

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

79 | 2016
Varia

« Vingt ans après le “centenaire” : quelle histoire pour quelles Mémoires du Cinéma ? »

Manon Billaut et Emmanuelle Champomier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5186>

DOI : 10.4000/1895.5186

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2016

Pagination : 172-179

ISBN : 9782370290793

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Manon Billaut et Emmanuelle Champomier, « « Vingt ans après le “centenaire” : quelle histoire pour
quelles Mémoires du Cinéma ? » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 79 | 2016, mis en
ligne le 01 juin 2016, consulté le 06 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5186> ;
DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5186>

© AFRHC

JOURNÉES D'ÉTUDES

«Vingt ans après le “centenaire” : quelle histoire pour quelles Mémoires du Cinéma ? »

Alors que l'on vient de fêter le Centenaire de la Première Guerre mondiale, célébration qui donna lieu à un grand nombre de manifestations scientifiques et de nouveaux projets de conservation et de diffusion du patrimoine lié à la Grande Guerre – notamment le portail EFG (European Film Gateway) – on peut s'interroger sur la place des commémorations dans la recherche historique. Les pratiques mémorielles seraient-elles l'un des principaux moteurs de la recherche en histoire du cinéma ? C'est à partir de ce questionnement que Rodolphe Gahéry et Jérémy Houillère ont eu l'idée d'une journée d'études apportant une réflexion atypique et ambitieuse sur l'histoire et l'évolution de la construction de la mémoire du cinéma, proposant de faire le bilan des diverses commémorations qui ont eu lieu depuis la célébration majeure du « centenaire du cinéma » en 1995. Intitulée « Vingt ans après le centenaire : quelle histoire pour quelles Mémoires du cinéma ? », la journée d'études s'est tenu le 2 mai 2016 à la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, qui accueillait ainsi, pour la première fois depuis son ouverture, un événement extérieur dont elle n'était pas co-organisatrice. Le choix du lieu n'était cependant pas sans lien avec la problématique : le cas Pathé fut particulièrement souligné tout au long de la journée.

Les diverses manifestations commémoratives organisées à l'occasion du « centenaire », rappelées par Gahéry dans son introduction à la journée, sous la forme d'expositions (« Pathé, premier empire du cinéma », Centre Pompidou, octobre 1994-mars 1996), de manifestations scientifiques (« Les vingt premières années du cinéma français », colloque international de la Sorbonne Nouvelle en novembre 1993 ; « La maison Gaumont a 100 ans », col-

loque de l'Institut Jean Vigo-Perpignan en décembre 1994 ; « Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle », colloque de Cerisy en août 1996 ; « La firme Pathé Frères, 1896-1914 », 4^e Conférence internationale de Domitor à la Cinéma-thèque française en décembre 1996), et de publications, ont suscité une résonance analogue lors de la célébration du 120^e anniversaire du cinéma en 2015.

L'enjeu de cette journée était ainsi d'explorer les relations entre histoire et mémoire du cinéma. Gahéry commença en effet par souligner, dans son introduction, que les questions mémorielles, notamment depuis la parution entre 1984 à 1992 des *Lieux de mémoire*, œuvre collective dirigée par Pierre Nora en trois volumes, se sont imposées au premier rang de la recherche française en histoire. Il a notamment cité les travaux d'Annette Wieworka sur la mémoire de la Shoah, de François Hartog sur le concept de « présentisme » ou encore les manuels d'historiographie de Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt. Du côté des études cinématographiques en revanche, selon Gahéry, si les manifestations s'imposent à chaque commémoration – colloques, ouvrages, programmation de films, expositions –, la mémoire en tant que telle ne constitue pas à proprement parler un objet d'étude, son analyse étant toujours incluse dans l'étude d'autres objets. On peut néanmoins citer les travaux de Christophe Gauthier et particulièrement sa thèse de doctorat d'histoire intitulée « Une composition française. La mémoire du cinéma en France des origines à la Seconde Guerre mondiale » (Paris 1, 2007), ainsi que les publications consacrées au patrimoine cinématographique, notamment l'ouvrage de Laurent Véray, *les Images d'archives face à l'histoire : de la conservation à la création* (Futuroscope, France, SCÉRÉN-CNDP-

CRDP, 2011) et plus récemment l'ouvrage collectif dirigé par André Habib et Michel Marie, *L'Avenir de la mémoire: patrimoine, restauration et réemploi cinématographiques* (Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2013).

