

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 42 (1985)

Heft: 1: Conservation des biens culturels en Suisse = Erhaltung von
Kulturgütern in der Schweiz

Artikel: Un film est un film : historiographie du cinéma et conservation du film

Autor: Cosandey, Roland

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-168607>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Un film est un film

Historiographie du cinéma et conservation du film

par ROLAND COSANDEY

FILM (n.m.)

Terme d'emploi général ne possédant pas de signification précise, puisqu'il peut désigner aussi bien la pellicule vierge que la pellicule impressionnée et traitée, ou encore l'œuvre qui résulte des opérations de production.

Lexique PHOTO-CINEMA, C.I.L.F., Paris 1972.

When does posterity begin?

PENELOPE HOUSTON (d'après R. ROUD, *A Passion for Films. Henri Langlois and the Cinémathèque française*, London 1983, p. 92)

Il est question d'un moyen (ou d'un art) dont on célèbre en 1985 le quatre-vingt-dixième anniversaire. Curieuse cérémonie! Célébre-t-on la naissance de l'architecture, de la musique, ou de la tragédie? Non, ce sont des arts qui remontent «à la nuit des temps».

L'anniversaire du cinéma, comme celui de la photographie, est envisageable parce qu'on peut en assigner les origines au dépôt de quelques brevets décisifs. Nous sommes donc en présence d'une machine qui vient d'être inventée. Nos arrière-grands-parents, pour autant qu'ils aient figuré parmi les 2.228.515 visiteurs de l'Exposition nationale suisse de 1896, purent voir à Genève certaines de ses premières images, présentées en marge du spectacle édifiant des Sciences, des Arts et des Industries, dans le Palais des Fées du Parc de Plaisance, à côté du Village Nègre peuplé d'authentiques africains et près d'un Village Suisse non moins authentiquement reconstitué.¹ Aujourd'hui, nous avons à notre tour la possibilité de voir ces images animées, dont certains sujets furent même tournés dans l'enceinte du Village Suisse, et nous avons depuis longtemps le sentiment d'en être éloignés par des années-lumière, pour reprendre à Jacques Chapot le titre évocateur de son film.

1.

Esquisser les liens qu'entretiennent la conservation matérielle du cinéma et sa transmission historiographique, c'est d'abord mesurer les conséquences de cette durée paradoxale et la portée des événements qui en jalonnent le peu d'années. Intervient alors un facteur essentiel, que d'aucuns associent à la «modernité»: la vitesse.

Entre le spectacle cinématographique de 1905 et le «ciné» de 1925, il y a plus de dissemblances que de similitudes. Et si les années vingt sont celles où les traits principaux du cinéma – production, diffusion, réception – trouvent leurs formes quasi définitives, entre cette époque-là et la nôtre peuvent se présenter sur le plan formel des différences aussi grandes qu'entre le roman hellénistique et le roman du 20^{ème} siècle.

Le sentiment d'un vieillissement accéléré associé au cinéma tient peut-être à sa propriété de garder la trace photographique des apparences du monde et de reproduire des blocs de durée révolue. A une toute autre échelle, il relève aussi de sa nature de marchandise et du renouvellement rapide auquel il est soumis dans le système économique où il s'inscrit.² La période d'exploitation d'un film commercialisé en salles, généralement fixée à cinq ans, est rarement reconduite, sinon pour un usage sur d'autres supports que la pellicule (bande magnétique, vidéodisque). Et ces nouveaux types d'exploitation électronique tendent à réduire le temps de diffusion traditionnel jusqu'à deux ans souvent.

La conservation muséale des films a d'ailleurs été conçue d'emblée comme une façon de soustraire un produit de consommation à sa désuétude «naturelle», au nom d'une légitimité non seulement nouvelle, mais d'une nature différente.

A ces obstacles dressés en permanence face à la volonté de préserver l'héritage cinématographique, s'ajoutent des événements plus spectaculaires, dictés toutefois par la même logique. Nous reprenons ici la description des «trois phases de destruction massive» qui ont affecté le cinéma telle que la développe M. RAYMOND BORDE, conservateur de la Cinémathèque de Toulouse, dans son ouvrage *Les cinémathèques* (L'Age d'Homme, 1983), source à laquelle nous devons beaucoup. La première destruction intervient après la Première Guerre Mondiale, au moment où la standardisation de la durée des films se fixe à quelque nonante minutes et rend caduque le spectacle qui additionnait plusieurs bandes courtes en mêlant les genres. La seconde, très lourde, correspond à l'abandon du muet au profit du parlant, évolution définitive dès 1930 à l'exception de quelques pays producteurs (URSS, Chine, Japon). La troisième vague de destruction se situe au début des années cinquante. Jusqu'alors le support standard 35 mm était constitué de nitrate de cellulose, matière instable, hautement inflammable, inextinguible (elle produit son propre oxygène), explosive et toxique lorsqu'elle flambe. Son point de combustion passe de 140° quand elle est neuve à 40° au stade ultime de décomposition. Dès 1950, les fabricants lui substituent définitivement le triacétate de cellulose, support dit «non flam» ou «safety», chimiquement plus stable et déjà utilisé pour les formats substandards.³

Enfin, mentionnons déjà une innovation technologique et esthétique intervenue plus tard sans entraîner le type d'élimination de stocks énumérée plus haut: la généralisation de la couleur à partir des années soixante. Aujourd'hui, la conservation de la pellicule couleur s'avère l'un des problèmes cruciaux de l'archivage cinématographique, auquel s'ajoute l'abandon par les laboratoires industriels de leur longue expérience du noir et blanc.



Fig. 1 Une bobine de film nitrate (35 mm) en état de décomposition avancée.

En gros, deux facteurs font obstacle à la conservation des films. Le premier est d'ordre physique. Le film est un objet fragile, lourd et encombrant, qui exige selon ses différents états (négatif, éléments de tirage, positif; nitrate, acétate; noir et blanc, couleur; formats) et selon son intégrité un ensemble d'interventions complexes, spécialisées et fort coûteuses.⁴ D'autre part, l'œuvre cinématographique

demeure le lieu d'un conflit qui n'est pas toujours résolu à l'amiable entre sa valeur d'usage et sa valeur culturelle. Certes, le conflit a perdu de son acuité sous l'effet d'une lente, difficile, mais désormais irréversible reconnaissance du cinéma. Toutefois la primauté de la valeur d'usage s'inscrit jusque dans la nature contractuelle des dépôts concédés aux cinémathèques, puisque ces dernières conservent en général des copies dont les droits restent aux mains des ayant-droits commerciaux. Un expert de la commission du copyright mise sur pied par la Fédération internationale des Archives du Film (FIAF) déclarait à ce propos: «Under English law, (and the same is doubtless true in other countries), for an archive even to replace a decaying nitrate film in its collection with a new acetate copy made from it solely in order to continue its preservation is technically a breach of copyright.»⁵ Prévenant cette éventualité juridique, les Archives nationales du Film (France) stipulent dans leur règlement d'exploitation que «le Service assure gratuitement l'archivage des films ainsi que toutes opérations jugées utiles pour la sauvegarde des documents déposés» (article 12).

