



Recherche / Archives :
numériser les images, et après ?

18 / 19 / 20 novembre 09

Research/Archives:
Digitizing images, then what?

LES NOUVELLES ALLIANCES RECHERCHE - ARCHIVES

Recherche et archives (en Italie) : l'encrier de Schiller

Leonardo QUARESIMA

Université d'Udine

Cette brève communication n'aura pas une orientation descriptive, mais plutôt problématique. Le but est de mettre en évidence quelques aspects de fond, quelques problèmes ouverts concernant le rapport entre recherche et archives. Je vais donc adopter une stratégie d'exposition délibérément schématique et « péremptoire », en faisant ressortir les points de crise, les contradictions, les écartements au lieu de travailler sur les nuances et sur les recompositions.

Je ne veux pas proposer une sorte de pamphlet polémique. Je vais essayer de faire émerger les questions et même leur complexité en choisissant une énonciation la plus directe et la plus conséquente possible, pour offrir, au même temps, d'une façon la plus efficace, des éléments pour la discussion. La plupart des thèmes de cette intervention ont été discutés avec Giulio Bursi et Simone Venturini, collègues à l'Université d'Udine, et auteurs du livre *Critical Editions of Film. Film Tradition, Film Transcription in the Digital Era*¹.

Même en tenant compte de la brièveté du temps à disposition, je ne peux pas omettre une identification de deux termes qui apparaissent dans le titre. Nous allons prendre comme acquis que l'archive est le lieu institutionnel de la conservation du patrimoine cinématographique (pas seulement filmique : documents écrits, objets et mêmes dispositifs – dans le sens le plus fort du terme – font partie de son domaine). Ce que je viens de dire pourrait paraître très banal, mais il ne l'est pas. Parce que si c'est vrai, une archive cinématographique est en réalité une sorte d'hyper-archive, elle englobe des institutions dont l'histoire et la pertinence sont très différentes et possèdent une identité séculaire différente. Personne ne va penser à chercher *l'encrier de Schiller* dans le Deutsches Literaturarchiv de Marbach, il le cherchera dans le Schiller National-Museum de la même ville. Pour un chercheur de cinéma, il est tout à fait normal de chercher la caméra utilisée par Blasetti pour un film des années 30 à la Cineteca Nazionale à Rome.

Dans notre domaine, la distinction – pas seulement théorique, mais pratique – entre « cinémathèque-archive » et « musée » est, on le sait bien, très récente. Nous allons revenir sur cela, mais nous sommes passés très rapidement d'une phase dans laquelle l'archive exerçait une fonction de

¹ Publié aux Editions Campanotto, Udine 2008.

conservation à une phase dans laquelle la fonction de programmation jouait le rôle central : de la programmation « cinéophile » à « une programmation qui montre, compare et "pense" » – pour utiliser les mots de Dominique Païni² - et qui inaugure une idée d'archives en tant que musée, qui met au centre de sa mission une activité d'*interprétation*. Nous allons revenir également sur cela. Tandis qu'une autre idée de musée allait parallèlement se développer, dans laquelle un poids très fort était donné à l'« exposition » (d'objets, de documents) en correspondance avec le traditionnel modèle historique de l'institution « musée ».

La particularité de cette évolution est que chaque modèle ne s'est pas substitué aux autres, mais les a éventuellement englobés : au nouveau niveau et dans le nouveau statut. Si ceci a été le développement des « archives », la situation italienne fait déjà exception. Dans notre pays, nous sommes passés, presque sans médiation, de l'archive « de conservation » à celle interprétée comme « musée » (et dans son sens le plus traditionnel, comme dans le plus moderne). La programmation n'a jamais fait partie des fonctions explicites et de l'histoire vive des cinémathèques italiennes, sauf à s'affirmer, dans une façon à nouveau très originale, à travers la formule du « festival » (Pordenone et Bologne). C'est une solution qui peut être bien considérée comme une invention italienne et qui chez nous a atteint des configurations inédites et ancrées. Dans nul autre pays (France, Allemagne, Espagne), malgré des tentatives ambitieuses, cette formule n'a trouvé la fortune et surtout n'a jamais acquis la dimension « institutionnelle » qui la caractérise en Italie.