Quatre axes furent abordés par les intervenants: la restauration des films à travers l'exemple du catalogue Lumière, puis la question des mémoires institutionnelle (l'Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense), individuelle (le cinéaste Jean Durand) et des cinématographies étrangères.

C'est bien la patrimonialisation qui est en effet au cœur des restaurations. Mais celles-ci sont souvent motivées par une commémoration, l'exploration d'un nouveau sujet ne pouvant se justifier d'elle-même. Ainsi, le projet Lumière, initié en 1964, date du centième anniversaire de Louis Lumière, a été remis au devant de la scène en 2015 pour célébrer les 120 ans du cinéma, avec l'exposition *Lumière!* au Grand Palais et l'édition DVD d'une centaine de vues Lumière restaurées par l'Institut Lumière, dont Benoît Turquety a livré un compte rendu dans le n° 78 de *1895 revue d'histoire du cinéma*. Marie Frappat, qui vient de soutenir une thèse sur «L'Invention de la restauration des films», proposa un historique des premières restaurations du catalogue Lumière menées par Henri Langlois et Jean-Paul Boyer entre 1964 et 1966 en soulignant combien les tirages des films Lumière par Jean-Paul Boyer avaient participé de la construction de la figure de Lumière cinéaste. La question centrale du poids des restaurations ou simplement de la mise en circulation des copies dans la construction d'une œuvre cinématographique par l'historien a déjà été soulevée, notamment par Philippe Azoury à propos de la reconsidération d'André Antoine après la «restauration» de *l'Hirondelle et la mésange* par la Cinémathèque française en 1984 (Philippe Azoury, «Historiographie et restauration: l'exemple de *l'Hirondelle et la mésange*, épiphénomène de la réévaluation d'André Antoine comme cinéaste», mémoire de maîtrise, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 1994).

Dans le même sens, Marie Frappat a montré que la construction de la figure de Lumière cinéaste avait été la conséquence de la remise en circulation des films au début des années 1960 grâce aux nouveaux tirages réalisés par Boyer et les montages qu'en proposa Henri Langlois. La construction de cette figure de Lumière cinéaste avait néanmoins déjà été anticipée par Georges Sadoul dans son *Histoire générale du cinéma* (Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma. Tome I: L'invention du cinéma 1832-1897*, Paris, Denoël, 1945), et surtout dans la nouvelle version rédigée entre 1946 et 1948 après sa rencontre avec Louis Lumière à l'automne 1946. Cette rencontre et son influence sur la méthode de l'historien a été détaillée par Christophe Gauthier dans *Histoire du cinéma: problématique des sources* («L'invention de l'archive: Georges Sadoul, historien», in Irène Bessièrre et Jean Gili dir., *Histoire du cinéma: problématique des sources*, Paris, INHA, Maison des sciences de l'Homme, AFRHC, 2004). À partir de l'étude des carnets de travail de Sadoul conservés à la Cinémathèque française, Gauthier a montré comment Sadoul avait su créer une véritable collaboration avec Lumière après que celui-ci lui eut reproché les lignes écrites à son sujet dans la première version de son *Histoire générale du cinéma*. Tandis que Sadoul n'avait eu accès qu'à des archives non-film, sa rencontre avec Lumière lui permit de visionner les vues et d'inclure ainsi Lumière dans l'émergence de l'Art cinématographique. Son article «Louis Lumière metteur en scène» publié dans le premier numéro de la revue *Intermède* au printemps 1946 pourrait ainsi être une des matrices du discours que développera Langlois en 1965 au moment des manifestations célébrant le soixante-dixième anniversaire de l'invention du Cinématographe Lumière et des toutes premières projections en public.