Par un ironique retour des choses – ironique eu égard au désintéressement fondamental, statutaire, des cinémathèques – on commence aujourd'hui à mesurer l'intérêt économique de la conservation. Des marchés gloutons et insoupçonnés il y a vingt cinq ans se prêtent à la ré-exploitation des vieux fonds. Non plus les salles qui ont largement abandonné la pratique de la deuxième vision, mais la

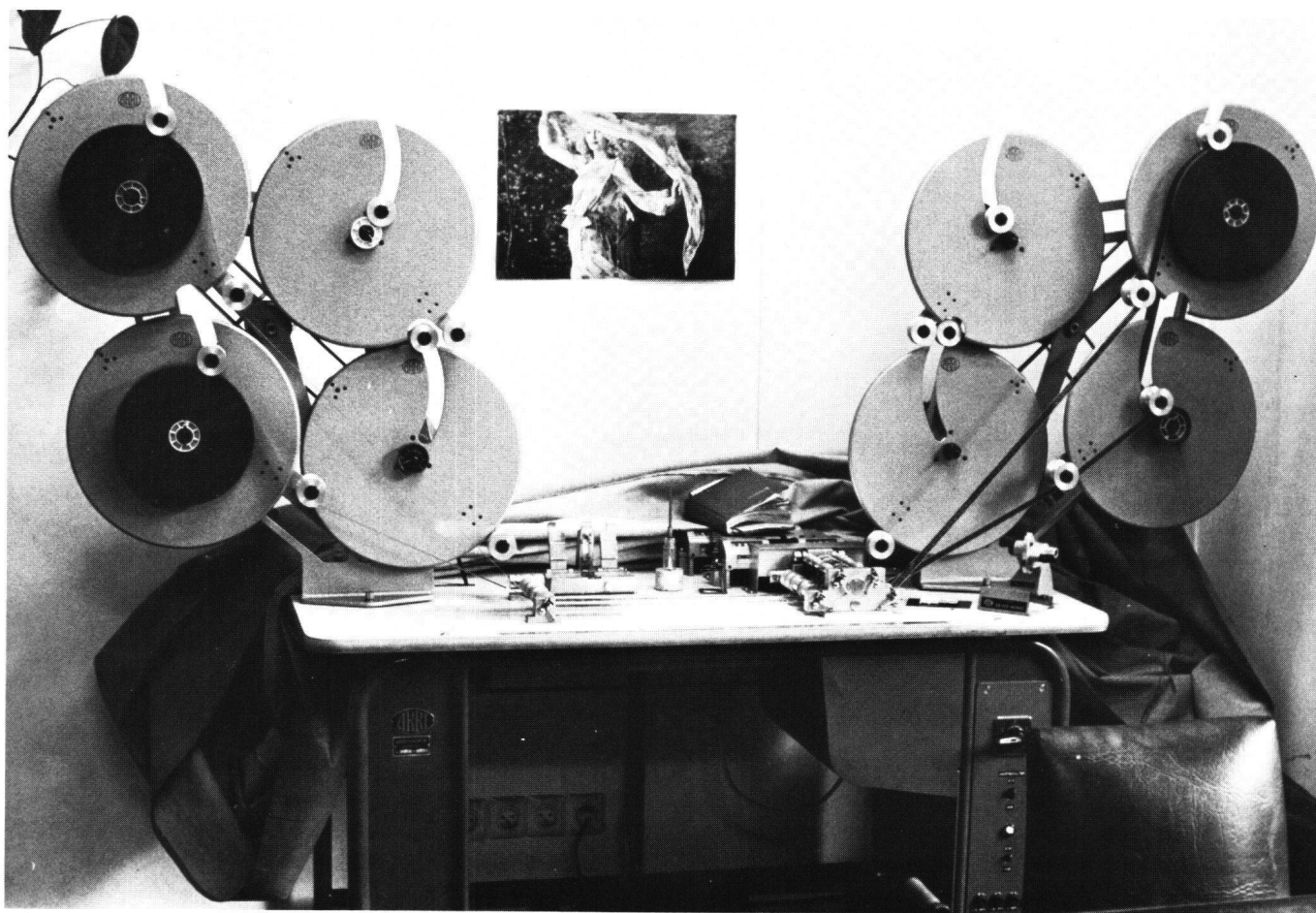


Fig. 2 Machine à comparer les copies (35 et 16 mm), mise au point par la Cinémathèque royale de Belgique.

télévision, le magnétoscope et bientôt le vidéodisque. Il arrive ainsi que les ayant-droits, n'ayant conservé «que» leurs droits, se tournent vers les cinémathèques pour y retrouver l'objet matériel de leurs prérogatives légales, ces copies dont il n'est pas rare que la préservation ait été garantie, au titre de l'intérêt patrimonial et grâce à des moyens publics, sans qu'ils y fussent eux-mêmes pour grand chose...

Cette situation est toutefois récente et n'infirmes en rien le fait que la nature marchande du film ait été le facteur principal de la non-conservation du cinéma. Les pertes affectent en premier lieu la période du nitrate (1894-1950) et, à défaut de statistiques générales précises, nous donnerons ici quelques estimations de spécialistes: Selon LARRY KARR, directeur de l'American Film Institute, à la fin de ce siècle, la part de la production américaine conservée s'élèvera à quelque 30%, pour autant que le vaste travail collectif de préservation entrepris depuis 1968 garde son rythme. En reculant dans le temps, le taux de perte augmente de la manière suivante: de 1894 à 1920, le 15% des films de long métrage (plus de 1000 m) et le 10 à 20% des courts métrages subsisteraient encore; de 1921 à 1930, le 20% des longs métrages serait dans ce cas.⁶

Citant un document interne de la Fédération internationale des Archives du Film daté de 1977, RAYMOND BORDE en extrait les chiffres suivants, qui concernent les longs métrages:

1919-1929 Italie	149 titres sauvés, 85% de perte
France env.	350 titres sauvés, 70% de perte
Allemagne	783 titres sauvés, 40% de perte. ⁷

Un dernier exemple, celui de la *Star Film* de GEORGES MÉLIÈS dont le catalogue compte 503 «items» produits de 1896 à 1912. En 1980, 140 d'entre eux étaient conservés et, ajoutons-le, car la nuance est de taille, préservés.

Pourquoi cette insistance à propos du nitrate? C'est que l'effort principal des archives a porté et porte encore dans les grands pays producteurs sur le sauvetage des films transmis sur ce support, le plus ancien et le plus longuement en usage. Le plus fragile aussi, puisque son instabilité est telle qu'on ne peut prévoir la vitesse de sa dégradation. Le nitrate nécessite absolument l'établissement d'un programme de transfert et la mise en place de conditions de conservation draconiennes pour les stocks en attente d'être traités ainsi que pour les originaux (négatif ou positif) jugés en assez bon état pour être conservés, si aléatoire leur préservation puisse-t-elle être: entreposage séparé de tout autre élément de collection et cloisonné en petites unités anti-feu, température (idéalement +4°) et humidité relative (50-60%) maintenues constantes, ventilation et filtrage de l'air ambiant, contrôle régulier de l'état de la pellicule.

Les archives les mieux dotées n'ont pas encore mené à chef le transfert protecteur de ces fonds qu'elles se trouvent confrontées aujourd'hui à deux redoutables problèmes nouveaux. L'instabilité des colorants utilisés pour les émulsions couleur menace de représenter, à moyen terme déjà, un obstacle technique et financier majeur. Les deux solutions préconisées en général en donnent la mesure: conservation des copies à une température inférieure à -5 °C. et à un taux d'humidité de 20 à 30%, ou séparation de l'original en trois pellicules noir et blanc correspondant par filtrage à chacune des couleurs fondamentales (bleu, vert, rouge). D'autre part, la restauration et la régénération de l'image couleur en sont encore à un stade expérimental.⁸

Le deuxième problème tient à la croissance exponentielle de la production des «images en mouvement». «Images en mouvement», le terme ne désigne plus seulement l'image photographique animée, mais «toute série d'images fixées sur un support (quelles que soient la méthode de captation et la nature du support – notamment film, bande, disque, etc. – utilisées initialement ou ultérieurement pour les fixer), accompagnées ou non d'une sonorisation qui, lorsqu'elles sont projetées, donnent une impression de mouvement (...)). Formulée par l'Unesco dans sa *Recommandation pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement* du 27 octobre 1980 (point I. 1 a), cette définition ouvre le champ à d'autres supports que la seule image argentique. Nous nous en tenons dans cet exposé au cinéma dans le sens traditionnel du terme.

