

Archimages07

Entre l'offre et la demande : l'entreprise patrimoniale

22.23.24 octobre 2007

PATRIMOINE, RECHERCHE, ÉDUCATION ET FORMATION

Du film d'auteur au film comme acteur social : les archives de plus en plus sollicitées

Michèle LAGNY,

Historienne du cinéma, et des rapports entre histoire et cinéma, Professeur émérite à Paris 3

Après cette critique en règle contre une tradition universitaire que je crois dépassée, je voudrais insister sur le fait que les archives vont faire l'effort tout à fait positif de s'ouvrir, de se développer, mais cela ne suffit pas. La chose intéressante, du point de vue des historiens et des sociologues, est d'essayer de voir quelle est la relation que l'on peut construire entre des problématiques de recherche et l'archive. Or, les problématiques de recherche sont extrêmement variables, souvent imprévisibles, et qu'elles entraînent donc les archives sur des pentes extrêmement glissantes et difficiles à assumer. Donc, en fait, j'ai l'impression que le développement d'une recherche en archives va provoquer des difficultés pour les archives, voire même, au final, une implosion des archives sous la pression du développement bourgeois de l'exhaustivité. Il y a aussi la pression des différents types de demandes qui se développent. Nous n'en sommes pas là pour l'instant. Nous sommes à la période rêvée, où les demandes permettent aux archives de se développer, et où les archives dans l'ouverture permettent aux chercheurs de travailler un peu plus facilement qu'ils ne le faisaient auparavant.

J'ai une formation d'historienne et j'ai souvent fréquenté des sociologues. Dans cette perspective, je pense que la grande part des changements vient évidemment des transformations technologiques et de la forme même de l'objet audiovisuel, pour ne pas dire « film ». Mais cela vient aussi très largement de l'idée que le film, ou les éléments audiovisuels, ont une fonction sociale avant même que d'avoir une fonction esthétique, d'être un monument, une œuvre d'art, un trésor. Ce n'est pas que les historiens ou les sociologues pensent que le cinéma n'est pas un trésor, mais il doit être un trésor utile. Nous devons pouvoir s'en servir dans différentes perspectives.

Je pense toutefois que nous n'étions pas du tout des pionniers comme le dit Marc VERNET. Néanmoins, ce sont les historiens qui ont été les premiers à ouvrir le chemin en cherchant à faire du film un témoin, une trace d'autre chose. Nous avons donc demandé des films qui n'avaient pas forcément le statut reconnu d'objets patrimoniaux. Au passage, le fait que nous soyons passés d'archives conservant les films à l'idée de fonds patrimoniaux, c'est déjà un glissement social très important. Nous ne parlions pas de patrimoine auparavant parce que nous n'étions pas forcés de remplir le devoir de mémoire. Ce n'est pas une obligation de parler du patrimoine, contrairement à maintenant, où l'absence de patrimoine implique l'absence d'identité culturelle et, par conséquent, cela devient catastrophique pour les collectivités. Il y a donc une fonction sociale du patrimoine.

Il peut y avoir d'autres fonctions sociales. Les historiens ont d'abord une idée : celle de prendre le film ou la télévision comme témoin de quelque chose dont ils ont envie de parler. Cela implique de traiter l'objet audiovisuel non plus comme un film, mais comme une trace d'autre chose. Ce faisant, les historiens ont aussi changé du film ou de la production télévisuelle, en entraînant une intéressante

confusion entre document et documentaire. Au fond, tout film est un documentaire, même un film d'auteur. L'exemple d'ESQUENAZI, sociologue, mais pas historien, a fait de *Vertigo* un document sur le développement d'Hollywood. En règle général, les films employés étaient plus courants, plus faciles d'accès, sans oser toucher à ces objets précieux qu'étaient les films reconnus. Maintenant nous le faisons.

Les historiens ont aussi eu tendance, notamment dans le contexte des années 1970, à croire qu'ils pouvaient poser toute sorte de questions. Les historiens et épistémologues des années 1970 ont montré que seule la problématique était importante au final. C'était au chercheur à poser ses propres questions aux archives, à développer toutes sortes de questionnaires. Le problème, c'est qu'en développant les questionnaires, nous avons coincé les archives en leur posant toutes sortes d'autres questions, notamment sur leurs propres sources d'archives, et en leur demandant davantage de précisions. Cela a entraîné encore un développement considérable des archives, en particulier quant aux non-films. Dans leur travail, les historiens sont obligés de répondre aux « 3 Q » : qui, quand, quoi. Et pour répondre à ces trois questions, ils ont besoin de beaucoup de sources externes qui peuvent être des sources concernant la production ou la réception. Cela entraîne évidemment une expansion considérable des archives non films, telles qu'elles se sont d'ailleurs développées depuis maintenant quelques décennies.