Pour identifier le terme « recherche », je devrais être, si possible, encore plus schématique et avancer véritablement à coups de hache. L'institution qui assigne une finalité constitutive à la recherche est l'Université. De cette position elle dérive ses règles de validation scientifique et sa conception de l'activité de formation. Plusieurs autres institutions, bien sûr, ont comme but des activités de recherche : centres, fondations, agences (publiques et privées) ; et archives (publiques et privées) naturellement. Dans tous ces autres cas pourtant (c'est ici la particularité) la recherche a un système d'auto-évaluation plus faible (ou tout à fait absent) et c'est la communauté scientifique académique qui est reconnue comme référence principale de légitimation. Une autre différence porte sur le fait que dans toutes ces autres institutions le rapport entre recherche et formation est également faible (sauf dans le cas d'une recherche purement technologique et d'une formation purement professionnelle). Même dans le cas des archives, très modestes sont les instruments pour transformer les activités qui les caractérisent en formation interne. Cette dernière est plutôt assurée par des agences extérieures, directement ou indirectement, ou par les Universités mêmes.

Ce premier survol n'a probablement apporté aucun élément original à mon intervention, mais cela me permet de proposer la première formulation :

→ **Entre recherche universitaire et archives, en Italie - je vais dorénavant considérer comme sous-entendue cette référence, même si la tentation est à généraliser - il n'y a pas de pratiques de coopération.**

On me répliquera tout de suite qu'on peut citer des dizaines de cas spécifiques qui contredisent cette énonciation. Elle affirme toutefois qu'il n'existe pas en Italie de projets de grande portée qui puissent réunir universitaires et archivistes ; ni de projets d'orientation générale (histoire du cinéma italien, histoire des technologies du cinéma italien, théorie ou aspects particuliers d'une philologie du cinéma, ou de pratiques et des éthiques de la restauration : je nomme des domaines qui touchent directement les finalités des archives, et non pas des sujets comme la philosophie contemporaine ou la théorie néo-formaliste) ; ni de projets impliquant concrètement la valorisation des collections des cinémathèques italiennes. Je répète que cette affirmation peut être démentie par une activité particulière ou d'autres activités et conventions ponctuelles. Mais c'est à la tendance générale que je me réfère.

² Dominique Païni, *Conserver, montrer*, Yellow Now, Crisnée 1992, p. 33.

Dans les archives, la recherche est développée par chercheurs internes ; ou bien confiée à des chercheurs indépendants ; ou encore à des chercheurs qui ont une origine et une formation universitaire (le cas de chercheurs qui sont en rapport organique avec l'Université est déjà plus rare) : mais si tel est le cas, il ne s'inscrit pas dans un cadre général, dans des entreprises communes, ou dans des accords structurels. À ce niveau les exceptions sont vraiment très rares : l'entreprise de *l'Histoire du cinéma italien* est en cours de publication par le Centro Sperimentale (mais dont l'origine remonte à l'époque où un professeur d'Université était Président de ce même Centre) ; à partir de 2003 la direction scientifique de *Bianco e Nero* (la revue du Centre) a été confiée à une équipe d'universitaires ; et une convention a été signée entre la Cineteca Italiana de Milan et l'Università Cattolica de Milan, mais à partir d'un projet qui n'a jamais vraiment décollé.

Très empiriquement : la tendance des archives à se transformer en éditeur pour leurs publications (pas seulement les catalogues) ; le renoncement à gérer des revues, même quand elles existaient déjà (mais qui nécessitent des contacts avec un vaste nombre d'interlocuteurs extérieurs) : voici autant de signes d'une tendance croissante vers l'autosuffisance des archives qui n'est pas justifiée seulement par des considérations d'économie budgétaire.

Il s'agit d'une situation qui ne manque pas de contradictions. La sortie de scène d'au moins deux générations d'historiens indépendants (qui s'étaient formés quand les disciplines cinématographiques n'étaient pas encore admises à l'Université) a amené sur la même scène, en tant que personnel des archives ou dans le rôle de collaborateurs extérieurs, des figures de provenance et de formation universitaires. En même temps le personnel recruté a été choisi à partir de compétences surtout historiographiques et documentaires ; ceci a changé le niveau scientifique du travail, mais pas l'orientation (avec une très forte présence, encore, de l'histoire empirique, la littérature mémorialiste, etc.).

