation et les aspects de la recherche en matière d'histoire du cinéma.

Il est certes impossible, dans un cadre restreint, de produire toutes les preuves de cette nouvelle direction<sup>2</sup> et je me contenterai

1. Les Actes de ce symposium seront rassemblés en un volume, sous l'égide de la FIAF, dans la collection des *Cahiers de la cinémathèque* (Cinémathèque de Toulouse et Institut Jean-Vigo éditeurs). Parution prévue en janvier 1989.

2. Parmi les indices de cette évolution, signalons la naissance et le développement spectaculaire, en Italie, de très internationales « Giornate del cinema muto », à Pordenone : huit jours durant, archivistes et historiens du cinéma venus du monde entier « visionnent » l'essentiel de la production d'une firme de production et échangent des informations sur les « découvertes » de l'année. L'on n'y projette que des films muets. Ajoutons qu'en France l'unique revue spécialisée dans l'histoire du cinéma, *Les Cahiers de la cinémathèque*, depuis quelques années a consacré l'essentiel de ses numéros au cinéma des premiers temps et des années 1920. Il en va de même d'*Archives*, bulletin mensuel co-édité par la Cinémathèque de

ici de risquer quelques hypothèses sur les raisons et les aspects de ce spectaculaire redéploiement, dont la soudaineté s'explique d'abord par la « marginalité » des chercheurs en histoire du cinéma et la nature « conviviale » du phénomène cinématographique : peu nombreux, isolés et relativement méconnus, les historiens du cinéma se rencontrent régulièrement à l'occasion de rétrospectives filmiques, d'où des phénomènes contagieux de mode. Cependant, à l'origine du choix de ce terrain apparemment ingrat, je vois un faisceau de raisons convergentes correspondant à une volonté générale d'exorciser un passé honteux.

#### *Un statut pour l'histoire du cinéma*

La première raison réside probablement dans la revendication d'un statut d'« historien véritable », qui paraîtrait plus légitime dès lors que l'objet de la recherche cinématographique serait plus éloigné dans le temps, dès lors que l'histoire du cinéma échapperait à l'« immédiat ». Appréciée de l'extérieur, cette quête d'une honorabilité sociale et, surtout, cette définition du mérite scientifique pourraient prêter à sourire, mais il faut ici prendre en compte la jeunesse de la recherche cinématographique et l'impureté de ses origines. Il n'y a pas si longtemps, les travaux d'histoire du cinéma étaient exclusivement conduits par des amateurs, animateurs de ciné-clubs ou journalistes quotidiennement engagés dans l'actualité filmique. Dans la plupart des cas, les « modèles théoriques » de cette production, d'ailleurs fort copieuse, empruntaient à l'histoire littéraire traditionnelle : comme l'histoire littéraire romantique, l'histoire du cinéma, dans sa période classique fondée sur de véritables « explications de texte » filmiques, se consacrait pour l'essentiel à l'étude d'une œuvre dont la thématique cohérente s'expliquait par la personnalité d'un créateur demiurgique, d'ailleurs qualifié d'« auteur ». Et l'on

Toulouse et l'Institut Jean-Vigo, et de 1895, bulletin de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.

peut relever que ce point de vue normatif et esthétique – en dépit du libellé du thème de ces journées, qui semblait interdire ce parti – fut encore largement adopté au cours de ce symposium.

Assurément, la répudiation de ce modèle « littéraire » s'est trouvée facilitée par l'installation massive des historiens du cinéma sur un territoire où ce que les archivistes appellent le « non-film » – la presse corporative, les quotidiens d'information, les comptes d'exploitation, les registres de censure, etc. – est roi. Pour cette période, en effet, le taux de disparition des copies est tel que, *nolens volens*, ceux qui n'étaient autrefois que des historiens du film se voient contraints de se métamorphoser en historiens du cinéma : une conversion que certains n'opèrent manifestement qu'avec beaucoup de gêne et de réticence, qui s'expriment par de longues précautions oratoires : pour eux, il n'est de bon document que le film, et les autres sources ne sont que des pis-aller... Cependant, cet exode a aussi valeur d'exclusion : ayant franchi la frontière qui sépare le monde du muet du monde du parlant – ou du noir et blanc et de la couleur –, les nouveaux élus se démarquent de toute une production tapageuse ou douteuse, « commerciale » pour tout dire : les biographies d'acteurs en vogue, les albums « grand public » souvent luxueusement illustrés et toujours hâtivement confectionnés, exposés sur les rayons de grandes surfaces. Ils sortent du domaine du fétichisme, de la ferveur, du subjectif pour entrer en Histoire.

Procédure ésotérique. A la fin des années 1960, nombre d'enthousiastes abandonnent les feux de la rampe – les débats face aux publics des ciné-clubs – pour gagner la pénombre recueillie des salles de visionnement. Ce faisant, le cinéma auquel ils se sont voués gagne en dignité, d'autant plus que les recherches généalogiques qu'ils entreprennent remontent plus haut dans le temps. Fin de l'âge héroïque.

### *L'évolution de l'historiographie cinématographique*

La deuxième raison tient vraisemblablement au fait que les études cinématographiques se sont développées, à la même époque, en plein courant structuraliste. C'est encore de la fin des années 1960 que date leur implantation dans les universités françaises et étrangères, et ceux qui prennent en charge ces études, dans une écrasante majorité, sont des « linguistes », des « sémiologues » dont la rigueur tranche par rapport au pittoresque polémique des militants de la première heure. Sous leur égide, le ratisage de vastes terrains, l'investissement passionnel ne sont plus de saison. On passe brutalement des fureurs et des éclats partisans aux descriptions formelles de plus en plus fouillées d'objets de plus en plus réduits.