L'apparition de l'image digitale semble avoir laissé entrevoir la solution idéale de la conservation du cinéma, mais la doctrine archivistique dominante souligne aujourd'hui, après une période d'expectative, la nécessité de conserver un matériau original et non sa reproduction en bits. L'image digitale est par contre envisagée comme un moyen commode de produire du matériel de consultation simple à manipuler.

2.

La préservation de la production cinématographique au nom de sa valeur culturelle a une histoire considérablement plus courte que son objet. Les trente premières années virent la création d'institutions, peu nombreuses au demeurant, qui se dotèrent de collections de films, mais elles présentent toutes une vocation documentaire. Qu'il s'agisse de cinémathèque scolaire, de service du film de l'Armée ou encore des archives des producteurs d'actualités, le film est conservé à des fins utilitaires et il est envisagé comme un moyen dans tous les sens du terme. Instrument de divulgation dont les propriétés passent pour rendre plus efficaces les leçons à transmettre ou support privilégié d'informations, il est essentiellement un intermédiaire objectif, la vitrine d'une réalité visée à travers lui.

La fameuse proposition de «Dépôt de Cinématographie historique» formulée en 1898 à Paris par l'opérateur polonais BORESLAW MATUSZEWSKI définit clairement ce champ d'application: «Forcément restreinte pour commencer, cette collection prendrait une extension de plus en plus grande à mesure que la curiosité des photographes cinématographiques se porterait des scènes simplement récréatives ou fantaisistes vers les actions et les spectacles d'un intérêt documentaire, et des *tranches de vie drôle*, vers des *tranches de vie publique et nationale*.» (en italique dans le texte). Dans un écrit ultérieur de la même année, *La photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, Matuszewski ne fait que multiplier les modalités d'usage de sa définition.⁹ Un jeu d'oppositions fortement réglé se met en place ici qui régira longtemps la perception du cinéma par les autorités de tout ordre, leur police soupçonneuse et le terrain où elles entendent situer la respectabilité de ce nouveau moyen. La fiction s'oppose au document comme le mensonge à la vérité, le futile au sérieux, l'immoral au moral.

Les années vingt, les dernières du muet, constituent la période décisive de la légitimation esthétique du cinéma, Septième Art ou Dixième Muse. C'est à ce moment que s'affirme le statut du réalisateur de film comme créateur, statut revendiqué ou accepté comme



Fig. 3 *L'Appel de la montagne*, de Dimitri Zoubaloff et Arthur Porchet, 1921 (première publique: Lausanne, février 1923). La Cinémathèque Suisse conserve une copie de travail nitraté de ce film réalisé en partie aux Diablerets. Elle en a tiré, après restauration, un négatif et un positif safety 35 mm (1428 mètres).

tel par certains, attribué à d'autres par une critique qui commence à distinguer des signatures en même temps qu'elle forge son identité propre. C'est alors que sont élaborés, en concomitance, un certain nombre de théorisations qui cherchent par des voies diverses – la photogénie, la musicalité, le montage – à cerner, au delà des anecdotes délivrées par l'écran, la spécificité du cinéma.

Cette différenciation par rapport aux autres arts ne procède naturellement pas d'un effort conceptuel abstrait appliqué ensuite comme vérification aux films eux-mêmes. Elle s'appuie d'abord sur certaines œuvres (*L'Expédition de Shackleton au Pôle Sud*, *La Germination des plantes*, *Forfaiture*, *Le Lys brisé*, *Naissance d'une nation*, *Le Cabinet du docteur Caligari*, *La Roue...*) et son développement relève d'une dialectique complexe entre des pratiques innovatrices d'origines diverses, leur interprétation critique, leur reprise. Dans la seconde moitié de la décennie, apparaît toutefois un net rapport d'application entre théorie et pratique, le fait manifestant une différenciation ultime à l'intérieur du champ, celle qu'introduit, toutes tendances abolies, l'avant-garde cinématographique des Richter, Buñuel, Dekeukeleire, Ivens, Peixoto, Macpherson...

Ces «avancées», ces «conquêtes», le sentiment d'avoir à disposition un moyen d'expression devenu enfin autonome et par conséquent riche de tout l'avenir, trois années suffiront, entre 1927 et 1930, pour que la mutation radicale du parlant en abolisse brusque-

ment les espoirs. Nous avons dit plus haut que ce moment correspond à une élimination massive de pellicules désormais périmées. Cette perte matérielle s'ajoute au sentiment d'une déperdition esthétique et provoque une sorte d'appel de mémoire: «L'heure presse terriblement. Il faut se hâter si nous ne voulons pas tout voir détruire ou mutiler, si nous voulons sauver ce qui fut en dépit du 'talkie' d'aujourd'hui, dans une véritable plénitude de beauté et d'harmonie, le cinéma d'hier, l'art silencieux et magique», écrit par exemple LUCIENNE ESCOUBE dans *Pour Vous* du 31 mars 1932. Son cri au secours est illustré par une image du film de H. Hawks, *A Girl in Every Port*, sorti à Paris en 1928 au Studio des Ursulines, avec pour légende: «un film que nous ne pouvons plus revoir.»¹⁰

En 1932, bon nombre de films de production récente étaient en effet devenus inaccessibles et il faudra une vingtaine d'années d'activité de collection pour qu'ils puissent être revus par le public très spécifique des ciné-clubs de l'après-guerre dont ce sera la grande époque. L'urgence se traduit d'abord par l'exigence d'établir un répertoire, afin de préserver et de maintenir en circulation les grandes œuvres du Septième Art, celles qui avaient fait la preuve de ses possibilités esthétiques et qui étaient déjà des parangons nostalgiques. L'heure n'était pas à la sélection, mais à l'élection, car le processus de légitimation du cinéma était loin d'être accompli. C'est dans ce contexte, très schématiquement exposé, que furent créées



Fig. 4 *Die Entstehung der Eidgenossenschaft*, de Emil Harder, 1924 (première publique: Zurich, 13 septembre 1924). Opérateur: Max Fassbender, décors: Eugen Probst, avec les acteurs du Schauspielhaus de Zurich.
Copie nitrates incomplète, restaurée et retirée sur acétate (négatif et positif 35 mm, 1560 m) par la Cinémathèque Suisse.

les premières cinémathèques au sens où l'on entend ce terme aujourd'hui: la Svenska Filmamfundet à Stockholm (1933), la Film Library du Musée d'art moderne de New York (1935), la collection de Mario Ferrari à Milan (1935), la Cinémathèque française à Paris (1938), les Archives suisses du film à Bâle (1943, auxquelles succèdera en 1947 la Cinémathèque suisse de Lausanne).¹¹ Il faut ajouter à l'énumération deux institutions dotées déjà d'une assise nationale, dans des contextes fort différents: le Reichfilmarchiv berlinois (1934) et la National Film Library du British Film Institute à Londres (1935).

Dans les années trente toutefois, l'établissement du répertoire n'est pas vraiment concrétisé par la circulation matérielle des œuvres retenues. L'activité des ciné-clubs d'avant-garde et des salles spécialisées, extrêmement vive pendant la période 1927-1932, n'a pas résisté au parlant. Les premières cinémathèques de leur part n'assument encore qu'une modeste fonction de divulgation. C'est sur le terrain de l'historiographie que se joue le sort de la validité culturelle et de la mémoire du cinéma. Entre 1929 et 1939, paraissent en Europe les premiers ouvrages proposant une vision d'ensemble

de la brève histoire de l'art cinématographique. Ils fixent la hiérarchie des valeurs amorcées à partir de la décennie précédant le parlant et dressent en fin de compte l'inventaire idéal du corpus que l'on commence alors à vouloir reconstituer matériellement. Ces histoires sont des œuvres militantes. Elles sont autant de pièces au dossier de l'art et de l'esthétique du cinéma qu'elles envisagent selon un schéma fortement évolutionniste et finaliste, en usant de catégories empruntées à l'arsenal de la tradition critique littéraire ou picturale (périodisation par écoles, rôle central attribué à l'artiste créateur, œuvre détachée de ses conditions générales de production, jugées secondaires, voire déplacées).¹² Leurs auteurs appartiennent à la génération née entre 1890 et 1910, dates qui leur permettent de se prévaloir d'appartenir à la première vraie génération du cinéma et d'élaborer leurs descriptions en combinant leurs souvenirs de témoin partisan à une documentation personnelle souvent réunie au fil d'une activité journalistique. Après la guerre, la parution progressive à partir de 1946 de l'*Histoire générale du cinéma* de GEORGES SADOUL et de sa populaire *Histoire d'un art. Le cinéma des origines à nos jours* (1949) marquera l'aboutissement de cette

première historiographie qui s'est constituée en général sans cinémathèques, tout en étant étroitement associée aux conditions de leur émergence. A maints égards, l'œuvre de Sadoul en représente aussi, dans les limites matérielles imposées à l'époque à une entreprise de cette envergure, le dépassement.

