

Archimages07

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

22.23.24 octobre 2007

PATRIMOINE, RECHERCHE, ÉDUCATION ET FORMATION

L'université, le patrimoine et le web, ou que peut-on encore apprendre du cinéma ?

Marc VERNET,

*Conseiller pour le patrimoine cinématographique pour l'Institut national du patrimoine (INP),
Professeur d'études cinématographiques à l'Université Paris Diderot.*

Je prendrais quelques précautions dans mon intervention, car je parle d'une position un peu périlleuse, qui est celle d'avoir pendant quelque temps, à titre d'amateur plus ou moins éclairé, traité d'archives. Aujourd'hui, je me retrouve de l'autre côté de la barrière, avec beaucoup de bonheur, à l'Université pour enseigner le cinéma dans le cadre d'une UFR où le cinéma est un objet d'étude.

Ma thèse est assez simple, et je voudrais qu'elle soit perçue de la façon la moins polémique possible : il s'agit de dire que, puisque tout a changé, ce serait bien que tout change. Autrement dit, dans la mesure où l'objet « cinéma », pour les raisons évoquées précédemment, se trouve dans une situation totalement nouvelle par rapport à des décennies voire un siècle en arrière, cette position différente lui donne un autre statut. Cela vaut aussi bien pour les archives que pour l'université. Les archives bougent beaucoup et l'université bouge, mais plus lentement. Il se pourrait que la recherche universitaire mette un peu plus de temps à bouger.

Je pense que les débats des jours précédents ont clairement montré à quel point l'objet « cinéma » était devenu divers. Pour aller plus directement au fait, la cinéphilie, notamment la cinéphilie française, est en grande partie le socle de l'attention portée au patrimoine cinématographique. Elle est donc en grande partie responsable de l'attention française au patrimoine cinématographique. Les cinémathèques ont été fondées par des grands cinéphiles. Cela vaut pour la Cinémathèque française, la Cinémathèque de Toulouse, l'Institut Jean Vigo à Perpignan ou ailleurs, même dans d'autres pays. Dans les années 1930, au tout début du parlant, les fondateurs sont des amoureux du cinéma muet disparu. C'est à ce titre qu'ils se portent volontaires pour des combats lointains et douteux, pour la conservation de ce type de cinéma, de ses copies, et pour leur monstration parce que ce n'est plus possible ailleurs. Cette cinéphilie a, au moins pour la France, fondé le patrimoine, ainsi qu'une intelligence du cinéma. C'est un discours critique qui s'est constitué, dont les racines, comme l'a montré Christophe GAUTHIER, sont sans doute à chercher des cinéastes des années 1920, lesquels défendaient la notion d'art cinématographique à l'intérieur du cinéma muet. Ensuite, cela donne d'autres choses comme par exemple la politique des auteurs, avec tous les fruits qu'elle a portés.

Cependant, par ce fait, c'est une certaine définition d'un certain cinéma : le cinéma comme septième art. Un art à part entière, parmi les arts, au même titre que les autres. Il n'est donc pas étonnant que dans cette perspective, la priorité ait été donnée au long métrage de fiction. Avec toujours, bien sûr, des exceptions puisque l'on aura d'un côté Louis LUKS, Chris MARKER de l'autre, Alain RESNAIS, pour les premiers courts-métrages. Mais le point central est le champ adressé au cinéma comme art à travers soit de l'expérimental, soit du long métrage de fiction. Ce champ doit égaler le théâtre, le roman, les grandes productions culturelles et intellectuelles. Ceci a eu ses vertus, sa légitimité et son

temps. Ce temps est-il fini ? C'est possible. Je pense que les révolutions technologiques en cours, la facilité de l'accès, la numérisation, la diffusion, changent radicalement les définitions de l'objet, comme nous l'avons montré ici. Les débats montraient bien que lorsqu'il s'agissait de vidéos militantes, de films d'artistes, nous sommes sur d'autres objets que ceux qui ont jusqu'à présent été centraux dans le souci patrimonial et cinéphilique.

Pour autant, et parallèlement, les archives s'ouvrent : tant pour les AFF, que pour la Cinémathèque française, de Toulouse, de Jean Vigo et d'ailleurs. Et, partout dans le monde, les catalogues sont de plus en plus disponibles, les films sont restaurés, accessibles, transférés. Les films sont donc de plus en plus disponibles à la programmation, à l'étude, à l'analyse et à la recherche.