Ce premier aspect est important, et a tout de même des conséquences : les historiens changent de questions en fonction des transformations sociales, c'est-à-dire non seulement en fonction des transformations du champ du savoir mais de désirs sociaux. Pour prendre un exemple, c'est le problème dont vous parlerez probablement Sylvie LINDEPERG, de la mémoire de la Shoah ou des différents génocides. Ces recherches ont pour conséquence le développement de sources, que l'on est obligé de chercher, et pratiquement de constituer. L'archive s'invente, littéralement. Je pense à l'Ina avec l'utilisation des sources sur le Cambodge : il faut déjà arriver à se poser les bonnes questions, ce qui n'est pas immédiat quand nous n'avons pas de documentation périphérique. Néanmoins, des choses apparaissent qui vont étendre encore la notion d'archives. Ce ne sont plus seulement des films ou des émissions constituées à la télévision, mais ce sont toutes sortes d'objets, de fragments, de morceaux, de rushes, comme le disait Marc VERNET. On peut critiquer les DVD, mais ils vont aussi devenir des archives. Les bonus de DVD vont devenir des archives exactement de la même façon que nous nous acharnons à reconstituer un corpus de bandes-annonces, par exemple. Cela permet de poser des questions différemment au film. Nous voyons déjà un certain nombre de transformations qui sont apparues.

- L'intervention des historiens interrogeant sur autre chose.
- Le développement d'une nouvelle forme d'histoire du cinéma, s'intéressant à autre chose qu'à rendre hommage à des films.

Ces transformations s'accroissent. Je ne voudrais pas insister trop longtemps sur celles-ci. Sous l'influence des historiens parlant sur la longue durée, comme Marc FERAUD, il y a eu des études sur les transformations de la perception de *La grande illusion*, par exemple. Quand Sylvie LINDEPERG s'interroge, comme elle vient de le faire sur son dernier livre, sur *Nuit et brouillard*, sur les raisons de la production, la manière dont a été produit ce film et, mieux encore, sur sa carrière *a posteriori* dans tous les pays (allant en Pologne, en Allemagne, aux États-Unis pour voir comment c'était reçu), elle entre dans le secteur de la longue durée et bouleverse sérieusement les archives. En effet, elle ne leur demande plus de classer autour d'une date précise et d'un film précis, mais il va falloir penser à d'autres classements qui permettront des connexions avec un certain nombre de choses postérieures ou antérieures.

Je crois que nous avons là des changements fondamentaux qui tiennent au développement de nouvelles problématiques historiques. Nous ne savons pas lesquelles seront les suivantes, même si nous avons bien sûr de vagues idées. Les archives se développent encore avec le travail des sociologues. Si les historiens sont pragmatiques, pouvant à la limite se débrouiller, faire des suppositions ou abandonner s'ils ne trouvent pas dans les archives, les sociologues, quant à eux, sont assez différents. Ils ont des théories *a priori* et ils cherchent à adapter leurs sources à leurs concepts.

Cela est en général assez productif, en tout cas pour l'instant. Ils posent de ce fait aux archives un autre type de question. Je pourrais prendre deux exemples récents, l'un parce qu'il revisite la question de l'auteur, et l'autre parce qu'il invente littéralement la conception de la compétence spectatorielle, la compétence des spectateurs à juger des films.

- ESQUENAZI dans *Le Godard et la société française des années 1960*, publié en 2005, propose une nouvelle conception de l'auteur qui provient de réflexions sociologiques issues, après différentes transformations, des positions de BOURDIEU. Cette conception porte notamment cette idée que l'auteur existe bien, qu'il ne faut pas le détruire comme on avait pensé le faire au moment des analyses très immanentistes de la sémiologie. Mais l'auteur a deux aspects : son aspect d'acteur social dans lequel il subit un certain nombre de contraintes ; et un autre aspect d'artiste dans lesquels il est capable de développer son propre point de vue. Le troisième facteur qui fait l'auteur est la perception des spectateurs. Conséquemment, ESQUENAZI essaye de faire un schéma dans lequel il fait entrer ces trois facteurs pour définir ce qu'est un auteur non pas donné, non pas préexistant, mais en cours de construction. L'auteur se construisant à travers des films qui sont interrogés dans cette perspective-là. La source reste le film d'auteur. Cela ne sort pas de la problématique traditionnelle, pour laquelle j'ai des souvenirs universitaires extraordinaires. Cinq de mes collègues avaient mis « Godard » dans le titre de leur UV.