3.

Aujourd'hui, la Fédération internationale des Archives du Film (FIAF, Bruxelles), forte de quatre membres à sa fondation en 1938, regroupe 73 archives, dont 38 sont européennes et 7 nord-américaines.¹³ Depuis 1960, sa commission technique a élaboré des règles de conservation scientifiques sur la base des expériences faites par les institutions les plus avancées. Depuis 1972, la FIAF a commencé d'intervenir sur des problèmes de méthodologie de l'histoire du cinéma. Ces deux faits – et en particulier leur corrélation à l'intérieur d'un même organisme de caractère international – en disent long sur l'évolution de la conservation des films et de leur étude.

Nous ne reviendrons pas sur la question de la conservation et de la restauration physiques, sinon pour souligner encore une fois qu'elle est loin d'être résolue à longue échéance: instabilité de

l'ancien support nitraté et des émulsions couleur, volume de l'objet, conflit entre les fins de préservation et de consultation, extension de l'archivage aux pays tropicaux, coûteuse et lente mise au point de la technologie de la conservation dont les procédures et les instruments relèvent d'une spécialisation ignorée par les industries cinématographiques. Signalons enfin, sur le plan de l'acquisition des films, que le dépôt légal reste largement une solution utopique ou alors, dans les pays qui l'ont introduit dans les textes, tributaire d'obstacles économiques et administratifs entraînant l'adoption d'une solution palliative plus efficace, sinon aussi complète. Le problème ne se pose pas dans les pays dont la production dépend d'institutions nationalisées et d'une économie d'Etat.¹⁴

Les difficultés que recèle le lot quotidien des cinémathèques ne doivent pas dissimuler le fait que la situation présente est radicalement différente de l'époque de la légitimation militante. L'objet de la conservation s'est en quelque sorte modifié. Sous l'effet des questions adressées au cinéma par des disciplines comme la sociologie des media et l'histoire, tout est susceptible d'être document, de même que l'étude du cinéma elle-même a porté son attention à des catégories peu privilégiées, voire ignorées de l'historiographie traditionnelle, qu'il s'agisse de genres institués ou de découpages thématiques nouveaux.¹⁵



Fig. 5 *Petronella*, de Hanns Schwartz, 1927. Avec Mady Delschaft et Wilhelm Dieterle, Coproduction helvético-allemande, production Helvetia Film. Copie nitraté restaurée et retirée sur acétate (négatif et positif 35 mm, 2208 m) par la Cinémathèque Suisse.



Fig. 6 *Die rote Pest*, 1937, produit par l'Action suisse contre le communisme (première publique: Fribourg, 22 octobre 1938). Restauration d'une copie nitrate et tirage sur acétate (négatif et positif 35 mm, 2208 m) par la Cinémathèque Suisse.

Ces questions n'auraient pu trouver de réponses sans l'existence des archives et sans la pratique plus ou moins raisonnée d'une attitude de non-sélection. Car si les «chefs d'œuvre de l'avant-garde» peuvent être considérés comme largement préservés malgré la marginalité de leur production (en fait, à cause d'elle précisément), il a bien fallu que l'on abandonnât d'une certaine manière l'élection pour la collection représentative, sinon exhaustive: faute de quoi, comment pourrait-on aujourd'hui disposer matériellement, par exemple, d'une partie des dix plus grands succès *populaires* d'une année quelconque des cinq dernières décennies de l'histoire du cinéma.

Certaines cinémathèques n'ont évidemment pas attendu la nouvelle histoire pour adopter une politique de non sélection, choisissant par système d'accepter tout. Il est frappant de voir apparaître à ce sujet, dans les discussions qui s'élèvent au sein de la FIAF, la volonté de maintenir ouverte la définition du film en même temps que la nécessité éprouvée par certains de réintroduire ou de réaffirmer le principe de la sélection, au nom de la mission de l'archiviste ou sous la pression de la quantité.

Jusqu'ici nous avons indifféremment fait usage des termes de «cinémathèque» et d'«archive». Le rôle quasi exclusif que jouent

désormais ces institutions pour la préservation à long terme du patrimoine culturel représenté par le cinéma, la tâche d'archives nationales qu'elles ont été amenées souvent à assumer pour une certaine partie de la production (ciné-journaux officiels, commandes d'Etat, dépôt légal ou ses succédanés) entraînent une distinction nette entre des fonctions proprement archivistiques et des fonctions de divulgation. Au delà de la question terminologique que d'aucuns résolvent en distinguant sans équivoque entre archives du film et cinémathèque, la différence ne représente pas qu'une subtilité formelle: elle suppose des priorités, des choix décisifs pour le sort des collections, pour leur accessibilité momentanée comme pour leur transmission à la postérité.¹⁶

Souvent réglé par l'histoire antérieure des institutions, le rapport des deux types de fonction modèle d'une manière déterminante leur «organigramme» et leur politique. Il arrive que les tâches soient en quelque sorte réparties entre deux établissements distincts, comme c'est le cas aujourd'hui en France avec la Cinémathèque française (subventionnée à 80% par l'Etat) et les Archives du Film du Centre national de la Cinématographie, le premier voué principalement à la programmation et au musée, le second à la préservation. Mais le plus souvent, c'est au sein d'une seule et même maison que doit être gérée la part respective de ces deux activités.

Distinguons ici entre la consultation savante et la divulgation, qui prend la forme de projections publiques. Des accords entre la F.I.A.F. et la F.I.A.P.F. (Fédération internationale des Associations de producteurs de films) assignent ces dernières à demeure, c'est-à-dire les limitent au siège de l'institution. Capitale pour l'existence des cinémathèques, plus frappante souvent aux yeux des autorités subventionnantes que le transfert d'un vieux stock de nitrate, la programmation est un test révélateur de l'orientation prise par des archives dans leur activité la plus ouverte à tous, autant qu'un musée se révèle dans le choix de ses expositions et ses façons d'accrocher.

Dans notre perspective, c'est la consultation savante, celle qui est le fait de critiques ou de chercheurs individuels, qui nous retiendra au premier chef. Elle dépend naturellement de l'équipement de visionnement disponible, du type de support de consultation, de la qualité des sources complémentaires rassemblées sur place. Mais elle est déterminée avant tout par l'attitude de la cinémathèque envers les films eux-mêmes, puisque l'accès aux copies dépend de la manière dont elle résoud la distinction entre matériel de conservation et matériel de consultation.¹⁶ On retrouve là, à un autre niveau, les deux fonctions définies plus haut.

Dans une enquête menée en 1980 sur les conditions de visionnement individuel offertes par les membres de la FIAF, EILEEN BOWSER relève que 35 archives additionnent quelque 10.000 visionnements et que plus de la moitié de cette somme est redevable aux cinq institutions américaines. Ces chiffres reflètent une situation que toute bibliographie récente confirme, soit «la grande part de recherche avancée qui est menée à l'heure actuelle dans ce pays».¹⁷

L'activité archivistique exerce donc une influence directe, sinon directrice, sur l'historiographie du cinéma elle-même. Elle met désormais à disposition des ensembles qu'aucun historien n'aurait pu rêver, il y a vingt-cinq ans, de pouvoir consulter en permanence et dans une si grande extension. Même si son accès reste parfois fastidieux, une mémoire matérielle existe, lacunaire sans doute, fragile, au reste susceptible de s'accroître encore.