La situation italienne néanmoins – ici le changement d'échelle est voulu – n'est que le miroir d'une situation plus générale. Le point de vue que j'ai proposé (certainement conditionné par la double appartenance de celui qui parle) est partagé aussi par l'« autre côté ». Le livre tout récent de Paolo Cherchi Usai, David Francis, Alexander Horwarth, Michael Loebenstein consacré à la *Film Curatorship* met en relief l'« erreur » commise par les archives en ce qui concerne le manque de stratégie de collaboration avec l'Université.

« *The academics who use our films in film studies courses* » – c'est David Francis qui parle –
« *We should have a close relationship with them. But we've never managed to establish that relationship; we've never managed to involve the academic community in both an understanding of the issues of film archiving and in helping us develop our archives in a way that will benefit future study and research. We just cannot seem to engage with the academic community. I think this is a huge mistake.*³ »

J'arrive à la deuxième formulation. Le déficit dans la collaboration ne relève pas d'une faible ou insatisfaisante volonté de la part des interlocuteurs individuels : ses raisons ne sont pas reductibles à des limites subjectives des acteurs en présence :

→ **Le déficit est lié à l'histoire et aux statuts même des deux institutions : archives, universités.**

Il s'agit d'une histoire qui remonte beaucoup plus tôt, à la naissance même de l'idée moderne du musée à la fin du XVIII^e siècle. Situation qui a mené à la séparation de deux activités qui étaient réunies auparavant : les lieux de la formation *publique* supérieure et les lieux *publics* de la conservation du patrimoine. À partir de ce moment-là, le *pédagogique* et le *réflexif* (j'emprunte ces termes à Judith Schlanger⁴) deviennent deux instances complémentaires tandis que, de l'autre côté,

³ Paolo Cherchi Usai, David Francis, Alexander Horwarth, Michael Loebenstein, Eds, *Film Curatorship. Archives, Museums and the Digital Marketplace*, sterreichisches Filmmuseum/Synema, Wien 2008, p. 63.

⁴ Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, Verdier, Paris 2008 (nouvelle édition), p. 109-111.

ce sont les « *gérants du trésor* » (je déplace le sens d'application de cette définition, si belle, encore de Schlanger) qui s'institutionnalisent.

En ce qui concerne le « trésor » cinématographique, au niveau historique, au moins trois phases peuvent être isolées (il s'agit du schéma utilisé par l'ouvrage sur la *curatorship* que j'ai déjà évoqué) : une première phase dans laquelle on ramasse le plus possible, sans souci pour les usages éventuels des matériaux pour la recherche ; une deuxième phase dans laquelle des chercheurs extérieurs à l'institution se voient confier la tâche de travailler sur les matériaux et de les valoriser ; une troisième phase, celle, contemporaine, du musée du cinéma, dans laquelle l'institution même se donne un rôle actif de recherche pour la présentation à l'extérieur de ses collections. C'est le statut que les auteurs du livre envisagent, en polémiquant, en particulier, avec l'idée (avancée par Nicola Mazzanti) de l'archive comme institution qui, dans le futur, va fonctionner plutôt comme un « *server of the world* », en garantissant une sorte d'*access on demand* généralisé⁵.

Dans cette histoire, une étape très importante a été représentée par la conception de l'archive en tant qu'institution mettant au centre des activités qui caractérisent ses finalités, un travail d'interprétation des films. Cela avait été le but du pamphlet de Païni (sorti en 1992) : « Plus que conserver et montrer, *interpréter* les films, tel est aussi le rôle d'un musée du cinéma »⁶, où « *interpréter* » c'est établir des opérations de « confrontation, de comparaison et de rapprochement » des œuvres entre elles ; c'est mettre en relief la dimension du cinéma en tant qu'*histoire de styles*⁷.

L'interprétation a affaire avec la critique. Le modèle de cinémathèque-musée assume des fonctions qui, par tradition, appartiennent à la critique (et on connaît bien le rapport décisif qui, dans une phase historique déterminée, s'est établi entre archives et institution critique). Dans la nouvelle conception, il ne s'agit plus pourtant de créer les conditions d'un discours critique, d'en alimenter le savoir, d'en orienter les jugements. Maintenant c'est le musée qui joue directement ce rôle, qui se donne cette fonction.

