

Archimages07

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

22.23.24 octobre 2007

DE NOUVEAUX MODELES POUR DE NOUVEAUX USAGES

Le celluloïd et l'acier

Sergio TOFFETTI,

Conservateur de la Cineteca Nazionale à Rome. Essayiste.

Le titre de mon intervention ne devrait pas être trop énigmatique à Paris, lieu d'édition du célèbre article d'Eric Rohmer dans les *Cahiers du Cinéma*, où le celluloïd était comparé au marbre. Cette transmutation alchimique de la matière fait référence au fait que la Cineteca Nazionale, qui en Italie a en charge le dépôt légal du cinéma depuis 1949, a démarré un projet pour bâtir les Archives nationales du film d'entreprise. Le siège est à Ivrea, proche de Turin, où Olivetti a mis à notre disposition l'ancienne école maternelle de l'usine : trois immeubles de grande qualité architecturale, réalisés en 1955 par Mario Ridolfi. Olivetti, en effet, avait comme politique d'entreprise de confier ses sièges aux architectes célèbres, dans l'idée que l'entreprise était ouverte sur le monde, et que lorsqu'elle modifiait la production, elle modifiait aussi les hommes et le monde autour de l'usine. Cette idée du progrès et, à travers elle, d'une beauté compatible avec le profit était aussi à la base de la nouvelle conception du design industriel.

Le projet naît comme section de la Cineteca Nazionale. Nous nous sommes rendu compte, à un moment donné, qu'une grande archive généraliste ne pouvait pas s'occuper d'un secteur aussi spécifique de la production audiovisuelle, comme le film d'entreprise : il y a toujours un « centenaire », une « célébration », une restauration urgente, une rétrospective, qui prend la première place. Simultanément, nous avons réalisé que cette production du film d'entreprise n'était pas seulement immense, mais qu'il y était caché aussi du matériel de grande valeur tant sur le plan de l'histoire économique-sociale (ce qui était évident a priori) que sur le plan de l'histoire du cinéma (ce à quoi on s'attendait moins).

Ce projet qui restait un peu vague sur le plan des idées, a brusquement acquis un statut d'urgence en 2000, suite à un cri d'alarme de la société Edison nous signalant que son imposante production de films (des années 20 aux années 60) était en péril, et proposait à la Cineteca Nazionale de s'en occuper. Il s'agissait là d'une production particulièrement importante, parce que – par exemple – Ermanno Olmi a travaillé pour Edison : c'est un employé qui s'intéressait aux activités récréatives de l'entreprise, et qui, à un moment donné, réussit à se faire acheter une caméra et tourne les excursions des employés (*Gita sociale in Val Formazza*, 1954). Tout de suite après il commence à réaliser des chefs d'œuvre sur la construction de digues et le travail en haute montagne, comme *La pattuglia di passo San Giacomo* (1954), *Manon : finestra 2* (1956, avec le texte de Pier Paolo Pasolini), *Un metro è lungo cinque* (1958), jusqu'à *Il tempo si è fermato* (1959), le film sur les gardiens de digue en hiver, qui le révèle comme grand cinéaste à Venise (toujours avec caméra et moyens techniques de la Edison). Olmi par exemple, met en scène la plus célèbre « oeuvre morale » de Giacomo Leopardi, le *Dialogo tra un venditore di almanacchi e un passeggiere* (1954) : revu aujourd'hui, ce court-métrage reste une parfaite mise en images d'un texte édité en 1827, qu'Olmi rend « moderne » sans en changer un seul mot.

Bâtir la nouvelle structure de conservation a pris quelques années, pour chercher le lieu et monter financièrement l'opération, mais cela a été rendu possible grâce à l'intervention du Gouvernement Régional du Piémont.

Le siège de l'Archive Nationale du Cinéma d'Entreprise (Archivio Nazionale Cinema d'Impresa) a donc été inauguré en 2006, avec une réorganisation de l'espace original : le stockage (selon les normes de conservation FIAF, avec contrôle de température et d'hygrométrie) se situe dans le sous-sol et les bureaux au premier étage. La restauration du deuxième bâtiment sera terminée en 2009, et est aussi urgente parce que le premier stock est complet avec plus de 30.000 bobines qui comprennent la totalité des archives cinématographique de Edison/Montecatini/Montedison, FIAT, Innocenti, Breda, AEM Milano, plus des maisons de production de publicité comme Recta Film et Filmmaster. En effet, la constitution d'une archive toute équipée a tout de suite fonctionné comme un fort élément d'attraction, parce qu'aujourd'hui personne ne sait plus comment conserver la pellicule : on a vu des situations où le nitrate est demeuré des dizaines d'années dans des bureaux, presque à côté des employés.