La nouvelle génération d'historiens à l'œuvre – la deuxième seulement, il est bon de le rappeler – s'est attelée avec des résultats remarquables à la révision des premières années du cinéma. Ce travail est en relation directe avec la sauvegarde du nitrate qui a marqué l'activité de restauration et de transfert des archives au cours des deux dernières décennies. Plutôt que de révision, c'est littéralement de première vision qu'il conviendrait de parler, car les corpus établis pour la période antérieure à 1915, même s'ils ne représentent qu'un échantillon de la production totale, personne depuis leur circulation de l'époque n'en avait jamais disposé à des fins d'étude. Les actes du Congrès de Brighton, manifestation fondatrice pour la connaissance renouvelée du cinéma des origines, laissent d'ailleurs transparaître un sentiment particulier d'enthousiasme devant une *terra incognita*, en l'occurrence les années 1900 à 1906.

Nous donnerons deux exemples particulièrement frappants de cette résurgence. Entre 1894 et 1912, au titre du Still Picture Act, 5000 films furent déposés à la Librairie du Congrès de Washington pour être protégés par le copyright. Conservés sous forme de copie papier (paper print), ils furent exhumés de leur dépôt à partir de 1952, date à laquelle on entrepris leur transfert délicat sur film de celluloid. 3000 titres purent être récupérés après dix années de travail, parmi lesquels près de 200 productions de D.W. Griffith pour la Bio-

graph.¹⁸ Plus récemment, la collection de l'abbé Joye, du nom d'un prêtre catholique qui exerça son apostolat à Bâle entre 1886 et 1911 en s'aidant de la lanterne magique puis du cinématographe, put être accueillie au National Film Archive (Londres). Au prix d'un effort de restauration dont l'ampleur ne peut être assumée que par des archives riches et équipées, 600 films sur 1200 sont actuellement sauvés, alors que le travail se poursuit.

L'autre terrain privilégié de ce renouvellement est représenté par l'historiographie des cinémas nationaux, elle aussi attachée à retracer, dans un mouvement de récupération, les conditions d'émergence des productions autochtones dans un marché à l'origine fortement internationalisé, et à décrire plus généralement l'établissement local du spectacle cinématographique. Ce champ correspond à la vocation patrimoniale de plus en plus accentuée que les cinémathèques ont tendu à assumer au fur et à mesure qu'elles obtenaient une pleine reconnaissance officielle et les moyens d'accomplir les tâches qui y sont rattachées.

4.

Un corpus est un ensemble de copies singulières, et le travail des archives a contribué de façon décisive à une approche plus matérielle du cinéma, en même temps que s'élaboraient des procédures d'analyse exigeant la consultation du «texte» ou du document. Il est devenu difficile – et dans certains cas irrecevable – de considérer la copie, mot ambigu dans notre domaine, comme un avatar indifférent de l'Œuvre, la forme accidentelle d'une Essence qui se manifesterait lors de l'opération de la projection. Une conscience «philologique» est apparue dès lors que l'on s'est mis à envisager la manière dont se constituait le sens en amont, au stade des travaux de production et de réalisation, en aval au moment de la diffusion dont les modalités peuvent modifier la forme de l'«original» et sa réception (remontage, raccourcissement, doublage ou post-synchronisation de la piste sonore, censure, etc.). Dans cette perspective, chaque copie doit être définie en principe comme un original relativement à son insertion historique. Ainsi, malgré ses prétentions publicitaires à la fidélité, le *Metropolis* «de» Fritz Lang remis sur le marché par Georges Moroder est-il un film de 1984, non de 1926, et c'est à ce titre qu'il mériterait d'être étudié et conservé.

Pratique philologique ou, si l'on préfère, «textologique», certaines archives ont entrepris la restitution de l'état original des films, en adoptant en général le dessein d'une reconstitution fidèle à l'idée du réalisateur-auteur. Ce type de démarche, rendu possible par le réseau de la FIAF, ne commence que depuis peu à s'appuyer sur des analyses rigoureuses et la réflexion méthodologique qui les soutient n'a pas encore dépassé le cercle encore très réduit des praticiens. Là aussi, la nature de l'intervention restitutive dépend du poids donné à l'une ou à l'autre des fonctions évoquées plus haut: s'agit-il de restaurer un document ou de produire un spectacle renouvelé? Dans quelle mesure la trace des interventions doit-elle disparaître ou comment la signaler? Quelles sont les limites imposées par l'analyse historique? Quelle part de subjectivité l'œuvre peut-elle supporter?

Cet aspect de la restauration doit être envisagé dans une optique élargie. Les cinémathèques sont devenues, dans le meilleur des cas, le lieu de la restitution documentaire de la projection, dans les limites naturelles qu'impose la reconstitution d'un événement par

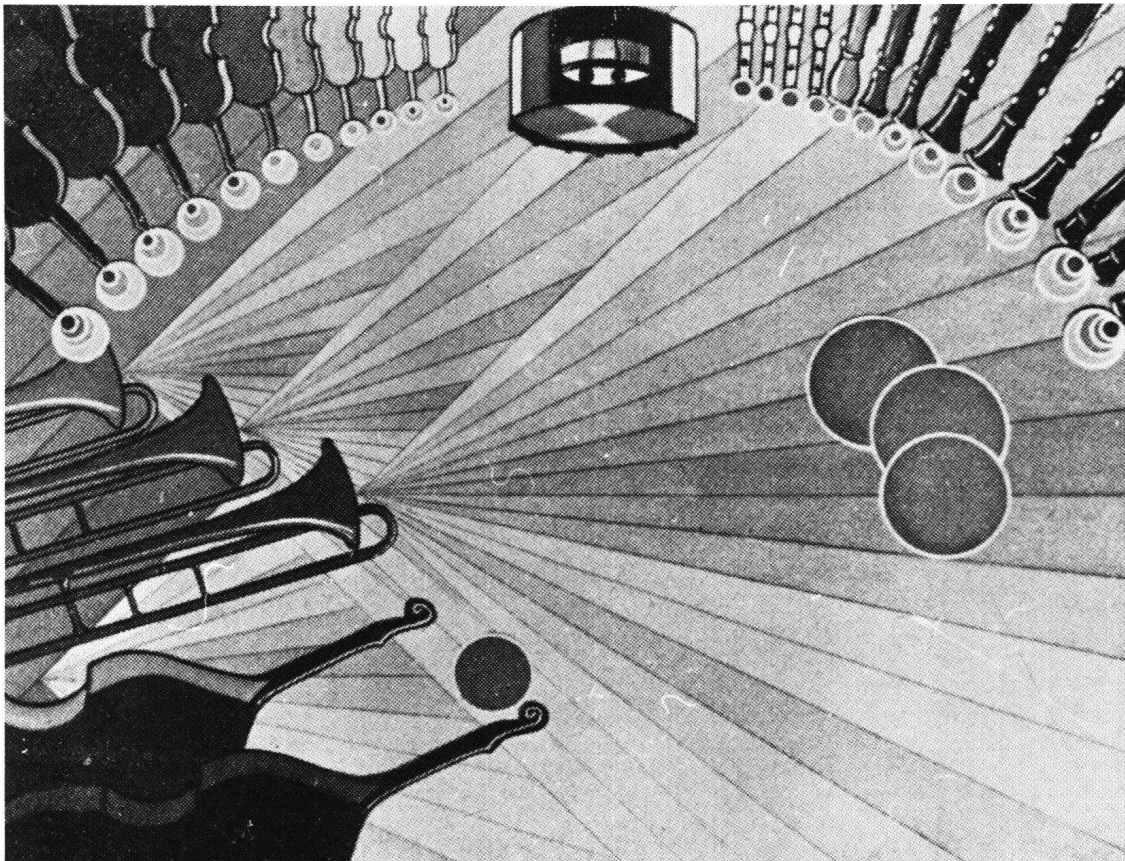


Fig. 7 *Chromophony*, de Armand Blanc-Gatti, 1938. Film d'animation en couleur, selon le procédé Dufaycolor, composé sur la musique de l'*Entrée des gladiateurs* de Julius Fucik. Production Montreux Colorfilm. Copie retrouvée en 1973 par la Cinémathèque Suisse, restaurée et retirée (négatif + son, positif 35 mm, 3'30").

définition unique et passé. En raison de son éloignement technologique et historique, le cinéma muet occupe ici une place privilégiée: sur le support, tirage le plus proche de la génération originale, coloriage, teintage ou virage de la copie, réinsertion du texte des intertitres dans leur forme et leur durée premières; à la projection, vitesse de défilement adapté à la cadence prévue, respect du format de l'image, accompagnement musical direct.

