



19 / 20 / 21 novembre 08

Cinéma et audiovisuel :
quelles mémoires numériques pour l'Europe ?

AUDIOVISUEL ET MÉMOIRE

Qu'est-ce que le numérique change pour « le cinéma comme objet patrimonial » ?

Marc VERNET,

INP, Professeur d'études cinématographiques à l'Université Paris Diderot.

Je suis très heureux que Gilles DELAUDA ait accepté d'être le modérateur pour cette demi-journée. Je connais Gilles depuis très longtemps. Là aussi, pour reprendre mon expression de ce matin, c'est un peu un brise-glace dans la mesure où il est un des rares, avec Pierre SORLIN, dans la sphère des études cinématographiques parisiennes, de s'intéresser de très près et de façon très fructueuse à mes yeux à l'histoire de la télévision. Il a beaucoup collaboré avec l'Ina, qu'il représente un tout petit peu d'une certaine façon aujourd'hui pour cet après-midi. Je le remercie de sa présence.

Je vais faire une présentation, je n'ose pas dire synthétique, mais assez brutale, parce que je vais laisser de côté beaucoup de choses qui ont existé, qui ont joué leur rôle, dont pourtant je ne tiendrai pas compte, parce que j'essaie d'aller à mon point qui est justement cette question des territoires qu'on a abordée ce matin, et qui est centrale dans notre problématique, avec une double acception de la notion de territoire : d'abord une acception géographique, une région délimitée comme un lieu physique existant ; puis, parce que je crois que les deux sont liés, la notion d'un territoire symbolique, c'est-à-dire la délimitation d'un champ, d'un domaine qui appartiendrait à la culture ou à d'autres champs, et qui pourrait être un ajout en quelque sorte à la définition du territoire comme espace géographique.

Le point de départ est simple. Si on refait un peu l'historique de l'idée patrimoniale à propos du cinéma, on constate une très grande différence de définition et une très grande variation de la définition dans le cours du temps. Là encore une fois, j'y vais à coups de truelle, vous me pardonnerez. Entre 1898, c'est-à-dire l'ouvrage de Boleslas MATUSZEWSKI sur « *Pourquoi faut-il conserver le cinéma comme nouvelle forme de l'histoire* » et 1932, ce qu'on cherche à conserver, lorsqu'on veut conserver des films. Ce n'est pas la pellicule elle-même. Ce n'est pas le film lui-même. Ce n'est pas une forme cinématographique. C'est ce qui est enregistré sur le film. C'est d'ailleurs pour cela que MATUSZEWSKI propose de faire un dépôt légal du cinéma. Il estime que le film est un imprimé comme un autre, au même titre que l'estampe, au même titre que la photographie, au même titre que les ouvrages. Il propose donc que la Bibliothèque nationale en France reçoive le dépôt légal du cinéma, parce que c'est de l'imprimé. Ce qu'on conserve, c'est ce qui est enregistré. Vous avez compris que ce qu'on veut conserver à ce moment-là, c'est la vertu documentaire et répétable

des films. Ils ont un contenu documentaire, puisqu'ils ont enregistré quelque chose de la réalité, et ils sont répétables, donc ils pourront être repassés, rejoués pour des fins de transmission, mais aussi pour des fins de formation. On a souvent un peu oublié cette dimension pédagogique ou didactique du cinéma à l'origine.