Mais l'interprétation a affaire avec la recherche aussi. Et c'est curieux que sans jamais citer le texte de Païni, celui de Cherchi Usai, Francis, Horvath et Loebenstein arrive (15 ans après) à la même conclusion. La définition proposée à la fin de la discussion entre les auteurs concernant les fonctions du conservateur d'un musée du cinéma est la suivante :

« *the art of interpreting the aesthetics, history, and technology of cinema through the selective collection, preservation, and documentation of films and their exhibition in archival presentations* »⁸.

Il faut naturellement regarder les choses aussi sur le terrain de l'Université. En laissant de côté une analyse de son développement et en se concentrant sur la situation actuelle, il faut remarquer les fortes limites qui la caractérisent. D'une part, son incapacité à réfléchir (ouvertement, non pas à l'intérieur de sa corporation et des composantes de la corporation encore plus renfermées en elles même) sur son rôle et ses transformations en ce qui concerne la formation (qui doit se mesurer aujourd'hui avec des zones de superposition d'autant plus grandes avec la formation professionnelle) ; et en ce qui concerne la recherche, par laquelle, dans la plupart des cas, il faut malheureusement l'admettre, les archives cinématographiques sont considérées par les universités ni plus ni moins comme des *dépôts* (selon un modèle encore plus arriéré que celui de la traditionnelle bibliothèque), dépôts dans lesquels on puise mais qui ne sont pas *interlocuteurs* de la recherche.

D'autre part, il y a la sous-évaluation du film en tant qu'artefact, la conviction (implicite ou explicite) que le « film » est indépendant de son existence matérielle, où il y a en tout cas une capitulation (sous prétexte de contraintes didactiques) face à la vulgarisation du statut du film en tant que « contenu ». Combien de cours en Italie montrent aux étudiants des films en pellicule ? La formation

⁵ P. Cherchi Usai, D. Francis, A. Horvath, M. Loebenstein, *op. cit.*, p. 80.

⁶ D. Païni, *op. cit.*, p. 56.

⁷ *Ibidem*, p. 48-54.

⁸ P. Cherchi Usai, D. Francis, A. Horvath, M. Loebenstein, *op. cit.*, p. 231.

qui est fournie est une formation *in absentia*, en l'absence des objets même de la formation. On renvoie aux films des cinémathèques - mais sans s'occuper d'organiser avec elles des programmes pour les nécessités des cours. Ou bien on renvoie aux films des salles (mais sans s'accorder avec les gérants pour des projections). La seule référence (implicite ou explicite) est les films dans leur *forme numérique d'existence*. L'époque de la circulation magnétique et numérique de films a fait régresser, et non pas progresser, la formation universitaire. Cela ne concerne pas seulement la recherche historique, mais également la recherche théorique. En effet, comment justifier la séparation entre dimension théorique et compréhension du statut des « objets » qui rentrent dans le champ de la théorie ? En simplifiant au maximum : la théorie peut-elle faire abstraction de la philologie, c'est-à-dire d'une définition précise des « objets » qui sont traités par cette discipline ? Les pages d'un traité de théorie dans lesquelles on confond un film avec un autre, un livre avec un autre, une année avec une autre ne sont pas seulement (et véniellement, bien sûr) imprécises au niveau historiographique. Elles sont théoriquement plus faibles. Quel germaniste, qui étudie les rapports entre Schnitzler et la psychanalyse, pourrait faire abstraction des manuscrits (et non pas des transcriptions) de ses journaux ? Combien de chercheurs qui étudient la notion d'espace dans le cinéma d'Antonioni consultent ses films dans les versions originales en 35 mm ?

Quand les archives reprochent aux Universités de ne pas s'intéresser aux problèmes de préservation et de restauration, de ne pas s'investir (intellectuellement et économiquement) dans ces domaines, elles ont donc pleinement raison. Il y a des exceptions. Une université italienne a constitué un laboratoire de restauration et a ouvert un cours d'étude (au niveau Master) donnant aux étudiants des compétences dans ce domaine. Mais ce sont des cas très isolés - et dont les potentialités n'ont pas été saisies, sinon en partie, même par les archives.