La question est ici intéressante parce que ce qu'ESQUENAZI souhaite faire est de ne pas présenter des œuvres comme des témoins sur des réalités sociales et filmiques que le cinéaste ne connaît pas lui-même, mais, dit-il, il les conçoit : « *comme expression du champ culturel, tel qu'il a été senti, pensé, pesé, traversé par le cinéaste.* » Il y a donc une extension considérable du rapport entre le film et le champ culturel : le film est issu de ce champ, mais il contribue aussi à le constituer. Cela vous explique que l'on commence de ce fait à sortir de l'archive. L'archive ne suffit plus. Il faut travailler avec des sources extérieures qui peuvent n'avoir que peu de rapport avec les archives audiovisuelles. Par exemple, ESQUENAZI utilise beaucoup la pensée philosophique de l'époque, depuis SARTRE jusqu'à FOUCAULT ; dans les années 1960, le combat entre la culture industrielle et la culture d'élite, avec l'école de Francfort. Il utilise aussi des documents très différents, par exemple la mode des enquêtes sociologiques sur ces objets bizarres que l'on connaissait mal, à l'époque : les femmes, les jeunes. Il fait aussi l'intéressante distinction entre le discours savant et la vulgarisation de ce discours savant par la presse. Tout cela est très intéressant pour le cinéma car, souvent, les critiques qui ont beaucoup été utilisées dans la recherche traditionnelle sont en fait une vulgarisation d'idées à la mode. Nous avons vraiment besoin de fabriquer les étages du discours pour arriver à comprendre ce qui se raconte et quel intérêt cela peut présenter pour témoigner de forces traversant un champ culturel.

À la limite, cette nouvelle problématique, sans complètement sortir de la problématique traditionnelle, en conservant comme source essentielle le film lui-même ou des documents de production et de réception, sort tout de même de la tradition et oblige à aller voir d'autres choses ailleurs.

- Celui qui le fait le plus est tout de même Fabrice MONTEBELLO qui vient de publier un livre, *Le cinéma des français*. Ce n'est pas le cinéma en France, les productions nationales, comme si les français n'allaient voir que des films français. MONTEBELLO travaille au contraire sur ce que les français ont vu, c'est-à-dire finalement tout autant des titres américains que des titres français, voire même quelques autres titres qui pourraient être, pour l'époque dont il traite, italiens, anglais, etc., et qui seraient aujourd'hui asiatiques. L'idée est de parler de la consommation de films : d'abord quantitativement comme nous avons l'habitude de faire grâce aux statistiques appréciées du CNC, qui permettaient de repérer dans quelle salle les films sortent ; de comptabiliser les entrées ; de permettre aussi une évaluation sociale en fonction du lieu où sont situées les salles (Champs Elysées, Quartier Latin, salles de la banlieue transformées maintenant en salles dans les grands complexes). MONTEBELLO fait ces analyses, mais ce n'est pas cela qui l'intéresse. En revanche, il étudie le fonctionnement

de la séance de cinéma, non seulement dans le circuit commercial, mais dans tous les circuits périphériques très nombreux, qui se sont développés depuis la seconde Guerre mondiale avec les fameux ciné-clubs. *Du lycée à l'usine, De l'hôpital au lieu de travail*, vous avez toutes sortes de projections, d'autres circuits, en particulier avec le cinéma militant. Cela demande une enquête très précise sur les lieux où il peut y avoir des projections que l'on ne va pas trouver dans les archives cinématographiques. Nous allons par exemple trouver des choses sur le cinéma dans les patronages, parce qu'il y a une presse cinématographique catholique, de même chez les communistes. C'est cependant bien plus compliqué pour d'autres choses. Il y a donc une ouverture du côté des lieux, et c'est ce qui est au fond intéressant pour MONTEBELLO. Au centre du travail, ce n'est plus le film, mais la séance de cinéma, où qu'elle soit.