Le deuxième moment, c'est la vague de création des cinémathèques dans les pays occidentaux (dans les pays riches) entre 1932 et 1936, si l'on prend la création officielle de la Cinémathèque française à ce moment-là. Ce mouvement de création des cinémathèques dans les pays occidentaux correspond à l'Atlantide du muet. S'il y a eu des cinémathèques, c'était parce que LE cinéma, le cinéma muet, venait de disparaître du circuit commercial. Il y a une très grande conjonction des dates. L'idée de cinémathèque date de 1898 au moins. La réalisation concrète sur le fait qu'on décide de créer une institution, de bâtir un bâtiment ou de confier des bâtiments et de faire de la conservation du stockage, voit le jour entre 1932 et 1936. Que conserve-t-on à ce moment-là ? On conserve des grandes œuvres de fiction, c'est-à-dire les grands chefs-d'œuvre du cinéma muet, qui sont soit des films de fiction fort majoritaires, soit du cinéma expérimental ou d'avant-garde. Ce sont les deux aspects que l'on veut garder. Du coup, on est attaché à une forme cinématographique, le cinéma muet considéré comme le 7^e art. Le 7^e art ne se définit que comme étant le cinéma muet, le parlant apparaissant comme une dégénérescence, donc une perte de spécificité du cinéma. C'est la définition de LANGLOIS. Comme tout le monde le sait, il est un amoureux du cinéma muet, un défenseur du cinéma muet. En fait, il veut créer une salle où on puisse continuer à projeter du cinéma muet, alors que tout le monde projette du cinéma parlant.

La troisième phase, me semble-t-il, est qu'on est passé ensuite par extension à la conservation. Cela correspond à la cinéphilie française et au regain des cinéclubs après la Seconde Guerre mondiale. On passe à la conservation des grandes œuvres cinématographiques de fiction à contenu humaniste. On cesse de rester cantonné sur la définition du muet, et on ouvre à l'ensemble du cinéma. Toutefois, on est toujours dans le 7^e art et on est toujours dans le non commercial, et dans des chefs-d'œuvre qui sont plus ou moins temporels et plus ou moins utopiques au sens où leur valeur, leur sens, leur signification et leur beauté dépassent les régions, le temps et donc sont visibles à peu près n'importe où dans le monde. C'est donc à ce moment-là un cinéma qui a un double encrage :

- un cinéma national : c'est comme cela que l'histoire du cinéma le raconte ; il y a le cinéma français, le cinéma italien, le cinéma allemand, le cinéma anglais, par nations, un découpage géographique ;
- puis, en même temps, avec une valeur universelle : ces films sont tellement beaux, sont tellement forts, ce sont tellement des chefs-d'œuvre qu'ils sont visibles par n'importe qui et compréhensibles par n'importe qui, n'importe où et n'importe quand.

Ce qui m'intéresse aussi encore dans cette troisième phase, c'est l'idée qu'il y a une sorte de lutte ou de résistance des amoureux du patrimoine *versus* l'industrie. On cherche à conserver les films justement que l'industrie ou le commerce ne diffuse plus. C'est au nom de ce non-commercial qu'on défend un certain type de cinéma non diffusé, un certain type de film pas assez vu, etc. Vous connaissez la posture et vous connaissez le discours. Je ne fais pas de jugement sur les fondements intellectuels ou artistiques de tout cela. Je suis moi-même un enfant de la cinéphilie. C'est simplement pour essayer de localiser ou de définir un peu mieux ce secteur.

Il me semble qu'à partir des années 1980, on a affaire à une nouvelle évolution qui est double. La première, c'est que les cinémathèques commencent à sortir de leur isolement. Elles n'ont jamais été vraiment isolées. Elles ont toujours un peu communiqué entre elles, mais plutôt sur le mode du clan ou de la secte « *passer-moi tel film, je te passerai tel autre* », « *je t'échange cette affiche contre deux autres* ». C'était un trafic tout à fait honorable bien sûr et désintéressé. À partir des années 1980, on commence à communiquer un peu plus, notamment à travers les opérations de restauration des films. C'est une nouvelle activité assumée par les cinémathèques et les archives, qui les amènent à communiquer un peu plus entre eux sur leurs avoirs, à établir un peu mieux leurs catalogues, donc à mieux pouvoir se comparer en termes d'avoirs réels.