C'est en effet suite à cette entrevue entre Sadoul et Lumière que les vues conservées aux usines Lumière à Lyon furent rapatriées à la Cinémathèque française. Sadoul lui-même se chargea de l'inventaire des négatifs qui devaient ensuite être contretypés. Ce travail fut très long puisqu'il fallut

confectionner une tireuse spéciale adaptée aux perforations spécifiques de la pellicule Lumière. Jean-Paul Boyer, responsable du laboratoire Boyer à Redessan dans le Gard se lança alors dans la confection de cette machine, quand des grands laboratoires comme ceux de Pathé et Gaumont refusèrent, l'invention d'une nouvelle machine pour un petit nombre de tirages étant incompatible avec le système de production industriel. Employant une méthode artisanale, Boyer proposa un tirage par contact image par image qui permit de restituer la très grande qualité de la pellicule Lumière. En tant que spécialiste de la restauration et de ses techniques, Frappat a très bien exposé les difficultés et enjeux de ce travail mené par cet inventeur autodidacte, photographies comparatives de morceaux de pellicule à l'appui.

Elle insista ensuite sur l'importance de la circulation matérielle des copies et des tirages dans la postérité critique de ce que l'on construit comme une œuvre. Ce grand chantier de retraitage des négatifs aboutit en effet à une nouvelle circulation des films dans le monde entier et une exposition commémorative en hommage à Louis Lumière au Palais de Chaillot « Centenaire de Louis Lumière et soixante-dixième anniversaire du Cinémato- graphe Auguste et Louis Lumière » en 1966, date anniversaire du véritable essor de l'exploitation de l'appareil. Dans cette mouvance, le projet monographique sur Lumière dans la collection « Cinéma d'aujourd'hui » aux éditions Seghers vit le jour. Sadoul dit lui-même que la publication de ce *Lumière cinéaste* « solde une dette d'honneur. J'ai vu souvent ce grand vieillard dans les dernières années de sa vie et si j'obtins en 1946 qu'il confiât à la Cinémathèque française les quelque 1 800 films réalisés par lui ou par ses opérateurs, ce fut un peu parce que je comptais alors écrire un Louis Lumière réalisateur. Cette promesse je ne la tiens qu'après dix-huit ans écoulés et pour son centenaire ». La reconsidération de l'œuvre de Louis Lumière s'appuya ainsi sur le tirage des négatifs et leur montage par Langlois qui parcourut les cinémathèques en proposant une lecture personnelle des vues Lumière qu'il montait parfois

de manière anachronique. Cette pratique, tout en permettant de faire connaître le patrimoine national, tendait ainsi davantage vers la construction d'un objet artistique qu'à sa restitution historique. C'est ce que déplorent encore aujourd'hui nombre d'historiens concernant l'entreprise menée par l'Institut Lumière, imposant une lecture de ces vues sans perspective historique et contextuelle. Ainsi, faisant le lien entre ces premiers tirages et la nouvelle entreprise de patrimonialisation du catalogue menée en vue des célébrations des 120 ans de l'invention du cinéma, Dominique Moustacchi, administratrice de la base de données documentaires à la Direction du patrimoine cinématographique du Centre national de la cinématographie (CNC) et Cécile Rogue, chargée d'études documentaires au sein du service analyse et gestion documentaire des collections au sein de la même Direction, ont ensuite pris la parole afin de revenir sur l'historique de la constitution du catalogue des films Lumière et les difficultés rencontrées dans le repérage des vues. Leur communication « 1895-1995-2015 : où en est l'exploration du catalogue des vues Lumière ? » dressa un état des lieux de ce vaste chantier de catalogage et de restauration toujours en cours, vingt ans après le lancement du projet Lumière.

Les deux interventions qui ont clos la matinée ont quant à elles retracé, suivant un déroulé chronologique, l'état et l'évolution de la mémoire d'une institution pour la première, et d'un cinéaste pour la seconde. Olivier Racine, chargé d'études documentaires au pôle des archives de l'ECPAD, a ainsi commencé par évoquer le cas de l'ex-Section Cinématographique de l'Armée (SCA), créée en 1915, devenue en 2001, après maintes transformations et dénominations, l'ECPAD. La construction de la mémoire de cette institution, chargée de la production d'images fixes et animées à des fins de propagande, d'instruction et de communication des armées, transparait selon Racine à travers les films qu'elle a produits depuis sa création. Il s'est plus particulièrement interrogé sur l'évolution du discours et de la mise en scène façonnés par ces films et a dégagé trois temps distincts qu'il