Les conséquences de ce travail sont capitales. Un large public a pu constater par exemple, à la vision de la série télévisée de KEWIN BROWNLOW et JOHN KOBAL, *Hollywood: The Pioneers*, qu'un film de 1915 n'est pas une succession d'images obscurément noir blanc et traversées par des personnages souffrant de saccades grotesques, dotée d'intertitres trop brefs pour être lus ou plus longs que les scènes qu'ils accompagnent.

Sur le plan de l'interprétation historique et esthétique, la place occupé par tel ou tel film dans la description de l'évolution du langage cinématographique peut faire l'objet d'estimations très divergentes selon la version étudiée. La reconstitution, aussi sujette soit-elle à la fragilité des hypothèses et des preuves objectives qui en déterminent la forme, s'avère une opération essentielle. *La Mort du Duc de Guise*, titre original du fameux *Assassinat du Duc de Guise*, a été considéré par les historiens comme une étape importante dans l'évolution du cinéma vers la respectabilité. Le film d'André Cal-

mettes et Le Bargy adaptait une pièce de l'académicien Henri Lavedan, était interprété par des sociétaires de la Comédie française et accompagné d'une musique composée pour l'occasion par Camille Saint-Saens. En 1908 cette démarche était neuve. Pour le reste, à en croire les livres, l'œuvre aurait été un mauvais service rendu au cinéma dans la mesure où elle ne dépasserait pas le stade du théâtre filmé.

La copie restaurée de *La Mort du Duc de Guise* (Archives nationales du Film), teintée – on passe même, dans le plan no 1, du bleu au jaune quand la marquise de Noirmoutiers allume un candélabre –, dotée de la musique originale et montrée à la bonne vitesse, permet de faire une fois pour toute un sort à la tradition critique communément admise au sujet de ce film. Le jeu des comédiens est soigneusement ajusté à la perception cinématographique, décors, costumes et accessoires témoignent d'une volonté de réalisme et de somptuosité conforme aux canons de la peinture d'histoire, enfin la mise en scène présente un souci rien moins que filmique de raccorder des espaces contigus en soulignant, d'une prise à l'autre, la continuité de l'espace représenté. Comparé à d'autres réalisations de l'époque, et en particulier à d'autres traitements d'un espace clos, *La Mort du Duc de Guise* offre des solutions dont on ne s'étonnera pas qu'elles aient pu influencer sur le travail de D.W. GRIFFITH à la Biograph.

Mais à l'époque où la première tradition historiographique était en gestation, en 1928, le film fut revu «dans les salles d'avant-garde, où l'on s'était plu à l'accompagner, à l'orchestre, d'une musique boufonne avec coups de grosse caisse», nous signale GEORGES SADOUL qui lui consacre les pages les plus riches, sans éviter toutefois l'écueil de la théâtralité.¹⁹ Au nom d'une spécificité découverte dans les années vingt, celle du montage, au nom d'une idéologie anti-bourgeoise dont l'application au cinéma tendait à sauver le sérial populaire, comme elle récupérait, aux devantures, les peintures idiotes, l'assassinat du Duc de Guise continua à être perpétré d'une histoire à l'autre. Gardons-nous de railler Bardèche et Brasillach, Ford et Jeanne, Lapierre, Leprohon ou Tœplitz. Nous tomberions dans la même logique normative qui les a poussés à mésestimer Calmettes et le Film d'Art et une critique véritable de l'histo-

riographie ne saurait aboutir à un sottisier occultant la fonction historique assumée par tels ou tels jugements de valeur.

D'autres restaurations récentes obligent à de semblables révisions ou du moins bouleversent la perception que donnaient des œuvres des copies souvent plus que médiocres: *Nosferatu* de Murnau, les *Niebelungen* et *Metropolis* de Lang (dans la version du Münchner Filmmuseum), *Napoléon* de Gance...

Certes, le hasard y met parfois du sien: ne vient-on pas de retrouver une copie intégrale de la *Jeanne d'Arc* de Dreyer, dont seules des versions mutilées ont circulé depuis l'époque même de sa sortie? Il n'en reste pas moins que le «laboratoire» de l'historien du cinéma dépend désormais d'un atelier moins métaphorique, celui des archives du film.

NOTES

- 1 Voir notre étude *Revoir Lumière*, in: *Iris* 2, no. 1, 1er semestre 1984, pp. 71-82.
- 2 Voir: PETER BÄCHLIN, *Der Film als Ware*, Burg-Verlag, Bâle 1945.
- 3 Depuis l'embrasement du département film des établissements Edison à Orange (New Jersey) jusqu'à l'incendie qui a détruit, au début de septembre 1984, quelque trois cent copies nitrate de films étrangers entreposés par le Japan Film Center au cinquième étage d'un immeuble de Tokyo, nombreuses ont été les catastrophes irréparables affectant des dépôts de maisons de production comme de cinémathèques. Elles sont souvent provoquées ou amplifiées par des conditions d'entreposage peu rigoureuses. Ce fut le cas, ces dernières années, à la Cineteca Nacional de Mexico (24 mars 1982) et à la Cinémathèque française (destruction d'un important dépôt non inventorié, à Villiers-Saint-Frédéric, le 3 août 1980).
- 4 Une copie de long métrage standard 35 mm mesure en moyenne 2500 mètres (91'). Elle se présente en cinq bobines contenues dans des boîtes métalliques de 40 cm de diamètre. D'un poids total de 20 kg, elle occupe sur les rayons un volume de 0,32 m³. La conservation du négatif d'un film sonore nécessite le double d'espace, l'image et le son se présentant sur deux supports 35 mm séparés. A titre indicatif, signalons qu'au 30 juin 1981, la Cinémathèque suisse à Lausanne conservait 7345 longs métrages et 6290 courts métrages, sans compter les actualités et les archives du Ciné-Journal suisse (1940-1975, hebdomadaire). Le simple transfert d'une copie positive nitrate 35 mm sonore de 2500 m sur un support acétate coûte 6500.- francs (obtention d'un «dupe» négatif). Le tirage d'un positif standard à partir du «dupe» négatif revient à 5000.- francs (tarifs suisses, 1984). A défaut de données accessibles sur la part des transferts effectués par rapport au stock nitrate conservé, on mesurera l'effort considérable accompli par la Cinémathèque suisse pour la sauvegarde de notre patrimoine cinématographique en se reportant à la liste indicative des «tirages et restaurations de films suisses anciens» pour 1972-1981, publiée dans le *Livre d'or de la Cinémathèque suisse*, 1981, pp. 255-257. L'énumération représente le tirage de 100 000 mètres de positif noir et blanc, 110 000 m de négatif noir et blanc, 5000 m de positif couleur, 6000 m de négatif couleur.
- 5 *Report of the copyright commission*, annexe 10 des «Minutes» du 28ème congrès de la FIAF (Bucarest, 31 mai-3 juin 1972). FIAF, Bruxelles. Le statut ambigu des collections faites de dépôts volontaires explique en partie la discrétion des cinémathèques au sujet de leurs fonds. Elles doivent trouver la manière la plus favorable de répondre à «deux demandes antagonistes: la pression exercée par ceux qui veulent avoir accès à [leurs] collections de films et la nécessité de protéger les intérêts des propriétaires et donateurs de ces films», (cf. EILEEN BOWSER, in: *Manuel des archives du film*, 1980, p. 109).