Puis, parallèlement à cela, il y a l'émergence de l'édition vidéo, c'est-à-dire le fait que le magnéscope commence à devenir un objet domestique, qu'on commence à pouvoir enregistrer chez soi des films qui passent à la télévision, puisque la télévision a beaucoup recyclé les films de fiction. Après, c'est le DVD, et aujourd'hui c'est la VOD, dans le sens « d'une dématérialisation ». Ce n'est pas l'important ici je crois. L'important, c'est le fait que n'importe qui peut consulter à peu près n'importe quel film, n'importe où, n'importe quand. L'idée de la VOD est de se constituer sa propre cinémathèque virtuelle, consultable n'importe quand, n'importe où, sur n'importe quel écran. Ce qui m'intéresse ici, c'est que l'émergence de l'édition vidéo fait reprendre conscience aux ayants droit de la valeur des films anciens, et que le territoire des cinémathèques se trouve singulièrement redéfini par le fait que ce qui avant, était une zone de non-droit - je peux passer tel film parce que le commerce ne le passe pas et surtout pas la salle d'à côté dans mon quartier - devient de plus en plus difficile parce que les ayants droits sont de plus en plus vigilants puisqu'ils savent qu'il y a une nouvelle utilisation commerciale possible de ce type de film.

Ce qui a été le phare ou le repère de la cinéphilie et des cinémathèques à partir des années 1930, c'est-à-dire la grande forme fictionnelle, les grands récits dont parlait Pierre SORLIN ce matin, se trouve totalement déporté ou reporté à nouveau du côté des ayants droit qui n'avaient pas lâché leurs droits au profit des cinémathèques par exemple, et les cinémathèques se retrouvent avec un territoire totalement redéfini qui va concerner beaucoup, non pas des œuvres, non pas des grands récits, non pas des chefs-d'œuvre de la fiction, mais des fonds documentaires, des fonds de cinéma amateur, des fonds industriels, des fonds régionaux, secteurs qui n'avaient pas été aussi travaillés que le secteur de la fiction ou que le long métrage pendant toute cette période.

Il me semble qu'à partir de là, la numérisation qui vient avec le DVD et la VOD, où la VOD et DVD viennent avec l'extension du numérique, fait porter deux contraintes sur les instances patrimoniales : la masse et la visibilité. On passe d'une gestion de l'œuvre, de la copie (même si elle est en cinq bobines 35 millimètres) à la gestion de fonds, qui sont beaucoup plus vastes, qui sont beaucoup moins définis, qui sont beaucoup moins identifiés, qui sont beaucoup moins vus et qui sont beaucoup moins connus, et qui surtout relèvent de formes cinématographiques qui n'ont pas été des formes cinématographiques privilégiées par la cinéphilie et par la première vague des cinémathèques ou des archives. Ces fonds sont importants quantitativement. Ils sont peut-être importants qualitativement, mais on le sait peu, parce que très souvent ils sont peu catalogués. On n'y a pas prêté beaucoup d'attention. Ils ont été stockés. On les a mis quelque part pour les conserver. Puis, on a attendu qu'il y ait le budget, le personnel, le décideur, etc. pour s'en occuper. Symétriquement, le numérique fait dire aux décideurs : il faut montrer. Puisque vous avez des fonds documentaires, puisque vous avez des fonds audiovisuels, puisque vous avez des fonds cinématographiques, d'auteurs dont on ne sait rien, sur des sujets dont on ne sait pas grand-chose, il faut les montrer au public ; d'où l'idée de campagne de numérisation dont parfois des petites structures peu préparées à le faire avec cette idée qu'il faut tout rendre accessible à tout le monde, tout de suite dans des opérations de masse qui consistent à prendre la collection ou le fond, et à le transférer sur un support numérique avec l'idée que derrière, tout le monde pourra y accéder et tout le monde pourra le voir.

Évidemment, le piège, vous l'avez déjà compris, c'est cette histoire de tout. Dans la cinéphilie, on dit cinéma, mais on ferait peut-être mieux de dire 7^e art, car le 7^e art n'est qu'une toute petite partie du cinéma, si on y ajoute les métiers (la production, la distribution, la communication, l'industriel, l'amateur, le film de famille, le publicitaire, etc.). Visible de tout le monde, c'est aussi une vue de l'esprit. On sait bien, sans avoir lu nécessairement Pierre BOURDIEU, que le public n'est pas homogène, que les gens ont des centres d'intérêt ou des goûts ou des habitudes de consultation ou de consommation, et que ce n'est pas parce que vous offrez quelque chose quelque part que cela touche tout le monde, puisque n'y accéderont que les personnes qui savent comment y accéder.