a exposés, extraits de films à l'appui. La première période, qui s'étend de la Première Guerre mondiale jusqu'aux années 1950, voit apparaître des premiers fragments d'un discours réflexif. En période de conflit, les actualités filmées sur le front poursuivent un même but : remonter le moral des troupes. Elles mettent ainsi en avant les séances de projection du cinéma aux armées ou encore les figures de l'opérateur de prise de vues et du projectionniste. Dans l'entre-deux-guerres, sont tournés essentiellement des films d'instruction mais Racine note l'existence d'un film tourné vers 1930 qu'il suppose à usage interne, les personnels militaires se mettant eux-mêmes en scène sur un ton plutôt comique. La deuxième période des années 1950 aux années 1970 voit la réalisation du premier reportage filmé consacré aux activités d'un service cinématographique, diffusé dans un numéro des « actualités militaires françaises en Allemagne », et dans lequel le commentateur insiste sur le caractère inédit d'un tel film sur « l'envers du décor », suivant étape par étape le cheminement d'un film au sein du service, de l'ordre de mission donné au reporter à l'enregistrement du commentaire audio. Il faut cependant attendre 1961 pour voir un film entièrement consacré au service. Il s'agit de *Caméras en uniforme*, film promotionnel, destiné à faire connaître les possibilités de l'ECPA en matière de diffusion audiovisuelle. Racine a enfin fait le constat d'un essor important de ce type de films à partir des années 1980 qui marquent le tournant du troisième et dernier temps de la construction de la mémoire par l'image de l'ECPAD jusqu'à aujourd'hui, essor dû à l'apparition et au développement de nouveaux modes de diffusion (vidéo, télévision et aujourd'hui Internet). Par la création notamment de magazines d'actualités à la télévision et de films de court métrage, l'institution se représente à travers ses acteurs qui se filment eux-mêmes, par le biais notamment d'interviews, évoque son archive, ses activités et son histoire, et perpétue ainsi sa mémoire. Ce troisième temps dénote ainsi une prise en compte par l'image du patrimoine que

représentent ces archives cinématographiques conservées par l'ECPAD.

À la suite de l'écriture d'une mémoire par une institution elle-même, Julie Lecat, étudiante en première année de Master à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne travaillant plus spécifiquement sur les séries *Calino* et *Onésime* de Jean Durand, s'est proposée de confronter « l'œuvre de Durand au prisme de l'historiographie contemporaine » et de s'interroger sur les raisons qui ont conduit le cinéaste à « pass[er] sans appel à la trappe de l'histoire du cinéma », comme l'écrivait Bernard Bastide en préface au premier ouvrage qui lui soit consacré (Francis Lacassin, *À la recherche de Jean Durand*, Paris, AFRHC, 2004). Après quelques affirmations dont certaines auraient mérité d'être davantage nuancées, la jeune chercheuse a listé les événements, manifestations et publications par lesquels Durand a été mis à l'honneur depuis la Seconde Guerre mondiale : des premiers historiens l'ayant évoqué, Georges Sadoul et Jean Mitry, au numéro de la revue *Image et Son* consacré au cinéma comique (n° 172, avril 1964), de la projection de ses films aux côtés de ceux de René Clair et Charlie Chaplin à la Mostra de Venise en 1966 à la « contre-histoire » de Francis Lacassin (Francis Lacassin, *Pour une contre-histoire du cinéma*, Arles, Actes sud, 1994 – première édition en 1972) ; de l'article de Philippe d'Hughes consacré à Jean Durand dans le n° 5-6 de *1895* (1989) au numéro de la revue *Théorème* dirigé par Thierry Lefebvre et Laurent Mannoni (*Cinéma des premiers temps. Nouvelles contributions françaises*, n° 4, 1996), et enfin de la rétrospective de ses films au *Cinema Ritrovato* de Bologne (2003-2004) et de l'ouvrage de Lacassin, cité plus haut, qui en découle, paru dans une première mouture en italien sous le titre *Alla ricerca di Jean Durand*, au numéro de *1895 revue d'histoire du cinéma* consacré « aux sources du burlesque cinématographique » sous la direction de Laurent Guido et Laurent Le Forestier (n° 61, septembre 2010). Malgré ces nombreuses publications et rétrospectives, Durand et son œuvre cinématographique demeurent méconnus selon Lecat. La chercheuse

a alors essayé de comprendre les raisons de cet « oubli » dans l'histoire du cinéma, à l'aide d'explications parfois discutables. Ajoutons que le regain d'intérêt pour cette période est encore récent et que l'œuvre de Durand n'est pas la seule à connaître des zones d'ombre. De nombreux corpus et objets de cette période riche de l'histoire du cinéma restent encore à découvrir, étudier et valoriser, ce que son travail contribuera certainement à faire.