Les auteurs de *Film Curatorship* font remonter l'insensibilité de l'académie pour la dimension matérielle du film aux tendances des études cinématographiques des années 70 : la sémiologie et ses dérivations. C'est une explication qui ne me convainc pas. Cela me semble être plutôt le résultat de l'héritage d'une conception idéaliste de la culture - et de la culture cinématographique.

→ Les archives ont tendance à créer des canons (pour des raisons économiques, en plus des choix culturels de ses conservateurs). Cette position a beaucoup influencé la recherche, mais dans la situation actuelle les archives ont considérablement perdu ce rôle au bénéfice d'autres institutions.

L'historiographie a adopté ces canons, et même la formation universitaire s'est modelée sur ces références. La situation italienne nous offre l'exemple le plus éloquent. Les premiers cours sur le cinéma en Italie ont été donnés par Luigi Chiarini (à Pisa et Urbino). Pour ces cours, Chiarini avait fait faire des copies en 35 mm des films que la Cineteca Nazionale de Rome utilisait pour la formation des étudiants du Centro Sperimentale, et c'est sur ce corpus qu'il a ancré son activité d'enseignement. Les films existent encore, à l'Université d'Urbino, plus ou moins usés par rapport à la position occupée par chaque film dans le canon, et les séquences sont plus ou moins usées par rapport à la valeur exemplaire correspondante de cette « partie » à l'intérieur du « tout » de l'œuvre. Il s'agit d'une collection très précieuse, qui nous permet de reconstituer les fondements et l'évolution de l'enseignement du « cinéma » dans les Universités italiennes : pas étonnant qu'elle attende encore une préservation adéquate.

Par rapport à ce cadre, la situation actuelle a complètement changé. A partir de la multiplication de canaux (et de la diffusion des films) à la télévision, à partir de la multiplication des festivals et puis de l'introduction des supports magnétiques et numériques, et de l'expansion d'Internet, le nombre des institutions qui contribuent à la construction de canons s'est énormément accru et diversifié. Si les archives sont encore les « gérantes du trésor », elles ne sont plus les « gérantes du canon ». Et ce n'est pas par hasard si cette année le festival d'une cinémathèque italienne a ressenti la nécessité d'attirer l'attention sur cet aspect. Comme cela n'a pas été par hasard que cette initiative a croisé une enquête promue par une université italienne (sans qu'aucune des deux institutions n'ait été au courant de l'initiative de l'autre : ce qui exclut les problèmes de « primauté » ou d'« espionnage

institutionnel »... ; mais nous ramène encore, avec amertume, à la première formulation proposée dans cette intervention).

→ Pourquoi les archives ne fournissent-elles pas les données nécessaires aux besoins de la recherche scientifique ?

Je ne sais pas si je vais sortir vivant de cette salle... Pour essayer de me sauver la vie de quelque façon, j'ajouterai tout de suite que cela ne se produit pas par myopie ou cruauté intellectuelle de tel ou tel conservateur. Ceci est dû au fait que l'institution « archive » est encore prisonnière de la question des droits d'auteur. Dans la philologie classique, pour citer une source il faut toujours indiquer le lieu où le manuscrit est conservé (sa signature, les informations concernant le support, l'époque du manuscrit, etc.). Dans le travail sur le cinéma une telle procédure est pratiquement impossible, à cause des réticences des archives concernant justement la provenance et l'origine de ses documents : ses films. Nous en connaissons les motivations (objectives, mais non pas subjectives) : une grande partie des films des collections a été déposée dans une archive, mais les films ne lui appartiennent pas vraiment. Ce sont des tiers qui en détiennent les droits. À son tour, Gabrielle Claes nous a très bien exposé hier matin la situation des œuvres soi-disant « orphelines »...