J'ouvre une parenthèse ici. On pourrait tracer, me semble-t-il, un historique pessimiste. On pourrait dire (c'est un peu ce qu'on a abordé ce matin), le cinéma est mort, la cinéphilie est morte, et moi-même je ne vais pas très bien. Il me semble que cette migration vers le numérique, cette migration vers la visibilité, cette migration vers « l'accès à tout par tous » nous permet peut-être de remettre l'accent sur un certain nombre de choses. Je crois que pour une fois, une des difficultés est ce

passage de la grande œuvre de fiction au film quasi anonyme, à sujet vaguement indéterminé. On ne sait pas très bien si c'est la communion de la petite ou la réception de la grand-mère ou les 40 ans du père. On ne connaît pas les conditions de production. C'est difficile à traiter documentairement. Néanmoins, je crois aussi qu'un des éléments nouveaux, ou à nouveau nouveaux - si je peux me permettre - c'est l'abolition de la frontière entre la fiction et le documentaire. Au fond, le mouvement cinéphilique a isolé la partie fictionnelle du cinéma pour la sublimer, pour dire des choses formelles et fort intéressantes, mais du coup, a fait oublier un peu la partie documentaire. Surtout, cela a permis au moins pendant un certain temps de dire, d'un côté il y a la fiction et de l'autre côté il y a le documentaire. Je vais y revenir dans un instant. Une des vertus du passage au numérique est d'abolir cette frontière, ou du moins de faire rappeler que la communication entre ces deux « sous-genres » est peut-être moins évidente qu'on ne le pense. Peut-être le numérique nous rappelle-t-il quelque chose que nous avons un peu oublié.

Le deuxième élément par rapport à cette idée du tout (nous l'évoquions ce matin) est l'hyper fragmentation. Du coup, si j'ai des collections massives, peut-être que j'ai beaucoup de films, peut-être que j'ai beaucoup de cassettes, peut-être qu'elles sont courtes, peut-être qu'elles ne font que quelques minutes, peut-être que ce n'est pas très intéressant, peut-être que c'est celles d'à côté qui le sont. C'est peut-être un manque de repère, puis une généralisation de l'intérêt, et peut-être du non-intérêt à l'intérieur de ces collections. Puis, similairement, en quelque sorte, c'est une fragmentation de la demande : c'est-à-dire que là où je pouvais espérer canaliser un public, je vais recevoir des questions sur des documents dont je ne connais pas grand-chose, mais qui semblent intéresser une, deux, trois personnes dans un premier rapport, avant que je puisse voir la demande se consolider.

J'ai intitulé mon deuxième grand point, « la tentation du territoire ». Il me semble que dans ce changement qui est déjà en route et déjà constitué pour nous qu'est le passage au numérique, une des tentations est de retrouver un territoire. Un des problèmes rencontrés par les cinémathèques, il y a déjà une quinzaine ou une vingtaine d'années, est ce passage du 7^e art, qui aurait défini la totalité du cinéma au plan mondial, à quelque chose de beaucoup plus relativisé, puisqu'il y a d'autres formes cinématographiques conservées et à la limite consultables. La question est : dans ce tout, comment est-ce que je me définis ? Quand on parle de numérisation, quand on parle de numérique, on parle évidemment de toile, d'une communication internationale, immédiate, qui fait que je peux me connecter et accéder soit à des informations, soit directement à des documents, ce qui n'est pas toujours la même chose bien sûr.