L'après-midi, un troisième panel permit de sortir du seul cas français en s'intéressant aux mémoires nationales, avec les cinématographies turques et thaïlandaises, encore aujourd'hui très peu connues, même dans leur propre pays. La première intervention de Tunç Yildirim, maître de conférences à l'Université de Tunceli en Turquie, s'est penchée sur l'historiographie du cinéma turc. Dès le titre son intervention remettait en cause les discours accompagnant le 100^e anniversaire du cinéma turc en 2014 : « "Un siècle au cinéma" ou le centenaire du cinéma turc : quelques prétextes pour ne pas aborder l'histoire du cinéma turc des premiers temps sous l'angle de la nouvelle histoire du cinéma ». Il contesta avant tout la publication d'un important ouvrage collectif rassemblant les contributions de cinquante-deux auteurs qui accompagna la manifestation organisée lors du Festival International du Film d'Antalya : Abdurrahman Çelik (dir.), *Sinemada Bir Asr : Turk Sinemasının 100. Yılna Armağan* ([Un siècle au cinéma : cadeau pour le centième anniversaire du cinéma turc], Ankara, Turquie, Anset, 2014). Yildirim a souhaité de la sorte revenir sur l'histoire du cinéma turc, qui fait toujours débat, et remettre en question la pertinence scientifique de ce livre grand format comprenant plus de 400 pages. À partir de l'analyse des quatre textes dédiés aux débuts du cinéma en Turquie dans cet ouvrage, il a ainsi montré combien cette histoire était faussée, ne proposant aucune approche historique problématisant les sources, les méthodes, les objets et l'écriture de l'histoire traditionnelle du cinéma turc. Francophone, diplômé du Lycée Français Saint-Michel d'Istanbul et de l'Université Paris 1 Pan-

théon-Sorbonne où il a soutenu une thèse en 2011 sur le cinéma de Yeşilçam (1948-1971) sous la direction de Jean Gili, Yildirim se référa ainsi à tous les grands historiens français. Il se servit notamment de l'« opération historiographique » de Michel de Certeau afin de montrer que les chercheurs réunis dans l'ouvrage n'exploitaient quasiment jamais les sources filmiques.

Si la rétrospective consacrée au cinéma turc coordonnée par Mehmet Basutçu au Centre Pompidou en 1996 et l'ouvrage qui en résulta (Mehmet Basutçu (dir.), *le Cinéma turc*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996) permirent aux Français de découvrir cette production, la redécouverte de cette histoire en Turquie fut également tardive. Un court article de six pages de Rakm Çalapala édité en 1947 (Rakm Çalapala, *Türkiye'de Filmcilik [l'Industrie du film en Turquie]*, Istanbul, YFYC, 1947) proposant un panorama du cinéma en Turquie de la fin des années 1890 jusqu'à la seconde moitié des années 1940, fut considéré pendant longtemps comme la seule référence. Or, Yildirim accuse Çalapala d'avoir formulé un discours idéologique, écrivant une histoire clairement orientée en vue de légitimer le cinquantenaire du cinéma turc et d'affirmer une identité nationale. Lui reprochant de ne citer aucune source primaire, il considère que ce discours à la fois nationaliste et romantique met en valeur les pionniers turco-musulmans du cinéma en fétichisant les « premières fois » (premier exploitant, premier film turc, premières salles de cinéma exploitées par les Turcs, premier opérateur turc, etc.).