Je ne veux pas m'embarquer dans une discussion sur ce thème. Je revendique toutefois le fait que l'« utilisation » (même pour des projections à l'intérieur de l'archive), ou, explicitement, l'exploitation d'un côté ; et l'« accès » individuel de l'autre (même en utilisant des copies numérisées) sont deux procédures différentes constitutivement et juridiquement. L'accès individuel à des documents culturels (non pas militaires), exception faite pour toute raison privée des « ayants droit », n'est pas soumis à une autorisation. On va me répliquer que les archives possèdent des films à l'insu des ayants droit. Nous sommes dans le troisième millénaire, nous parlons d'un futur très proche où tout le patrimoine cinématographique produit pendant son histoire va être disponible sur Internet (le « celestial multiplex » évoqué, mais aussi réfuté, par Christine Thomson⁹) : n'est-ce pas le temps d'un *coming out* de la part des archives ? Est-ce que vraiment les grands producteurs (je ne mentionne même pas les petits), seront prêts à déposer une plainte contre les gouvernements français, belge, anglais dans le cas d'un *coming out* des archives nationales respectives ? C'est la position - et la proposition - de David Francis¹⁰, et je la partage complètement.

→ L'accès (justement) est à interpréter en tant que service ou en tant qu'offre ?

Dans le modèle de musée et de *curatorship* proposé par Cherchi Usai, Francis et les autres conservateurs, l'ambition de l'archive est de se transformer en structure qui organise, donne forme et orientation au patrimoine de l'institution. Le risque est que cette orientation ne mette en cause les raisons et les procédures de l'accès individuel, de chaque chercheur. Le risque est que ce musée (en utilisant la terminologie courante de l'institution muséale) se concentre sur les expositions temporaires, en reléguant au second plan les collections permanentes. Le modèle proposé par cette notion de *curatorship* garantit l'accès au patrimoine culturel cinématographique pour un public généraliste (comme le font les théâtres d'Opéra), mais est-il capable d'assurer l'accès au point de vue singulier, même hétérodoxe par rapport à celui du conservateur, à la perspective d'étude de chaque chercheur ? Le but dudit modèle est de proposer à l'intérieur de l'archive non pas seulement le film en tant qu'artefact, avec ses données précises, mais aussi le dispositif dans lequel un film a été inséré dans une certaine phase de l'histoire du cinéma. Ceci est parfait. Mais chaque chercheur aura-t-il la même possibilité ? Il ne s'agit pas d'une situation théorique ou utopique. Il s'agit d'une possibilité que les archives proposaient déjà avant l'introduction de formes d'existence magnétiques et numériques du film. Je me souviens très bien du *Staatliches Filmarchiv* de la DDR (ce n'est pas de la nostalgie pour la DDR que je veux proposer..., c'est seulement un exemple) : il y avait une très petite salle cinématographique équipée avec un projecteur 35 mm qui était à disposition du

⁹ Cfr. P. Cherchi Usai, D. Francis, A. Horvath, M. Loebenstein, *op. cit.*, pp. 216-221.

¹⁰ *Ibidem*, p. 36-40.

chercheur. C'était à lui de construire son programme, d'organiser le répertoire en harmonie avec les exigences de sa recherche. Nous voyons bien (en revenant en Italie) que si c'est le modèle du musée organisateur de festivals qui va s'imposer, les risques pour les chercheurs vont devenir très grands.

→ Est-ce que les politiques de restauration produisent des reliques ?

Les politiques de restauration ont traversé plusieurs phases (que je ne vais pas examiner ici), même si leur histoire est très récente. Dans la phase actuelle elles visent avant tout, naturellement, à garantir la sauvegarde du patrimoine culturel cinématographique. Ensuite, elles ont élargi la portée au-delà de l'« objet » film : ce ne sont pas seulement les auteurs de *Film Curatorship* qui revendiquent l'exigence de restaurer même les conditions d'actualisation des films (dispositifs de projection, espaces de projection, etc.). Il y a finalement les politiques d'édition de DVD (qui permettent aux archives d'accroître les moyens de rentabiliser leur travail). Un passage important paraît pourtant manquer dans ce cadre : la réalisation d'éditions critiques de référence concernant surtout les cinématographies nationales. Je crois qu'il s'agit d'une exigence partagée par beaucoup de chercheurs et institutions. Il s'agit de pouvoir faire référence à une collection de classiques que tout le monde pourrait citer de la même façon : véritables éditions critiques avec un appareil, choix de variantes, index, etc. Chaque « editio maior » permettrait, en même temps, de réaliser très simplement une « editio minor » pour la consultation et l'exploitation ordinaire. L'investissement ne serait pas donc disproportionné par rapport à l'entreprise.