Le premier problème, évidemment, face à cette énorme quantité de matériel, est de savoir ce qu'il contient précisément. Les films arrivent généralement accompagnés par de simples listes de titres – et pas toujours, notamment pour le matériel d'avant 1940. Aujourd'hui personne ne sait plus de quoi il s'agit, et il faut tout voir « pour la première fois ». Dire que l'on y trouve de tout serait une pâle photo de la réalité : nous avons par exemple le tournage d'une publicité pour la Banca di Roma signée Federico Fellini que l'on voit sur le plateau, nous avons la bande son de ses indications aux deux protagonistes du spot : Paolo Villaggio, qui doit raconter ses rêves au psychanalyste Fernando Rey.

Presque tous les cinéastes italiens ont travaillé pour le cinéma d'entreprise (et plus encore pour la publicité). Les films de commande fonctionnaient comme l'indispensable amortisseur entre deux périodes de travail « sérieux » pour le cinéma. Le cinéma en Italie, même dans les années d'or, était surtout une « industrie de prototype », qui ne parvenait pas toujours à garantir une continuité de travail. Très souvent les sociétés faisaient faillite après un film ou deux : il suffit de penser qu'après 1945, il y a eu des milliers de sociétés de production enregistrées.

Aux films d'entreprise ont collaborés, entre autres, Alessandro Blasetti (*Pozzo 18 profondità 650*, ENI, 1955 ; *Miracolo a Ferrara*, Montecatini, 1955 ; *FIAT 600*, 1957) ; Michelangelo Antonioni (*Sette canne un vestito*, 1954, pour le textile SNIA Viscosa) ; Paolo et Vittorio Taviani, qui ont travaillé pour le groupe ENI, avec Valentino Orsini pour *ICAM 300 giorni* (1986) et avaient collaboré à *L'Italia non è un paese povero*, réalisé par et avec Joris Ivens pour ENI en 1960 (et il faudrait citer aussi le « troisième » frère Taviani, Franco, qui a été un grand spécialiste du cinéma industriel pour Italsider, Olivetti, Alitalia, etc). Pour l'ENI encore, Bernardo Bertolucci tourne son unique documentaire, *La via del petrolio* (1966-1967), que nous avons restauré et présenté pour le Lion d'Or à Bernardo en 2007 à Venise. Pour l'usine, ont aussi travaillé comme scénaristes Pier Paolo Pasolini et Goffredo Parise avec Olmi pour Edison ; Franco Fortini qui, au début des années 50, écrit le commentaire pour des films Olivetti ; des musiciens comme Luciano Berio et Vittorio Gelmetti ; des directeurs de la photo comme Luigi Kuveiller (qui travaille pour Fiat et en même temps sur *L'Aventura* d'Antonioni), ou Marcello Gatti qui en 1964 travaille à un beau documentaire sur un bombardier FIAT, le « G91 » (*Biografia di un aereo*), juste avant de faire la photo pour Gillo Pontecorvo pour *La battaglia di Algeri*. Ce film sur un avion de guerre, tourné entièrement par des « cinéastes de gauche » (Piero Nelli, Ansano Giannarelli, Luciano Tovoli, Gatti) est révélateur d'une sorte de rêve du cinéaste, que le gros budget mis à disposition par l'entreprise permet de réaliser : très souvent, en effet, dans ce genre de film, on se paye le luxe de tourner en avion, de louer un hélicoptère, pour « mimer » le grand cinéma d'aventure que les petites productions engagées ne pouvaient pas se permettre.

En bref, que voit-on donc dans ces films ? Dans les grandes lignes, on voit une surprenante correspondance entre l'histoire générale du cinéma et l'histoire du film industriel. Par exemple, un des premiers films répertoriés en Italie est *La sortie des usines FIAT de Corso Dante* à Turin, 1911. Un film de Montecatini de 1924, *Il dinamitificio Nobel*, nous montre, à côté de la production de dynamite, le procédé de fabrication du composant clé de la pellicule, le nitrate de cellulose, réalisé à partir des mêmes composants.