Cette analyse nous amène à réfléchir à notre propre manière de faire de l'histoire et invite à remettre en cause les actions commémoratives tendant forcément à mettre en valeur une certaine histoire qu'il s'agit de célébrer, quitte à opérer quelques arrangements avec les faits historiques. C'était bien ce que souhaitait montrer cette journée d'études en interrogeant la place des pratiques commémoratives dans l'écriture de l'histoire du cinéma. On a bien vu avec les célébrations du 70^e anniversaire du Cinématographe à quel point la figure de

Lumière cinéaste avait été mise en avant, au détriment d'une réalité historique plus complexe. Ainsi Tunç Yildirim est-il revenu sur les débats toujours en cours sur les premières années du cinéma turc et, dans une perspective historiographique, a critiqué les différentes approches opérées jusqu'ici et empêchant de faire émerger un discours historique auquel les chercheurs pourraient se référer. De jeunes chercheurs tentent néanmoins aujourd'hui d'écrire cette nouvelle histoire du cinéma turc à partir de sources primaires, comme Özde Çelikelmel-Thomen, mais l'accès aux films et aux sources *non-film* demeure la principale difficulté, le pays n'étant pas doté de cinémathèque.

En Thaïlande, au contraire, le pays œuvre pour la conservation de ses films et l'entretien d'une mémoire cinématographique nationale. Aliosha Herrera, terminant la rédaction de sa thèse sur l'histoire du cinéma thaï de 1945 à 1970 à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (sous la direction de Nicole Brenez), est revenue sur la genèse et l'évolution de la Cinémathèque thaï qui célébra également en 2014 les « 119 ans du Cinéma ». Ce centre, constitué dès 1984 par Dome Sukvong, figure de « père fondateur » à la manière de Langlois, fut également agrémenté d'un musée du cinéma fondé en 1999. Mais isolée dans la périphérie de Bangkok et aussi peu connue que le cinéma thaï, la cinémathèque ne fut promue au rang d'institution gouvernementale qu'en 2009. Herrera l'ayant fréquentée de près pendant trois ans dans le cadre d'une bourse « ENITS » (Empowering Network for International Thai Studies) pour contribuer au dépouillement et à l'inventaire de l'ensemble des archives relatives à l'âge d'or du cinéma thaï en 16 mm (1945-1970), insista sur la contribution de l'institution à la patrimonialisation du cinéma national et à son inscription dans une histoire du cinéma mondial. L'effort de valorisation de ses collections mené par la Cinémathèque (activités pédagogiques, projets d'expositions, cin-clubs et conférences, festivals et rétrospectives, éditions DVD et publications) fut ainsi souligné. Elle a également engagé des plans de sauvetage de films en collaboration avec la FIAF dès les premières

années de sa création. Depuis 2011, un nouveau projet d'inscription de 25 nouveaux films par an dans un registre du patrimoine cinématographique national très récemment fondé afin de retrouver la trace de films perdus et de protéger le patrimoine national est également apparu. Herrera fut, en revanche, plus critique à l'égard des choix opérés par Dome Sukvong et ses équipes qui privilégièrent certains fonds et contribuèrent à « la mise en jachère de foisonnants gisements d'images » qui mériteraient d'être réhabilités. On retrouve ainsi les problématiques de sélection souvent évoquées, la recherche en histoire du cinéma étant forcément liée à l'exploration de fonds d'archives dont l'ouverture et la connaissance dépendent des institutions patrimoniales. De plus, le manque de moyens de la Cinémathèque thaï pose des problèmes de conservation chroniques. Herrera insista notamment sur la méconnaissance des films thaïs en 16 mm dont la plupart ont été perdus. Des numérisations des copies positives d'exploitation ont été réalisées, mais sans restauration ce qui n'a pas permis de retrouver un état d'origine. De plus, quelques négatifs originaux de films en 16 mm ont été retrouvés mais n'ont pas encore été restaurés ni transposés sur d'autres supports. Considérés comme « pluvieux » à cause des altérations de la pellicule, ces films ont néanmoins été pour certains édités en l'état en DVD, avec un accompagnement sonore souvent inapproprié. En effet, perpétuant la tradition du théâtre d'ombres, les films étaient tournés sans son, puis projetés dans toutes les régions de Thaïlande avec un accompagnement en direct par des bonimenteurs appelés « nak phak » [doubleurs], qui s'adaptaient au patois local. Très à la mode, cette pratique était courante jusque dans les années 1970, les bonimenteurs étant devenus de véritables célébrités, leur nom étant même parfois davantage mis en avant que le titre du film lui-même sur les documents publicitaires. Un extrait de *Banthuek rak khong Phimchawi* (*le Carnet d'amour de Phimchawi*) réalisé en 1962 par Siri Sirichinda, fut ainsi projeté, afin de montrer la manière dont ces films sont aujourd'hui reçus, et à quel point cela différait des

contextes de projection d'époque, problème également souligné précédemment à propos de l'édition DVD des vues Lumière.