Est-ce que cela mènerait vers un surcroît de normativité, de canonisation « institutionnelle » ? Je ne crois pas. Personne ne prendrait cette entreprise pour une opération de normalisation et académisation des « classiques ». La recherche ne perdrait aucune marge de liberté (en s'exerçant sur les mêmes textes). Elle aurait par contre un terme de comparaison stable, partageable par toute la communauté scientifique. Et je ne crois pas que cela signifierait de retomber dans l'illusion de la « version originale » - justement grâce à l'apparat critique empêchant toute notion et attribution simpliste d'« original ». On parle d'« édition critique », d'instruments de la recherche scientifique, non pas d'icônes, Tables Sacrées, ou reliques à exposer à l'adoration de fidèles-spectateurs (comme cela se vérifie dans beaucoup de projections-ostensions).

Ce type d'éditions que autrefois nous pouvions imaginer seulement en tant que solutions limites, de par l'impossibilité à inscrire sur la pellicule l'ensemble de l'appareil critique, apparaît aujourd'hui « aisément » réalisable grâce aux possibilités de transcription numérique du film. Le DVD peut représenter le support idéal pour ces types d'opérations, le DVD ou un site sur Internet - mais en échappant à l'illusion qu'une édition critique nécessite un espace illimité. Elle est toujours le résultat d'une sélection (des variantes, par exemple), d'un choix (d'appareils critiques). « Une des idées fondamentales de la culture n'est pas seulement celle de conserver, mais c'est aussi celle de jeter. Ce n'est pas nécessaire de savoir le nom du premier soldat mort à la bataille de Waterloo », aime répéter Umberto Eco.

Le DVD n'est pas –faut-il le souligner ? - le film. Il offre seulement la possibilité d'éditer sur le même support tous les éléments qui composent l'appareil d'une édition critique, y compris la version numérique du film *partie de cet appareil*. J'insiste sur le fait que le texte de l'édition critique est seulement le film sur pellicule et qui peut être projeté en tant que film - avec les lacunes mises en évidence, les sources des copies utilisées pour l'édition également en évidence, un choix de variantes, etc.

→ Parmi les missions d'un musée du cinéma, y a-t-il aussi celle de la formation ?

En 1992, Païni donnait une réponse positive à cette question : « Il n'existe pas en France aujourd'hui de véritable enseignement de l'histoire de l'art cinématographique, et probablement non plus en Europe. [...] C'est une des vocations prioritaires d'un musée cinémathèque que de répondre à ce défi tant éducatif que muséographique », ajoutait-il. Cela risque d'apparaître un peu excessif et peu

flatteur pour l'Université... ; mais en réalité Païni pensait à un modèle ouvert, dans « la tradition efficace de l'audition libre », en imaginant une structure sur le modèle de l'École Pratique des Hautes Études.¹¹

Je ne sais pas si entre-temps Dominique Païni a changé d'avis. Les auteurs de *Film Curatorship* maintiennent nettement séparés les deux domaines : conservation et formation. D'expérience, il est toutefois indéniable que le modèle archive ou musée semble enclin à exercer aussi une fonction de formation, dans le champ professionnel (ateliers sur l'écriture pour le cinéma, sur le montage, etc.), mais aussi dans celui de la formation avancée. La situation italienne nous offre encore une fois des exemples probants. On y trouve des archives qui organisent des masters sur la restauration ; des festivals qui proposent des formes intensives de formation (sous la dénomination de *Summer schools* ou de « collegium ») : dans ces derniers cas, nous sommes très proches du modèle imaginé par Païni.

Est-ce que l'Université doit considérer ces initiatives comme une invasion de leur terrain, comme un chevauchement de deux rôles ? Certainement pas au niveau de la formation professionnelle. A un autre niveau, la situation est plus délicate, car si le modèle est celui d'une structure ouverte, le fait est que, dans la plupart des cas, les usagers de ces programmes sont les étudiants universitaires. Je terminerai en souhaitant que cette situation soit considérée comme une opportunité de rencontre et de discussion, et non pas comme une occasion ultérieure de séparation. Qu'elle soit considérée comme une évidence de la nécessité – encore une fois - d'une collaboration.

* * * * *

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

¹¹ D. Païni, *op. cit.*, p. 36-40.