Comment est-ce que je me fais identifier sur la toile, je me fais référencer et comment je fais apparaître ma spécificité en tant qu'institution du patrimoine, ou archives du cinéma ? Je ne peux plus simplement me réfugier derrière le cinéma, qui ne serait que le 7^e art. Je suis obligé peut-être de trouver une autre définition. L'autre possibilité est donc la définition d'un territoire. Je me recentre. C'est pour cela que c'est au cœur de notre débat. L'Europe est-elle un cadre ? La nation est-elle un cadre ? La région est-elle un cadre ? La ville est-elle un cadre ? Le quartier est-il un cadre ? Ou au contraire, suis-je sur le Web avec tout le monde, puis advienne que pourra, viendront ceux qui veulent me voir, viendront ceux qui m'aiment, viendront ceux que cela intéresse ? Toutes ces postures sont possibles, mais elles ne sont pas nécessairement tenables. C'est un mouvement qui n'affecte pas seulement le cinéma. C'est inhérent à la construction de l'Europe. C'est inhérent à l'évolution politique des pays. En France, la décentralisation a commencé heureusement il y a déjà quelques années. Je pense qu'elle ne peut que s'accélérer. On sort d'un système jacobin avec un pari central pour aller vers quelque chose de beaucoup plus multipolaire au niveau du territoire.

Je voudrais prendre pour cela comme exemple l'Institut Lumière. Je ne les ai pas prévenus, et s'il y a un représentant dans la salle, je vous prie de m'excuser. Comme vous le savez, il est à Lyon. C'est une institution magnifique, qui fait de très belles choses. Elle est dirigée par des gens extrêmement talentueux, et présidée par Bertrand TAVERNIER. L'institut Lumière n'est pas une cinémathèque au sens classique du terme, puisque ce n'est pas une institution qui conserve, ou du moins qui au départ, conservait des films. C'est une institution patrimoniale, logée dans les locaux des frères Lumière, qui a assumé et qui assume toujours une fonction culturelle régionalement, nationalement et même internationalement. L'identité de l'Institut Lumière était français, début du cinéma, les frères

Lumière, leur usine lyonnaise, puis une proximité avec la revue *Positif*, à cause des fondateurs de l'Institut Lumière, puis le cinéma américain classique, à cause de la cinéphilie, puis de Bertrand TAVERNIER, puis de l'histoire. Ils viennent de lancer un projet que je trouve tout à fait passionnant, qui s'appelle « Un projet de cinémathèque de la Montagne ». C'est un réseau régional entre l'institut Lumière situé à Lyon, puis, d'autres lieux, Grenoble, et d'autres villes dans la région, qui ont choisi pour territoire à la fois la région Rhône-Alpes, puis un thème : la montagne. Je trouve cela stratégiquement intéressant comme mouvement, parce que la question qui se posait à l'Institut Lumière, était de savoir comment il se situait internationalement aujourd'hui où les catalogues sont en ligne, où les collections sont « visibles » et où chacun commence à se positionner l'un par rapport aux autres.

Je trouve le positionnement de l'Institut Lumière très intelligent. La suite nous dira ce qu'il en est. Il est de dire : on va se situer à la fois régionalement, la région Rhône-Alpes et thématiquement, la montagne. Bonne idée, pourquoi ? Parce qu'on abolit la frontière fiction documentaire. On pourra y voir dans cette cinémathèque aussi bien des films touristiques, des films documentaires, des actions de formation des secouristes par hélicoptère pour personnes parties en espadrilles sur le glacier du Mont Blanc, puis des grands films de fiction. Néanmoins, on pourra y voir évidemment des films américains, des films de l'Himalaya, des films des Alpes (suisses, italiennes, françaises), et encore de bien d'autres pays. La thématique Montagne crée un territoire à l'intérieur des cinémathèques et des institutions patrimoniales, mais ce territoire est international, parce qu'il est transversal et thématique.

Le mouvement d'appui sur la région et en même temps de rayonnement international me semble extrêmement intéressant (il n'est pas le seul, on a d'autres exemples à Bologne et bien d'autres). Ce repositionnement n'est pas simplement dû à l'histoire. Je crois que c'est intimement lié à cette idée de consultation de tous côtés de documents numérisés. Je ne veux pas dire que la cinémathèque de « la montagne » sera une cinémathèque numérique. Je veux simplement dire que l'existence du numérique et l'existence de l'interrogation à distance obligent les cinémathèques qui ne sont pas parisiennes, ou qui n'ont pas au départ un renom comme celui de la Cinémathèque française, à réaffirmer un positionnement et à réaffirmer un territoire qui leur serait propre. Il n'y a pas 100 000 possibilités. Ils ont choisi la montagne, et cela me semble un choix tout à fait intéressant.