Lorsque la vague structurale refluera, lorsqu'ils seront amenés à se convertir à l'histoire, ces spécialistes du « langage » cinématographique s'engageront tout naturellement sur le terrain des « origines du langage cinématographique » : empruntant leur méthode à l'archéologie davantage qu'à l'histoire, ils trouveront dans la haute époque du cinéma des œuvres vestiges qui, de par leur structure « naïve », leur paraissent susceptibles de se prêter plus commodément à l'application des schémas d'analyse formelle des plus sophistiqués. D'ailleurs, imprégnés des modèles de la recherche universitaire, ils accrédièrent dans les milieux cinématographiques cette idée que l'écriture d'une histoire authentique ne saurait qu'être collective.

La troisième raison est à mettre au compte du positivisme dans lequel baignent désormais les études cinématographiques. Bien des historiens estiment que les anciennes histoires du cinéma sont caduques, entachées d'erreurs matérielles et surtout d'« idéologie ». Voici venu le temps des « filmographies » et des catalogues, de plus en plus détaillés. Pour ces chercheurs, qui, à de très rares exceptions près, sont des autodidactes sans formation historique ni

contact suivi avec les historiens de la société et des mentalités, l'histoire du cinéma est à ré-écrire sur des bases scientifiques, « objectives ». Ainsi, il n'y a pas si longtemps, l'introduction « méthodologique » d'une communication portant sur l'histoire du cinéma comportait-elle rituellement un relevé détaillé des erreurs matérielles commises par les pères fondateurs que la moindre erreur de datation suffisait à disqualifier globalement. D'où la tentation de faire table rase et de recommencer à partir des origines.

Cependant, dans cette perspective, le nécessaire renouvellement de l'histoire passe moins par l'établissement de nouveaux points de vue que par la recherche de nouveaux objets. Aussi, comme il n'est plus de vastes étendues vierges, comme les grands ancêtres décriés avaient su fixer, malgré tout, les grands traits du paysage cinématographique, on compartimente le terrain des origines en parcelles de plus en plus exiguës que l'on fouille de plus en plus profond, ce qui entraîne parfois myopie et perte d'horizon. Plus le champ de la recherche sera minime, et moins la dette sera avouable ! Dans ces conditions, le rejet de l'héritage débouche sur une religion des faits fort tatillonne, voisine d'une défiance de principe à l'égard de tout éclairage extérieur, voire à l'égard de toute hypothèse de sens : tout se passe comme si ce défrichage, où l'extrême humilité le dispute à l'orgueil que procure l'auto-suffisance, tendait à l'autarcie. Affranchie de la littérature, cette « nouvelle histoire » cinématographique cherche inlassablement en elle-même sa propre vérité : c'est le cas lorsqu'elle s'aventure sur le terrain économique en reconstituant l'histoire d'une firme de production cinématographique ; et c'est toujours le cas quand elle cerne des mentalités en précisant les réactions et les habitudes culturelles d'un public à une époque donnée.

#### *Connaître les archives filmiques*

La quatrième raison, enfin, est d'ordre circonstanciel. Si les historiens du cinéma

se portent aujourd'hui aux origines du cinéma, en amont de leur mémoire de spectateur, c'est parce que les archives cinématographiques s'ouvrent plus généreusement à leur curiosité – ce qui n'était pas le cas dans un passé récent où le secret était de mise – et que les collections « privées » tombent de plus en plus nombreuses dans le domaine public ou semi-public des cinémathèques : il est significatif, à cet égard, de voir avec quelle rapidité les conservateurs des archives cinématographiques sont obligés de réviser à la hausse leurs évaluations pessimistes des taux de disparition des films muets.

Entraîné moi-même par ce mouvement de renouvellement, je ne saurais prétendre à une position d'émergence qui m'autorise pleinement à le qualifier. Néanmoins, je crois profondément que les formes et les directions d'une histoire du cinéma en plein bouleversement sont étroitement liées à l'évolution des archives cinématographiques. Et, dans cette conviction, j'avoue ma déception devant le clivage qui s'est maintenu, tout au long de ce congrès, entre les historiens du cinéma et les nombreux conservateurs de cinémathèque présents à cette manifestation. Si les hommes se côtoyaient courtoisement, les problèmes des uns et des autres ne furent jamais explicités ni, a fortiori, confrontés, alors même que leurs intérêts, indissolublement, se rejoignent. Clivage paradoxal dans la mesure où les questions de méthode et de morale liées à la conservation et à la restauration des films sont depuis quelque temps – depuis que les films anciens sont devenus un enjeu économique en raison de la multiplication des circuits de télévision et de la crise du cinéma commercial – régulièrement portées sur la place publique et heureusement vulgarisées<sup>1</sup>. Clivage suranné, que le thème de ce colloque, en dépit de

1. Sous le titre « La restauration des films, problèmes éthiques » (in *Archives* (Perpignan), 1, septembre-octobre 1986), Raymond Borde a récemment fait le point sur la déontologie de la conservation.

son académisme, pouvait permettre de dépasser.

Faut-il le souligner, les historiens du cinéma des origines ne disposent toujours pas d'informations claires et systématiques sur les ressources des Archives filmiques. Et la plupart des archivistes du film sont très loin de disposer des moyens matériels qui leur permettraient de cataloguer leurs collections et de mettre les documents à la disposition

des chercheurs. Encore les obstacles à cette nécessaire rencontre ne sont-ils pas tous d'ordre économique. Il conviendrait aussi d'inventorier ensemble les écueils psychologiques, juridiques et institutionnels qui s'opposent à cette divulgation. N'y aurait-il pas, là, la matière d'un prochain symposium ?

*Pierre Guibert*