Le second aspect de son travail est exprimé par le concept sociologique du sociologue LEVERATTO : l'expertise culturelle. Au fond, qu'est-ce que le spectateur fait pour porter un jugement sur le film, et pour dessiner non seulement une image du film, mais une image de la qualité cinématographique. Qu'est-ce qu'un bon film ? Il y a là un énorme travail réalisé, amorcé de manière intéressante par des gens comme CHARTIER et surtout DE CERTEAU dans *L'invention du quotidien*. Ils ont développé des enquêtes à propos de la lecture et des compétences du lecteur, mais nous n'avions pas vu cela appliqué au cinéma. Cela me paraît assez nouveau.

Alors, comment évaluer la compétence spectatorielle ? Il arrive à comparer les réactions de la critique avec les positions de la profession, par exemple. Il provenait du bassin lorrain, et il y avait là des ouvriers italiens cinéphiles et, son père étant ouvrier, il a pu avoir accès aux fiches que se faisaient ces ouvriers italiens cinéphiles dans les années cinquante. Cet accès à ces archives est très difficile à obtenir, car fondé sur des relations personnelles. Il y a donc aussi une extension des archives du côté de la perception des films, qui demande évidemment une analyse approfondie. Mais, si maintenant, les archives sont obligées de se mettre à aller chez les gens pour chercher toutes les petites fiches cinématographiques qu'ils ont pu faire. Et pourtant, c'est un objet particulièrement intéressant pour traiter de nouvelles questions. Nous pourrions développer plus longtemps : d'autres sociologues travaillent sur ces problèmes. Il va y avoir d'autres inventions.

Sans vouloir trop insister, je me demande quelles questions cela pose aux archives. Que vont-elles faire ? Elles vont bien sûr continuer à accumuler, même au risque de s'y perdre. Le travail de l'archive est aussi, comme le disaient dans le temps les historiens, de savoir limiter, de savoir choisir. Comme il faudra bien prendre des limites, plus on attend et plus elles paraîtront arbitraires. Les problématiques vont changer d'abord, se multiplier ensuite, et les archives se verront évidemment toujours demander ce qu'elles n'ont pas, au lieu de leur demander ce qu'elles ont.

L'autre question pour les archives va être le fait qu'elles seront peut-être moins centrales qu'elles ne l'ont été pendant longtemps dans le travail sur le cinéma. Il y a un développement de la périphérie. Quand, par exemple, MONTEBELLO, et Jacques DURAND en 1958 avec *Le cinéma et son public*, travaillent sur le public pour voir la compétence spectatorielle, il pense tout de même aussi à son image sociologique. Dès 1958, DURAND avait fait cela dans les statistiques démographiques. Il avait traité ces statistiques pour les faire entrer dans une réflexion.

Le problème des archives audiovisuelles va être de se poser des questions dans les relations qui s'établissent, *de facto*, par l'intermédiaire des chercheurs, entre différents types d'archives. Je pense personnellement, sans être archiviste, que cela va probablement remettre en cause un certain nombre de catégories et de classements du catalogue, voire même remettre en cause la répartition du travail entre, par exemple, les AFF, l'Ina, etc. Aujourd'hui, on peut aller travailler à l'Ina sur du film. Cela va probablement demander aux archives un certain nombre de réflexions sur la définition de leurs tâches, dans la mesure où elles ne sont plus instances qui définissent *a priori* ce que c'est qu'une archive. Il me semble que, dans la mesure où nous utilisons les archives dans des perspectives d'historiens ou de sociologues, nous avons besoin de nous situer très précisément. De ce fait, nous

avons envie de demander aux archivistes de faire une documentation de leurs archives. Cette documentation doit non seulement donner les informations techniques (Où ? Quand ? Quoi ?), mais même des hypothèses de connexions avec d'autres types d'archives, ce qui se fait quelquefois. Il serait intéressant pour les archives de voir comment peuvent s'établir des connexions. Évidemment, cela existe déjà sous forme de réseaux. Mais il faudra réfléchir à la façon de construire les connexions de ces réseaux, interconnectés de façon plutôt pragmatique.

Les questions que je me pose en tant que participante à la recherche du côté des historiens et des sociologues, je les adresse aux archives : ces archives vont-elles nous suffire ? Vont-elles être capables de nous répondre ? Et, surtout, vont-elles être capables d'écouter les questions que nous leur posons, et les problématiques que nous leur suggérons ?