Il y a toutefois un autre élément qui intervient : l'arrivée de la VHS et du DVD. Ce qui a préservé à partir du début des années 1930, et sans doute auparavant à travers d'autres systèmes, ce sont des copies de film, des pellicules, avec leurs problèmes de nitrate, de virage, de champignons, de moisissures, etc. Cela a posé beaucoup de soucis à des institutions pauvres en budget, et souvent pauvres en personnel. Mais leur préservation était pour que des gens puissent les voir sur grand écran, et puissent éventuellement les consulter, les regarder.

Troisième phénomène, à partir de la politique des auteurs et de pionniers comme Henri AGEL, le cinéma est entré comme objet d'étude à l'université. Mais il y est entré à un moment où les archives étaient pratiquement inaccessibles. Et lorsque Raymond BELLOUR écrit un texte intitulé *Le texte introuvable*, il parle évidemment de théorie, de système du texte, mais il parle aussi de pellicules. La difficulté pour un chercheur à mettre la main sur une copie du film dont il entend parler. Raymond BELLOUR a été un des premiers à travailler sur table de montage, et non pas en souvenir de fiches. Voir tel film dans tel festival, prendre quelques notes que l'on retranscrit quinze jours plus tard, pour ensuite travailler dessus deux ans plus tard : cela génère des dictionnaires du cinéma dont les données sont un peu « falsifiables ».

Petit à petit, les universitaires, dont j'ai été et dont je suis, ont eu recours à la VHS piratée sur une chaîne de télévision et utilisée en cours de façon tout à fait illégale. Et certains de mes collègues se sont dévoués pour constituer des vidéothèques sauvages dans des départements tout à fait brillants. Au début, j'ai enseigné avec du 16mm, du Super 8, dans des conditions de maniabilité difficiles. Ensuite, j'ai essentiellement utilisé la VHS qui était beaucoup plus facile à manier. Après cela, nous sommes passés au DVD. Autrement dit, les archives se sont retrouvées à conserver pour des chercheurs des documents dont les chercheurs n'ont pas besoin, ou du moins auxquels ils n'ont pas recours. En effet, la facilité de la VHS et la facilité du DVD sont telles qu'entamer une démarche pour demander une archive, afin de savoir si, d'aventure, elle n'aurait pas une copie visionnable correcte pour telle date, devient une entreprise quasiment surhumaine. Pour le dire, je pense que 99 % des universitaires qui enseignent le cinéma à l'université travaillent sur des VHS et des DVD et ne se posent pas la question de la copie originale ou de la copie conservée.

À une exception près : les vrais historiens. Nous tombons alors sur une autre particularité : lorsque les études cinématographiques sont entrées à l'université à la fin des années 1960, les anciens littéraires ont tout de suite dominé, c'est-à-dire les esthéticiens. Il existe un livre collectif intitulé *Esthétique du film* qui est parfaitement représentatif de son époque parce que l'esthétisme du cinéma semblait être le pilote de l'ensemble des études. Et aujourd'hui, une grande partie des études cinématographiques sont des études esthétiques dans la lignée de la politique des auteurs, de DELEUZE, des *Cahiers du Cinéma*, de *Positif*, de toutes les bonnes revues, etc. Autrement dit, à un niveau d'abstraction et de conceptualisation où il faut parfois faire des prouesses intellectuelles pour suivre. C'est une bonne chose, mais qui a pour résultat que les historiens se sont très souvent vu barrer la route par les esthéticiens, au motif qu'ils n'avaient rien à faire à l'université pour l'enseignement du cinéma. Il s'en est suivi un long combat entre cinéma, historiens et historiens du cinéma. Évidemment, les historiens du cinéma n'étaient pas des historiens, en grande partie. Il s'agissait de littéraires qui avaient abandonné leur discipline traditionnelle et choisi la modernité du cinéma.

Je ne vais pas m'appesantir sur ce tableau brossé à très grands traits. Les choses bougent heureusement, parce que les archives sont de plus en plus ouvertes à la recherche et au dialogue.

Elles accueillent des gens qui sont prêts à entrer à la fois dans la compréhension du fonctionnement des archives, et en même temps à s'engager dans des travaux dont rien n'est assuré. Comparativement, accoucher d'un concept prend longtemps, mais l'accouchement en lui-même est bref. Il est facile de faire une carrière sur un concept de théorie du cinéma. Il semble suffire de trouver quelques préfixes et suffixes grecs. Travailler sur une archive vous fait courir le risque de ne rien trouver. Vous pouvez consulter des piles de dossiers pour vous apercevoir finalement qu'il n'y a rien d'exploitable, ou que vous trouvez des choses qui sont contraires à vos hypothèses *a priori*. Cela est dramatique, car cela peut vouloir dire que votre programme d'enseignement devrait être revu à la baisse ou dans une autre optique. Ces raisons expliquent l'actuelle timidité des efforts de recherche, même s'il faut saluer leur nombre croissant.