- 6 Cf. LARRY KARR, *The American Situation*, in: *Problems of selection in film archives*, Bruxelles, 1981, p. 57 ss. et pp. 133-134.
- 7 RAYMOND BORDE, *Les cinémathèques*, Lausanne 1983, pp. 22-24.
- 8 Le grand public a été saisi du problème de la préservation des films couleur grâce au cri d'alarme lancé en 1980 par le cinéaste américain Martin Scorsese, qui en appelait à la profession et mettait en accusation la Eastman-Kodak. Le retraitage périodique comme la méthode de séparation restent des mesures transitoires et aléatoires, tant qu'il n'existe pas une émulsion de longue viabilité dans des conditions de conservation normales. Un système utilisant le laser et permettant une reproduction fidèle de l'image couleur décomposée est expérimenté aux Etats-Unis (cf. *The American Archivist* 41, no. 2, April 1978, pp. 205-206).
- 9 BORESLAW MATUSZEWSKI, *Une nouvelle source de l'histoire*, Paris, 25 mars 1988, pp. 6-7. - Voir: WLADYSLAW BANASZKIEWICZ (éd.), *Boreslaw Matuszewski. Une nouvelle source de l'histoire. Nowe Zrodlo Historii*. Centralne Archiwum Filmowo, Varsovie 1955 (fac-simile). Pour le deuxième écrit, on se reportera à R. BORDE (cf. note 7), pp. 30-32.
- 10 LUCIENNE ESCOUBE, *Sauvons les films de répertoire*, in: *Pour Vous* 176, 31 mars 1932, p. 3. - R. BORDE (cf. note 7), pp. 54-55, en donne de larges extraits. Dans un article ultérieur (*Pour Vous* 183, 18 mai 1932), L. ESCOUBE propose une liste idéale des films à sauver. Nous n'avons pu consulter ce numéro de la revue. Remarquons que l'établissement de tableaux en forme de palmarès semble un moyen de valorisation particulièrement cultivé dans le domaine du cinéma. On se reportera, entre autres, à FERNALDO DI GIAMMATEO (éd.), *100 Film da salvare secondo la classifica di una Giuria internazionale*, Mondadori, Milan 1978. En annexe à son propre répertoire, *Vers une cinémathèque idéale* (Veyrier, Paris 1982), CLAUDE BEYLIE fournit une douzaine d'autres listes dont celle de la fameuse consultation effectuée lors de l'Exposition universelle de Bruxelles, en 1958. Menée et exploitée avec système, l'opération peut devenir un intéressant instrument d'évaluation, comme en témoigne *The most important and misappreciated american films since the beginning of the cinema. A revaluation conducted by the Royal Film Archive of Belgium*, Bruxelles 1978.
- 11 Cf. ROLAND COSANDEY, *La mémoire des origines*, in: *Construire* 47, 18 novembre 1981, pp. 12-13.
- 12 LÉON MOUSSINAC, *Panoramique du cinéma* (1929); GEORGES CHARENSOL, *Panorama du cinéma* (1930, 2ème éd. augmentée en 1935); PAUL ROTH, *The Film Till Now* (1930); C.A. LEJEUNE, *Cinema* (1931); HENRI FESCOURT (éd.), *Le cinéma des origines jusqu'à nos jours* (1932); MAURICE BARDECHE et ROBERT BRASILLACH, *Histoire du cinéma* (1935, traduction américaine par IRIS BARRY, 1938); FRANCO PASINETTI, *Storia del cinema* (1939); CARL VINCENT, *Histoire de l'art cinématographique* (1939). La liste de cette production européenne n'est pas exhaustive.

¹³ Cf. ROBERT DAUDELIN, *La Fédération internationale des archives du film*, in: *Le Courrier de l'Unesco*, août 1984 («Éternel cinéma»), p. 34.

¹⁴ Là où il existe, le dépôt légal touche la production nationale et non pas tout film commercialisé sur le territoire du pays. En France, son institution date de la loi du 21 juin 1943 dont le décret d'application a été signé en 1977 (!). Entrée en vigueur en 1979, cette mesure est suivie de telle manière que seuls les films ayant bénéficié d'une avance sur recette du Centre National de la Cinématographie sont assurés d'être conservés selon les modalités de la loi (une copie positive neuve), soit quelque 30 à 40 réalisations par année, environ le quart de la production. En Suisse, depuis 1972, à défaut d'un dépôt légal, une copie positive neuve de chaque film ayant obtenu une prime fédérale (prime de qualité ou d'études) doit être déposée à la Cinémathèque à Lausanne. Les films de commande primés échappent à cette disposition. Depuis 1979, les frais de tirage de ces copies d'archive sont assumés par la Cinémathèque qui reçoit à cet effet un crédit fédéral spécial:

1979: 50 000.- frs, 45 films primés (longs et courts métrages)

1980: 50 000.- frs, 27 films primés

1981: 95 000.- frs, 25 films primés

1982: 90 000.- frs, 28 films primés

1983: 57 000.- frs, 30 films primés

1984: 95 000.- frs, 25 films primés

Pour 1985, le budget prévoit un crédit supérieur à 90 000 francs.

En l'absence d'une filmographie nationale, il est difficile d'évaluer quelle part de la production est conservée.

Dans la majorité des pays, les films importés constituent une large part du marché autochtone, si ce n'est la plus grande. En Suisse, nation sans véritable économie du cinéma, 98% de l'offre vient de l'extérieur, à raison d'une moyenne de 400 titres nouveaux par année qui représentent au moins trois fois plus de copies.

A l'expiration du contrat d'exploitation signé entre le producteur et le distributeur, les copies peuvent être retournées au producteur, détruites sur place ou déposées auprès de la Cinémathèque selon accord entre l'institution, le déposant et l'ayant-droits. L'ampleur de ces dépôts volontaires varie d'un pays à l'autre en fonction de la politique des

producteurs étrangers comme du pouvoir de persuasion, des services et de la crédibilité du dépositaire.

¹⁵ L'historiographie du cinéma souffre en fait de lacunes méthodologiques primaires. Ce n'est pas la «nouvelle» histoire qui peut lui être de quelque secours, mais tout simplement les méthodes de base de l'historien. Voir à ce propos les enseignements que l'on peut tirer des trois articles mentionnés dans la bibliographie sous la rubrique «Cinéma et Histoire».

¹⁶ On trouvera chez FRIEDRICH KAHLENBERG, *Zur Aufgabenstellung von Filmarchiv* (1977; cf. notre bibliographie), une formulation stricte de cette distinction. Il n'est pas indifférent qu'elle soit énoncée par le responsable d'une institution appartenant à des archives nationales et qu'elle s'inscrive de ce fait dans une tradition doctrinale déterminée en matière d'archivage.

Il est tentant de décrire le problème complexe posé par ces deux fonctions en termes d'opposition fortement contrastés. L'histoire des cinémathèques en fournit les figures dans la personne d'HENRI LANGLOIS, co-fondateur et patron de la Cinémathèque française, défini par le cinéaste FRANÇOIS TRUFFAUT comme un «screenmaker», et, à l'opposé, dans celle d'ERNEST LINDGREN, conservateur du National Film Archive britannique, dont l'action pionnière posa dès les années trente les bases d'une préservation scientifique des films au détriment de leur accessibilité, avec une rigueur qui lui aurait valu la question impatiente de la critique PENELOPE HOUSTON: «When does posterity begin?»