L'autre chose, c'est que cette « cinémathèque de la montagne », ce sera fiction et documentaire et amateur et scientifique et médical et tout cela, du moment que cela aura une forme audiovisuelle. Les frontières sont vraiment là en train de s'effriter ou de devenir poreuses, à travers les cloisonnements anciens de la notion de cinéma. C'est un point très important qui va m'amener à mon dernier point.

On a trop oublié qu'il y avait beaucoup de fiction dans le documentaire et qu'il y avait beaucoup de documentaire dans la fiction. Cette bipartition, pour commode qu'elle soit, n'est pourtant pas exacte historiquement en termes de cinémas. Il se trouve que pour des travaux récents, je lisais ce très beau livre de Kévin BROWNLOW qui s'appelle « *The War, the West and the Wilderness* », un gros livre sur les pionniers du cinéma. Kévin BROWNLOW que vous connaissez, qui est un très grand historien anglais du cinéma mondial, parle des pionniers et démontre, page après page, combien les actualités cinématographiques n'ont jamais existé. Il a toujours été impossible pour un cinéaste de filmer l'action. Il n'était pas là, ou alors tout à fait par hasard. Ce qu'on a appelé actualité était la plupart du temps de la reconstitution, de la mise en scène, fabriquée, composée, cadrée pour le cinéma. Il montre à l'envi comment même les films qui semblent les plus aventureux et les plus en pointe dans les natures les plus sauvages et dans les lieux les plus extrêmes, ont fait l'objet de répétitions, de calages, d'éducation en quelque sorte de la part de ceux qui étaient devant la caméra, mais aussi de la part de ceux qui étaient derrière, pour constituer des images qui ensuite allaient circuler de façon internationale. Puis, il rappelle ce qu'on a peut-être un peu oublié : par exemple quelqu'un comme le grand David WARK GRIFFITH achète, lorsqu'il fait un chef-d'œuvre dans les années 1920 qui s'appelle *Way Down East* (mais il le fait pratiquement dans tous ses films) au mètre du documentaire, parce qu'il a une débâcle de glace à montrer sur un fleuve, qu'il va organiser et orchestrer en termes de mise en scène, mais à laquelle ensuite au montage il va intégrer beaucoup de « *stock shot* », c'est-à-dire du cinéma documentaire, des actualités en quelque sorte, qu'il va intégrer à son film. Cette porosité des frontières est vraiment très intéressante et elle nous reviens à travers la

numérisation, parce que la numérisation entraîne la consultation de beaucoup de films situés ou non les uns par rapport aux autres.

