

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

41 | 2003
Archives

Pour une didactique de l'archive filmique

Daniel Armogathe



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/663>

DOI : 10.4000/1895.663

ISBN : 978-2-8218-1020-4

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2003

Pagination : 145-156

ISBN : 2-913758-41-X

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Daniel Armogathe, « Pour une didactique de l'archive filmique », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 41 | 2003, mis en ligne le 28 novembre 2007, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/663> ; DOI : 10.4000/1895.663

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

Pour une didactique de l'archive filmique

Daniel Armogathe

Nous sommes construits en mémoire.

Federico Fellini

- 1 Été 1957. L'Argentin Hugo Fregonese, mi-gaücho, mi-journaliste, puis cinéaste qui s'est frotté à la série B hollywoodienne, non sans quelques mérites, débarque en Europe, fuyant les drastiques restrictions de programme de la société Universal¹. Il a entendu parler de cette tragique histoire de la destruction des quartiers du Vieux-Port de Marseille par les nazis en janvier-février 1943², dont les habitants causent encore dans les venelles du Panier. La reconstitution de la destruction d'une cité, ce foudroiement d'une ville dans des fulgurances cendrées de mèches et d'épars, le séduit. *Seven Thunders (les Sept Tonnerres)* est mis en chantier.
- 2 Le générique³ est précédé d'un montage d'1mn40 d'archives, dont l'origine n'est pas créditée, mais qui datent à l'évidence de l'avant-guerre, dans les années trente.
- 3 Sous une caméra agile, voici le quai du Vieux-Port, Notre-Dame de la Garde, le bas de la Canebière, où un travelling avant nous rapproche du patinage métallique des tramways, tandis qu'au second plan flotte dans un ciel serein la géométrie molle des voiles et des mâts. Dans les ruelles du Panier, un léger mistral berce les lessives fraîches. En fond de cadre, barrant les velléités d'improbables départs, le Pont transbordeur affiche son gigantesque mécano, dont Lazlo Moholy-Nagy avait tiré, en 1929, de modernistes effets et dont René Allio, soucieux de coller à l'imaginaire marseillais, recomposa la silhouette en 1990 dans *Transit*.
- 4 Un commentaire *off*, éloquent et nostalgique, transporte le spectateur dans l'actualité de la narration, coulant le passé dans le présent et légitimant par là l'effet de réalité escompté :

La France a toujours commencé à Marseille, au Vieux-Port, c'est le début d'un monde. On aborde là et on va tout droit, par la Canebière jusqu'à Strasbourg, le pont de Kehl, le Rhin et le reste, jusqu'ou l'on veut. C'est toujours tout droit. On peut encore mais ce n'est plus la même chose qu'avant. Il y a eu la guerre et ces bruits et fumées et ces

pierres effondrées et toute cette poussière de maisons qui a fait comme un désert de cendres sur l'eau du port pendant des jours. L'histoire de ce film, c'est aussi celle de ce moment qui a fait qu'après, le Vieux-Port n'a plus été, ne sera jamais plus comme avant.

- 5 Ce film, que je qualifierai de fiction documentée, trouve son acmé dans une reconstitution étonnante du minage du quartier, après évacuation d'une population estimée par les historiens à 20 000 personnes. Le recours à l'archive prend alors tout son sens ; il introduit dans l'espace-temps une dialectique nécessaire propre à exprimer un retournement historique : un avant pacifié, un présent apocalyptique, un avenir incertain mais ouvert.
- 6 Même si, comme on va le voir, il n'est pas à l'abri des pièges d'une prétendue primitivité et d'un choix, je dirais « cinéguidé », l'usage de l'archive et l'effet produit réduisent au moins le leurre de noyer la fiction dans un espace-temps utilisé en mode synchrone, comme cela se faisait alors avec la projection en avant-programme des actualités cinématographiques, construites et orientées.
- 7 On peut se poser les questions suivantes : qu'est-ce qu'une archive filmique ? (*essai de typologie*). Que nous dit-elle ? Son contenu est-il assez homogène pour qu'on puisse construire avec elle un protocole de véridiction ? (*la pensée de l'archive*). Enfin, est-il possible de faire fond sur elle pour poser les prémisses d'une didactique qui aiderait à renforcer le corpus d'outils existants dans le champ de l'analyse filmique ? (*l'archive enseignée*).