On se reportera à ce sujet aux écrits de R. BORDE, K. BROWNLOW et R. ROUD signalés dans la bibliographie.

¹⁷ EILEEN BOWSER, *Results of survey of viewing facilities for research in FIAF archives*, in: Minutes du 37^{ème} Congrès de la FIAF, Rapallo, 3-4 mai 1981 (FIAF, Bruxelles).

¹⁸ KEMP P. NIVER, *From Film to Paper to Film. The story of the Library of Congress Paper Print Conversion Program*, in: *The Quarterly Journal of The Library of Congress* 21, January-October 1964, pp. 248-264.

¹⁹ GEORGES SADOUL, *Histoire générale du cinéma*, t.2, Denoël, Paris 1973 (3^{ème} éd.), p. 510.

On trouvera un découpage illustré de la copie des Archives nationales du Film dans 1895-1910. *Les pionniers du cinéma français*, L'Avant-Scène Cinéma 334, novembre 1984, pp. 58-72.

BIBLIOGRAPHIE

Les titres réunis ci-dessous correspondent à la part la plus accessible des sources auxquelles nous avons eu recours. Il s'agit aussi des travaux les plus directement utiles à qui voudrait approfondir certains aspects de la problématique exposée.

Introduction aux techniques du cinéma

PINEL, Vincent: *Techniques du cinéma*. Presse universitaires de France, Paris 1981 (coll. «Que sais-je?», no 1873).

MONACO, James: *How to Read a Film. The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media*. Oxford University Press, New York/Oxford 1981.

SALT, Barry: *Film style and Technology: history and analysis*. Starword, London 1983.

Les archives du film

BORDE, Raymond: *Les cinémathèques*. Editions L'Age d'Homme, Lausanne 1983

BOWSER, Eileen/KUIPER, John (éd.): *Manuel des archives du film*. Fédération internationale des archives du film (FIAF), Bruxelles 1980.

FIELDING, Raymond: *Archive of the Motion Picture: A General View*, in: *The American Archivist* 30, no 3, July 1967, pp. 493-500.

Image & Magie du cinéma français. 100 ans de patrimoine. Catalogue de l'exposition organisée par le Centre National de la Cinématographie et la Conservatoire National des Arts et Métiers. Paris 1980.

KAHLENBERG, Friedrich P.: *Zur Aufgabenstellung von Filmarchiven*, in: *Beiträge des Filmarchivs*, tiré à part de BOBERACH et BOOMS (éd.): *Aus der*

Arbeit des Bundesarchivs. Beiträge zum Archivwesen zur Quellenkunde und Zeitgeschichte. Harald Boldt Verlag, Boppard am Rhein 1977, pp. 142-165.

Problems of selection in film archives/Problèmes de sélection dans les archives du film, FIAF Symposium à Karlovy-Vary, 21.6.1980. Fédération internationale des archives du film, Bruxelles 1981.

UNESCO: *Recommandation pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement*. 27.10.1980.

UNESCO: *Eternel cinéma*, numéro monographique du *Courrier de l'Unesco*, août 1984.

VOLKMANN, Herbert (ed.): *The Preservation and Restoration of Colour and Sound in Films*. Fédération internationale des archives du film, Bruxelles, 1977.

Le débat Henri Langlois

BORDE, Raymond: *La Cinémathèque française: recherche de la vérité*, in: *Les Cahiers de la Cinémathèque* 22, mars 1977.

BORDE, Raymond: *La Cinémathèque française: recherche de la vérité. Dossier no 2*, in: *Les Cahiers de la Cinémathèque* 23-24, Noël 1977, pp. 146-165.

ROUD, Richard: *A Passion for Films. Henri Langlois and the Cinémathèque française*. Secker & Warburg, London 1983.

La Cinémathèque suisse

BUACHE, Freddy: *Livre d'or de la Cinémathèque suisse, 1943-1981. Cinéma-thèque suisse, Lausanne octobre 1981*.

Sauvegarde du patrimoine cinématographique suisse/Rettung der schweizerischen Filmvergangenheit. Cinémathèque suisse, Lausanne décembre 1971.

Méthodologie

FIAF: *Symposium on the Methodology of Film History, Montréal 1974*. Actes publiés par Cinema Journal 14, no 2, Winter 1974/75.

GARÇON, François/SORLIN, Pierre: *L'historien et les archives filmiques*, in: Revue d'histoire moderne et contemporaine 28, 1981, pp. 344-357.

PITHON, Rémy: *Cinéma et recherche historique. Esquisse d'une problématique - Éléments de méthodologies et de bibliographies*, in: Revue suisse d'histoire 24, fasc. 1, 1974, pp. 26-65.

PITHON, Rémy: *L'historien face au film. De quelques difficultés nouvelles du métier d'historien*, in: Education 2000, no 18, mars 1981, pp. 25-32.

Droits d'auteur

WELLAUER, Pierre-Olivier: *L'œuvre cinématographique en Suisse*. Diffusion Publicitaire, Lausanne (thèse de licence, Faculté de droit de l'Université de Lausanne) s.d.

Description filmographique

Cinema 1900-1906. An Analytical Study. Vol. 1 GAUDREAU, André (dir.): *Filmography/Filmographie*. - Vol. 2 HOLMAN, Roger (éd.): *An Analytical Study by The National Film Archive (London) and The International Federation of Film Archives*. Fédération internationale des archives du film, Bruxelles 1982.

MALTHETE-MELIES, Madeleine/QUEVRAIN, Anne-Marie/MALTHETE, Jacques: *Essai de reconstitution du catalogue français de la Star-Film*, suivi d'une *Analyse catalographique des films de Georges Méliès recensés en France*. Service des Archives du Film du Centre National de la Cinématographie, Bois d'Arcy 1981.

NIVER, Kemp. *Motion Pictures from the Library of Congress Paper Print Collection 1894-1912*. University of California Press, Berkeley 1967.

Reconstitution de copies

BROWLOW, Kevin: *Napoleon. Abel Gance's Classic Film*. Jonathan Cape, London 1983.

BOWSER, Eileen: *Essai de reconstitution de «A Corner in Wheat»*, in: Les Cahiers de la Cinémathèque 17, Noël 1975, pp. 91-97.

BERNARDINI, Aldo: «La presa di Roma», prototipo del cinema italiano, in: COSTA, Antonio (éd.): *La meccanica del visibile. Il cinema delle origini in Europa*. La Casa Usher, Firenze 1983, pp. 117-127.

CODELLI, Lorenzo: *Entretien avec Enno Patalas, conservateur de la Cinémathèque de Munich sur «Metropolis» et quelques autres films de Fritz Lang*, in: Positif 285, novembre 1984, pp. 15-20.

GAUDREAU, André: *Les détours du récit filmique: sur la naissance du montage parallèle*, in: Les Cahiers de la Cinémathèque 29, hiver 1979, pp. 88-107, [à propos de *Life of an American Fireman*, voir: Edwin S. Porter, 1903].

Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens, in: Programme der 34. Internationalen Film-Festspiele, Berlin 17-28 février 1984, pp. 307-317. Contient: PATALAS, Enno: *Unterwegs zu «Nosferatu». Brief an Lotte H. Eisner*. HELLER, Berndt: *Die Musik zum «Fest des Nosferatu»*.

PITHON, Rémy: *Un apport de Douglas Sirk au cinéma suisse: Accord final*, in: Travelling 49/Documents Cinémathèque suisse 10, printemps 1977, pp. 2-27.

REDI, Riccardo: *La Passion «Pathé» et la datation d'une série*. A paraître dans les Actes du colloque «Les premiers ans du cinéma français» (29.10.-4.11.1984), Institut Jean Vigo, Perpignan.

CRÉDIT PHOTOGRAPHIQUE

Fig. 1-7: Cinémathèque Suisse, Lausanne