Cette intervention fit parfaitement le lien avec la communication suivante que Germain Lacasse, professeur honoraire du Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, a consacré à la patrimonialisation de la figure transnationale et transculturelle du bonimenteur. Lacasse est d'abord revenu sur la notion théorique de « patrimonialisation », définie par divers auteurs à travers le temps. Il commença par citer la trilogie des valeurs – l'ancienneté, l'historique et la commémorative – établie par Aloïs Riegl en 1903, afin de caractériser un monument (dans *le Culte moderne des monuments*). Il fit ensuite un bond en avant de cent ans, avec la théorie développée dans les années 2000 par le géographe français Guy Di Méo selon lequel le patrimoine est un objet construit par un narrateur qui bâtit ainsi un mythe, démarche assimilable à celle de l'historien. Enfin, selon Jean Davallon, muséologue et professeur émérite de l'Université d'Avignon, la patrimonialisation s'effectue par le changement de statut d'un objet qui de « commun » devient « exemplaire ». Les objets et pratiques patrimoniaux sont donc institutionnalisés par des discours qui viennent les légitimer, les valoriser, et parfois les survaloriser, le plus souvent dans une perspective nationale. Pour l'étude de son objet qu'est le cinéma oral pris dans un sens large, insaisissable et inimitable par nature puisqu'il procède d'une performance unique, en direct, et dans des circonstances spécifiques, Lacasse prône l'historiographie réflexive. À l'inverse de la patrimonialisation, celle-ci ne se destine pas à reconstituer le passé, tâche impossible, et affiche davantage ses postulats, ses interrogations et ses choix. Le chercheur s'appuya sur différents exemples nationaux de patrimonialisation du bonimenteur, le plus important étant celui du *benshi* au Japon, tradition perpétuée jusqu'à nos jours et proclamée là-bas comme exclusivement japonaise. Cette idée, pourtant fautive, a été reproduite par les historiens américains, contrairement aux historiens

francophones (Lacasse, Gaudreault, Albera) qui ont démontré que ce genre de pratiques existait bel et bien dans les pays européens et francophones. En France, en revanche, il n'existe plus de cinéma bonimenté de nos jours. Lacasse mentionna néanmoins le cas des films de Méliès bonimentés d'après les textes d'époque qui ont été conservés. Cependant, ces spectacles mènent, selon lui, à une simple évocation qui ne peut pas être considérée comme une véritable reconstitution, le contexte n'étant plus le même. Il évoqua ensuite plusieurs exemples de ce qu'il appela « l'héritage vivant », soit des pratiques de boniment toujours existantes, inspirées de la tradition orale, qui se produisent aussi bien en Inde (le Bioscopewallah), qu'en Afrique ou encore qu'en Californie, où des performances de *neo-benshi* réactualisent l'art japonais. Malheureusement un problème technique a empêché l'assistance de voir les extraits et documents en ligne illustrant ces différents exemples.

Une table ronde conclusive, animée par Antoine de Baecque et consacrée à la commémoration du cinéma depuis le « centenaire », réunissait enfin Christophe Gauthier, directeur d'études à l'École nationale des Chartes et jeune chercheur au moment du « centenaire », Jacques Kermabon, rédacteur en chef de la revue *Bref*, chercheur et historien du cinéma qui monta avec Jacques Gerber l'exposition « Pathé, premier empire du cinéma » et qui en avait dirigé le catalogue, et Ariane Toscan du Plantier, directrice de la communication de Gaumont. La discussion a essentiellement tourné autour des effets engendrés par le « centenaire », à la fois sur les deux grandes sociétés de production Pathé et Gaumont, sur la recherche en cinéma ainsi que sur le marché du cinéma muet et de patrimoine. C'est en 1995 en effet qu'est née chez les deux frères, Jérôme, directeur de la société Pathé, et Nicolas Seydoux, directeur de la société Gaumont, l'ambition de reconstituer la mémoire des deux maisons, en retrouvant les archives jusque-là dispersées. C'est peut-être cet accès difficile aux archives qui explique qu'à ce moment-là, peu de chercheurs