Peut-être que la dématérialisation du cinéma amène aujourd'hui à une rematérialisation. Je m'explique : d'abord, le cinéma de la cinéphilie n'a jamais été très matériel. Il a été matériel par son dispositif, c'est-à-dire la salle avec une cabine de projection, des projecteurs, des bobines à véhiculer, etc., un projectionniste, un écran plus ou moins blanc. Pour le spectateur, comme le rappelait Christian METZ dans son livre *Le signifiant imaginaire*, le cinéma c'est du mouvement de lumière sur un écran. La matérialité du cinéma n'existe pas pour le spectateur. Elle n'existait pas pour le cinéphile. Il s'intéressait peu à la traversée de la copie dans la France, sauf s'il était militant du cinéclub en question. En tant que spectateur, le cinéma n'était pas matériel. Le cinéma était des jeux de lumière sur un écran sans objet. C'était beaucoup moins matériel que le théâtre. Au théâtre, vous avez des gens qui marchent et qui font du bruit sur les planches. Au cinéma, vous avez des mouvements de lumière et de la reproduction de quelque chose qui nous semble la réalité visuellement et de façon sonore. Il ne faut pas trop exagérer la notion de dématérialisation à travers la numérisation, d'abord parce que la numérisation ne vous empêche pas de conserver les copies pellicules que vous aviez auparavant. Puis, je crois aussi - les évocations, le travail de Sylvie LINDEPERG nous le rappelaient et les analyses minutieuses de Pierre SORLIN nous le rappelaient aussi ce matin - que cela nous ramène tous, les uns et les autres, à l'examen de plus en plus critique de comment est faite l'image ? Qu'est-ce que cette image ? D'où vient-elle ? Par qui a-t-elle été faite ? Que vois-je de ces contraintes de production là visiblement sous mes yeux ? On a peut-être un peu oublié cela. Peut-être que la cinéphilie nous a trop porté vers le contenu des films, trop porté vers l'interprétation, trop porté vers les idées. C'est une très bonne chose, mais cela nous a peut-être fait oublier l'examen un peu attentif, la critique des sources des historiens de : qu'est-ce que cette image ? Quand vous regardez *Way Down East*, à partir du moment où vous êtes un peu attentif à cette non-frontière entre le documentaire et la fiction, vous voyez beaucoup plus comment GRIFFITH travaille, comment il a composé ses images et comment il a composé son film, parce que vous êtes en mesure de dire : ça, c'est une image qu'il n'a pas tournée avec son caméraman préféré, parce que cela tremble, parce que ce n'est pas la même glace, parce qu'on ne voit pas la même chose que dans le plan précédent, même si c'est toujours de la glace, même si c'est toujours un fleuve, même si c'est toujours de la débâcle. J'espère que la consultation « de masse » de fonds « de masse » nous amènera de plus en plus - et je pense que c'est une de nos missions en termes de responsables du patrimoine à un titre ou à un autre - à une éducation à l'image qui est l'examen attentif du document. Par quoi commence tout catalogage ? Vous le savez mieux que moi. Par quoi commence toute gestion d'une collection ? Ce travail me semble devoir pouvoir être prolongé au niveau de la consultation du public. Pourquoi ceci se ferait-il ? Non pas par déclaration humaniste, volontariste et culturelle française. Cela n'a pas grand intérêt. Parce que nous savons bien - d'autres spécialistes l'ont montré bien avant moi - que l'avenir pour les fonds patrimoniaux, de quelque nature qu'ils soient, c'est l'information ajoutée que les documentalistes, les archivistes, les conservateurs peuvent apporter à leur catalogue. Ce n'est pas le fait d'annoncer un titre qui suffit. Ce n'est pas le fait d'annoncer le nom du réalisateur qui suffit. Ce n'est pas le fait d'annoncer la date de réalisation qui suffit. C'est peut-être bien d'autres informations, bien d'autres analyses de contenu de l'œuvre qui seront nécessaires pour bien le présenter sur le Web, bien le faire circuler et en permettre un accès facile.

On pourrait craindre par exemple que les grands récits ne soient morts. C'est possible. Il est vrai qu'on va de plus en plus vers la forme courte, parce que le téléphone portable filme quelque chose rapidement et qu'on le met rapidement sur le Web. Peut-être que la forme grand film de fiction vu pendant une heure trente dans un fauteuil confortable dans une salle obscure est en train de disparaître au moins en partie. Peut-être risque-t-on de casser les grands films en petits extraits, en petites scènes cultes, etc., et de ne voir qu'une petite portion de ce qui, dans le temps, était un spectacle d'une heure trente ? Peut-être aussi cette fragmentation-là est nécessaire pour le catalogage, pour la conservation, et pour développer du contenu et de l'information de contenu sur les objets conservés à l'intérieur de nos institutions.

C'était le sens de mon propos. Oui, on change de terrain, et pas seulement de territoire. Non, l'objet cinéma n'est pas tout à fait ce qu'on croyait qu'il était. Non, il n'est pas non plus tout à fait ce qu'on croit qu'il est aujourd'hui. Peut-être que oui, la porosité des frontières entre différentes formes cinématographiques (longues, courtes, fictions, documentaires, industriels, etc.) n'a pas beaucoup d'intérêt ou qu'elle redonne du sens à notre mission patrimoniale de conservation et de mise en consultation. Merci de votre attention.

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