Essai de typologie

- 8 Longtemps, l'archive filmique n'a été considérée que sous l'angle de sa physis et de sa conservation. La question de la matérialité des supports, de la constitution et de l'opérationalité des cinémathèques et autres demeures de Clio, a mobilisé les efforts des chercheurs, des historiens, des cinéphiles et, tardivement il est vrai, des pouvoirs publics, soucieux de sauvegarder ce patrimoine menacé.
- 9 Depuis peu, dans la tradition d'investigation développée pour l'archive écrite, on commence à s'intéresser à elle pour ce qu'elle est, un outil d'analyse parmi d'autres⁴. On la présente comme une trace, mais aussi comme un manque, comme le dit joliment Arlette Farge, dans un « petit » livre stimulant, dont bien des réflexions pourraient s'appliquer aux images fixes ou en mouvement⁵.
- 10 Je définirai stricto sensu l'archive filmique comme une trace iconographique plus ou moins brute c'est-à-dire non porteuse au départ d'une corporéité homogène, ayant échappé à l'usure du temps ou à la destruction des hommes, conservée et restaurée dans des structures spécialisées et consultable à des fins documentaires, de recherche ou de création.
- 11 Bien entendu, ce sens très restrictif ne rend pas entièrement compte d'une approche plus triviale de l'archive, définie comme document ancien et clos, présentant un caractère juridique ou officiel ou à valeur esthétique, dont la fragilité impose un traitement spécialisé et une manipulation avisée. Ainsi des manuscrits ou incunables des bibliothèques, avant leur microformage ou leur numérisation, des bandes cinématographiques des premiers temps du 7^e Art, et souvent bien au-delà, non encore restaurées ou transférées sur des supports fiables.
- 12 Dans un sens encore plus muséal, ont droit au titre d'archives, non plus des traces isolées et décontextualisées, mais des œuvres homogènes et construites, fragilisées par

la nature de leurs supports, conservées et entretenues dans des établissements spécialisés.

- 13 Nombre de ces institutions, publiques ou privées, ont fini par se désigner génériquement sous le nom des « trésors » qu'elles abritent et protègent.
- 14 Trésors n'est pas un vain mot : l'étymologie, semble bien accréditer une notion de qualité, voire d'excellence, *archive* étant un dérivé indirect du verbe *arkhein*, au sens de « prendre l'initiative », « commencer », « commander ». Par une sorte de réflexe hérodotéen, où rien ne doit se perdre dans l'histoire des hommes, l'archive est au commencement de la chose dite, de l'image fugace, trop tôt effacées ; elle commande le respect du locuteur et de ses idées et enjoint de placer toutes ses forces dans sa sauvegarde, à des fins de transmission aux générations futures, quelque sens et valeur qu'elle prenne ensuite avec le temps.
- 15 On sait que cette doctrine a fortement joué dans l'esprit des « pères » fondateurs des cinémathèques. Personne n'étant capable de se prononcer sur ce qui aura du prix plus tard, il apparaissait nécessaire de tout sauver maintenant.
- 16 Et c'est bien ainsi que l'entendait l'opérateur polonais Boleslaw Matuszewski, lorsqu'il écrivait en 1898 une brochure, engageant les responsables à recueillir et protéger la marée des images animées qu'en visionnaire il prévoyait déjà :
- Il s'agit de donner à cette source peut-être privilégiée de l'Histoire la même existence officielle, le même accès qu'aux autres archives déjà connues [...]. Il suffira d'assigner aux épreuves cinématographiques qui auront un caractère historique une section de musée, un rayon de bibliothèque, une armoire d'archives [...]. Les rouleaux négatifs, acceptés par un comité compétent, seront scellés dans des étuis étiquetés, catalogués ; ce seront des « types » auxquels on ne touchera pas⁶.
- 17 Même si la question – épineuse – des raisons du choix de ce qui est historique est évacuée, l'auteur a le mérite de fonder l'archive cinématographique comme matrice et source d'une mémoire et de la constitution d'un patrimoine, sans cesse augmenté.
- 18 Or voici qu'aujourd'hui toute image est en puissance d'archivisation.
- 19 Ce n'est pas une revanche des filles de Clio, appelant à la révolte contre la mise à mort prématurée des images, c'est que « le présent ne passerait pas [...] s'il n'était le degré le plus contracté du passé ». En sorte « qu'il faut que l'image comprenne l'avant et l'après, qu'elle réunisse ainsi les conditions d'une nouvelle image-temps directe, au lieu d'être au présent "comme dans les mauvais films" »⁷.
- 20 De là, on le conçoit aisément, d'une part l'hyper-utilisation des images d'archives dans les montages ou documents, émissions télévisuelles contemporaines et même jusqu'à leur fabrication intra-diégétique dans les films de fiction et les téléfilms⁸, et d'autre part la requalification de bandes qui jusqu'ici n'avaient pas obtenu le label de qualité, comme les films de famille⁹, les films d'amateurs, les *rushes* et *retakes*, les *stock-shots*, les vidéos de plateau, les albums de tournages¹⁰ (pour la photo fixe), les films de fin d'études, les images sonores, etc.¹¹, et encore la vogue des « *making of* », ces tentatives méta-cinématographiques de restaurer l'inabouti dans une nouvelle légitimité, de le recycler dans le système¹². Cette chasse aux images « sauvages », ou aux ratés de l'histoire, et plus largement au parafilmique pour alimenter ou appuyer la création, cette « cinématographie grise » est un beau sujet d'analyse. En forçant tant soit peu la parole lacanienne – les mânes du cher maître me le pardonnent –, on pourrait dire : « Tout ce qui est [vu] [étant] perdu pour le désir », il faut sans cesse évacuer le flot