Avec le son, le film industriel connaît aussi l'âge d'or du cinéma de propagande, dont il reprend le style visuel et le ton, avec en plus le fait que, en Italie au moins, l'industrie poursuivait sa politique qui n'était pas toujours exactement à l'heure avec le régime : le film sur la première visite de Mussolini à la Fiat Lingotto en 1923, nous montre un final surprenant, avec le Duce qui termine, le bras levé dans le salut

romain, son discours devant des milliers d'ouvriers, et – contrechamp révélateur – presque personne ne lui répond.

Les années 50 et 60 montrent, au niveau de la publicité et du cinéma industriel, un recours fréquent à la comédie et au néoréalisme rose. C'est-à-dire que les gens commencent à avoir de l'argent pour s'acheter une vraie voiture, et ainsi de petites comédies « publicitaires » commencent à apparaître, avec parfois des grands acteurs du cinéma ou des personnages de la télévision. Par exemple : *Estate 1100* où Silvana Mangano et Gina Lollobrigida achètent une voiture FIAT avec la pose un peu figée typique du roman photo, très populaire dans les années 50.

Plus surprenant encore, avec les années 1960, apparaît une « nouvelle vague », pas seulement avec le film de Bertolucci, mais grâce à une sorte de « contrepoids politique », jamais ouvertement souligné, qui induit FIAT, dans les années les plus dures du conflit syndical – l'automne 1969 – à ne confier la réalisation des films les plus importants qu'à des cinéastes d'extrême gauche. Pour citer un cas : Valentino Orsini, qui tournait pratiquement le même jour film militant et film d'entreprise. En faisant aujourd'hui le parallèle, très souvent les seconds s'avèrent être les films les plus expérimentaux, car ils ne sont pas alourdis par le « devoir être » du militantisme.

En parallèle, la publicité prend de plus en plus la relève, avec la naissance de la télévision en 1954, et produit un phénomène typiquement italien : l'émission TV de « Carosello ». Pour contextualiser sommairement : au début des années 50, il existe une sorte de division du « travail culturel » en Italie : la gauche sociale-communiste rentre dans les maisons d'édition ; le centre « laïc » d'ascendance risorgimentale tient la « troisième page », c'est-à-dire la page culturelle des grands journaux ; les catholiques occupent la télévision. Pour la RAI, au départ, faire de la publicité reste donc une opération un peu suspecte, une compromission avec l'hédonisme de masse, obligatoire, avec lequel il est nécessaire de prendre ses distances. Le résultat est la création d'une sorte de « cage de la publicité », avec des règles très strictes, qui prévoient une émission de quinze minutes, tout de suite après le journal télévisé de 20h30, émission divisée en saynètes de trois minutes, où le produit devait être nommé seulement à la fin. L'émission qui en résulte, « Carosello », connaît immédiatement une immense popularité. Cela aboutit à la création d'une histoire parallèle du cinéma où travaillent tous les acteurs et tous les réalisateurs (sauf Luchino Visconti qui était de famille riche, et quelques autres, rares). Cela fonctionne sur le plan économique comme un volant pour l'industrie (voir l'artisanat) du cinéma, et au niveau historico-esthétique comme une « base continue » des genres clés du cinéma italien : réalisme, comédie, burlesque.

Mis à part les parallélismes avec l'histoire générale du cinéma, nous pouvons proposer un classement du cinéma industriel dans des sections typiques :