Mon intervention n'a que ce sens-là : ne rêvons pas, mais regardons à peu près la réalité en face. Il y a de plus en plus d'archives ouvertes, d'images animées en ligne, de documents disponibles... mais je ne suis pas sûr qu'il y ait de plus en plus d'universitaires et d'étudiants pour les consulter. Nonobstant, le nombre d'historiens augmente, en particulier de jeunes historiens, qui font un autre type de travail dans une autre approche du cinéma. Ils acceptent de ne pas faire le « chaman » entre le film réputé œuvre d'art, et un public réputé ignorant. Je tiens cette image de Rick ALTMAN qui a écrit un très bon livre sur la notion de genre cinématographique. Ce livre doit être à sa septième édition aujourd'hui. C'est une vraie interrogation sur le discours critique sur le cinéma : qui parle du cinéma, en quels termes et pourquoi ? Rick ALTMAN dit cette chose qui me semble très juste : très souvent, les critiques et les universitaires vous font des tours de magie, des rituels littéraires, pour présenter le sens caché d'une œuvre ineffable à un public qui ne l'avait pas vu. Cela a longtemps été notre situation, et un certain nombre d'exercices universitaires s'orientent encore dans cette direction, dans la continuité de l'histoire et de la tradition.

De plus en plus, il faudra que les universitaires acceptent de regarder des films sur table de visionnage et non pas dans une édition DVD, que ce soit dans une copie restaurée ou pas, dans une copie complète ou incomplète. Il leur faudra aussi accepter de mettre leurs étudiants au travail face à un film, sur sa réalité, sur son exploitation, sur la documentation qui l'a entouré. Faisons peut-être le court-circuit des exégèses répétées de ceux qui avaient une fois vu le film voilà longtemps.

Peut-on encore apprendre du cinéma malgré le WEB ? Pourquoi malgré le WEB ? Parce que le WEB n'est aujourd'hui que la reproduction du discours critique le plus traditionnel. Nous sommes aujourd'hui dans une conception « wikipédienne » du cinéma. Nous pouvons savoir rapidement des choses sur untel en passant par Wikipédia ou Google. Nombre de nos étudiants font cela. Ils piratent gentiment le WEB et transforment assez facilement cela en diplôme universitaire, parce qu'on ne peut pas avoir l'œil sur tout. Très souvent, notre discours d'universitaire est suffisamment proche de ce qui se produit pour le WEB pour que les étudiants trouvent assez justifié d'aller chercher sur le WEB les réponses attendues.

Encore une fois, je suis dans une caricature générale. Mais je pense que les mutations que connaît l'objet « cinéma », les mutations que connaissent les institutions en charge du patrimoine cinématographique, appellent nécessairement, à moyen et long termes, des mutations dans la façon dont nous enseignons le cinéma. C'est une déchirure, parce que nous avons été formés, y compris moi, à la politique des auteurs, à l'exégèse et à l'esthétique. Je ne suis pas et ne serai jamais un historien du cinéma. Pourtant, un effort doit être fait des deux côtés : du côté des archives pour être un peu plus disponible à une recherche hasardeuse à long terme (mais nous en connaissons des exemples, comme les AFF, représentées cette après-midi par Béatrice DE PASTRE, s'ouvrent de plus en plus à la collaboration avec la recherche et les historiens, en mettant en place des dispositifs de recherche et de consultation) ; l'université doit faire le même effort. Il faut aussi que les directeurs de recherche à l'université fassent également ce travail, afin de cesser de passer par l'exégèse déjà écrite, que ce soit sur le WEB ou une revue, aussi excellente soit-elle, pour retourner de temps en temps à la source. Il faut simplement revenir parfois à la copie, à cette copie-là et pas à une autre, à cette forme du film et pas à une autre. Il faut choisir tout simplement d'autres objets que le chef d'œuvre de John FORD ou l'œuvre ineffable de Marguerite DURAS. Ces deux objets ont évidemment leur validité, mais ils ne relèvent pas de cet examen un peu attentif de documents que les archives

peuvent offrir à travers leurs efforts actuels en termes de professionnalisation, d'organisation, de management et de technologie.

Suivi éditorial : Loraine Tambrun – chargée de mission pour le patrimoine cinématographique / INP.