français se consacraient alors à cette période des premiers temps du cinéma. Kermabon raconta ainsi dans quelles circonstances il réunit autour de lui l'historien amateur Henri Bousquet et l'universitaire américain Richard Abel afin de rédiger le catalogue avec des souvenirs amusés de cette époque. Gauthier se remémora quant à lui l'intervention faite en anglais par Paolo Cherchi Usai lors du colloque sur les vingt premières années du cinéma français (1993) qui avait pour titre révélateur : « L'histoire des films muets français est-elle "colonisée" par les chercheurs étrangers ? ». Les intervenants se sont alors accordés sur le fait que le « centenaire », sans avoir inauguré un renouvellement des recherches en histoire du cinéma, avait en tout cas permis une prise de conscience et avait peut-être joué le rôle d'accélérateur. Mais ce renouvellement a sans doute été en réalité le fruit de conditions plus larges. Gauthier rappela que les archives papiers commençaient en effet à être inventoriées à la Bibliothèque nationale de France (BnF) et à la Cinémathèque française (Bibliothèque du Film), et que le début du « plan nitrate » rendit la consultation des films plus complexe. Un pan considérable de champs et d'objets encore inexplorés s'ouvrait alors. En donnant des exemples de sujets de recherche en cours, Gauthier termina ainsi sur le constat qu'en vingt ans, de nombreux domaines ont été approfondis, que les travaux contextualisent désormais chaque objet dans un ensemble de pratiques culturelles, sociales et économiques, et se conçoivent dans une démarche transnationale, que de nouveaux fonds et de nouvelles sources ont fait surface, que le milieu de la recherche s'est internationalisé.

Concernant le « marché » actuel du film muet, les participants ont insisté sur la nécessaire recontextualisation du film qui doit retrouver sa dimension spectaculaire pour être diffusé auprès du public contemporain. Même si ces affirmations portent toujours au débat, il est certain que les projections proposées avec accompagnement musical remportent toujours un grand succès. Selon Gauthier, le cinéma dit de patrimoine tient désormais une place au sein du marché cinématogra-

phique : ce qui relevait d'une pratique presque exclusive de cinémathèques jusqu'aux années 1990 – la conservation, la restauration et la monstration de films de patrimoine –, est également devenu l'apanage de grands catalogues privés, qui ont contribué à une diffusion plus massive de ces films, concomitante de l'apparition de nouveaux supports techniques et de nouveaux produits marchands (DVD). Kermabon nuance cependant cette idée en déclarant que le numérique avait eu un effet « vitrine » sur les nouvelles restaurations mais que de nombreux films restaient encore inaccessibles. Toscan du Plantier, enfin, confirma qu'il n'était pas possible, selon elle, de parler d'une véritable économie du cinéma de patrimoine : le marché du DVD connaît des problèmes, très peu de ces films sont disponibles en VOD, et le marché de l'exploitation en salles pour ce genre de films n'est pas non plus exceptionnel, malgré l'ouverture récente d'une salle uniquement consacrée à ce marché avec le cinéma Les Fauvettes.

Néanmoins, même si cette économie reste restreinte pour les détenteurs de catalogues de films, les diffuseurs et les exploitants, il est certain qu'il est plus aisé qu'auparavant pour le grand public de (re)voir des films de patrimoine en salles et chez soi (on pense notamment aux choix éditoriaux de la chaîne Arte et en ligne Arte+7, à la nouvelle plateforme de vidéo à la demande La Cinetek...), ce qui ne fait qu'entretenir la mémoire du cinéma. Cette mémoire passe bien, en effet, comme cette journée a tendu à nouveau à le démontrer, par l'accès aux films et aux archives, leur mise à disposition auprès des chercheurs étant la condition *sine qua non* à la redécouverte d'un corpus et à l'écriture de l'histoire du cinéma. Les commémorations, en s'attardant sur un moment-clef de l'histoire, permettent ainsi, par la réunion de circonstances favorables, en rassemblant notamment les chercheurs et institutions patrimoniales dans un projet commun, de mettre en valeur des objets jusqu'alors parfois oubliés.

Manon Billaut et Emmanuelle Champomier