- La formation professionnelle : c'est-à-dire apprendre à organiser la production. C'est aussi, pour les « cadres », apprendre à contrôler le temps de travail des ouvriers, ou bien – comme nous le montre un film aujourd'hui très drôle de l'Italsider - apprendre à être chef, pour savoir commander les autres.
- La vente des produits. Sauf que le film industriel n'a jamais vraiment su bien se vendre lui-même, parce qu'on ne savait pas encore très bien quels étaient les canaux de diffusion des films : la TV, naturellement, à laquelle les entreprises fournissaient gratuitement les films ; ou, avant-guerre, quand les images étaient plus « rares », la projection des films dans les vitrines des expositions d'automobiles ; pendant un temps, les documentaires passaient aussi sur grand écran, parce que la loi sur le cinéma du 1963 concédait aux exploitants une réduction des taxes.
- Enfin la propagande, qui nous donne les films les plus intéressants, parce qu'ils nous montrent un monde industriel aujourd'hui disparu, et dans lequel les entreprises ne voulaient pas seulement gagner de l'argent, mais déclaraient ouvertement leur volonté de puissance en proposant le modèle de l'usine-monde. L'usine-monde ne produit pas seulement des objets mais s'occupe des hommes, les suivant de la crèche au tombeau. FIAT diffusait cela à Turin. Olivetti, qui passait pour une « usine progressiste à mesure d'homme », proposait le même modèle à Ivrea, nous montrant les crèches, les maisons ouvrières, les établissements de vacances, les activités sociales, les bibliothèques, les services sanitaires, etc. qui liaient indissociablement les employés à l'usine. Un film surprenant dans ce genre est *Andando verso il popolo*, réalisé par Michel Gandin en 1941, et qui présente la petite ville de Dalmine comme un appendice rationnel de l'usine du même nom. La Dalmine, encore aujourd'hui producteur de tubes, bâtit autour de ses bâtiments une ville modèle, où tout était propriété de l'usine. La même année, Gandin tourne un autre documentaire - sur les hampes

des drapeaux réalisés par Dalmine avec une technique particulière en tubes sans soudures - qui est un véritable hymne à l'orgueil nationaliste. Dans ce genre de film, l'usine s'offre comme un monde en soi, traitant à parité avec le reste du monde, c'est-à-dire dans une démarche diplomatique d'Etat à Etat. Le dernier exemple de film de propagande que l'on a trouvé est le film tourné par FIAT sur l'édification de Togliattigrad en Russie, en 1973. Il s'agit du chantier achevé d'une grande usine d'automobiles, autour de laquelle naît une ville baptisée Togliattigrad, en l'honneur de TOGLIATTI, alors secrétaire du Parti Communiste italien. Chose qui en dit très long sur le monde que l'on a traversé...

Dire que ces films sont des sources primaires pour l'histoire est évidemment une banalité. C'est probablement différent en France, mais les historiens italiens commencent à peine à considérer l'image filmée comme une source primaire. Ce n'est pas une chose complètement acquise. C'est une source qui nous raconte des histoires, et pas uniquement l'histoire économique-sociale. Ces films nous racontent par exemple :

- L'imaginaire propre de l'entreprise.
- Une sorte d'histoire des idées. Par exemple, à l'époque était montré tout ce qui aujourd'hui serait caché, comme l'industrie chimique, le raffinage du pétrole, etc., qui concernent des structures industrielles fascinantes. Il n'y avait pas cette sorte de sentiment de culpabilité écologique, même si l'écologie était traitée. Olmi lui-même fait de son dernier film, *I cento chiodi*, une parabole écologiste en opposant d'une façon extrême nature et culture. Il tourne en 1958 pour Edison *Venezia città moderna*, sur les installations industrielles de Marghera où les brillantes structures d'acier actualisent la beauté de Venise.
- Une sorte d'histoire de la marchandise.

Evidemment, c'est là une classification provisoire, et une véritable taxonomie reste à faire. Mais, finalement, ces documents nous montrent les contrechamps. L'Italie a eu un cinéma qui s'occupait très souvent des conflits de classes, mais tous ces films s'arrêtaient à la porte de l'usine. On ne savait pas ce qui se passait de l'autre côté. Le cinéma industriel nous montre l'autre perspective.

Pour conclure, une autre chose importante : l'Archive a les droits commerciaux de ces films. La circulation du matériel est donc concevable, même sous forme d'anthologies et d'éditions pour la télévision et la vidéo. Nous avons fait les premières expériences dans ce sens avec Francesca Comencini qui vient de monter *Histoire de la condition ouvrière* en Italie, et avec Wilma Labate, qui a tourné une fiction sur le fond des dernières luttes ouvrières à la Fiat dans les années 80 ; parallèlement, nous sommes en train d'éditer un DVD composé des films de Ermanno Olmi pour Feltrinelli.