labile, trop labile, des images pour susciter de nouveaux appétits. L'effroi face au manque à voir, pathologie récente, attend encore ses thérapeutes.

La pensée de l'archive

- 21 Même muettes, surtout muettes disent certains, les archives parlent. Parce qu'elles sont à la fois ombre et lumière, besoin et manque, personnelles et ubiquistes, elles sont comme la matière d'un caddie rempli compulsivement dès les premiers bruits de bottes – guerre des images ou tyrannie mortifère de l'audimat –, elles s'accumulent en un immense réservoir d'objets hétéroclites, isolats de substances composites offertes à la boulimie des imagiers.
- 22 Tout réalisateur de film lutte en permanence contre l'angoisse de son inachèvement, contre l'arrêt du train dans la nuit, contre la bouderie d'un Jean-Pierre Léaud lâché par sa petite copine..., contre toute défaillance technique ou tarissement des sources financières. Comme cela se passe avec *The Survivors*, le film non avvenu dans *l'État des choses* de Wim Wenders, où la peur d'être réduit à l'état de *rushes* désarticulés, d'archive sans nom, sans passé comme sans avenir, déclenche un sursaut de survie et où l'état limbique devient le sujet même de l'œuvre qui sauve le brouillon du néant¹³. C'est que si l'archive parle et sert, ce n'est que dans une situation de dialogue avec les auteurs. Au sens d'Umberto Eco, l'archive est un « blanc » plus ou moins innocent, destiné un jour à être comblé par une conscience et « parlée » par un locuteur.
- 23 Avec Fellini, on tombera d'accord pour dire que toute œuvre d'art est généalogique. La pensée de l'archive se confond avec la vertigineuse quête de la « mère des images », jamais assouvie. Aucune création ne peut esquiver son ascendance, quelque voyante ou masquée, consciente ou inconsciente, que soit sa parentèle. L'archive, pour servir, doit d'abord être reconnue dans un lignage, nommée et située dans l'espace-temps de la « famille ».
- 24 « Trace brute de vies qui ne demandaient aucunement à se raconter ainsi [...] [les archives] livrent un non-dit »¹⁴ ; elles agissent comme une mise à nu.
- 25 Si elle sert d'abord comme véhicule d'une pensée qui n'a pas eu l'heur de plaire ou les moyens de se donner à voir, l'archive filmique peut également imposer avec le temps une modernité formelle ou technique. En avance trop tôt, inhumée avant d'avoir eu sa chance, elle attend patiemment sa pâque et son emploi.
- 26 Que de temps a passé avant qu'on redécouvre les images en couleurs de la Seconde Guerre mondiale ! Et quel choc en retour ! Les couleurs brouillent la perception pour les spectateurs habitués à regarder ces documents en noir en blanc ; de quel côté est le réel, l'historique, où commence la fiction ?
- 27 J'ai envie de dire que l'archive se bonifie avec le temps, dans le sens où l'émotion de la découverte s'associe à la jouissance de l'in-vu... « Et dire que j'étais passé à côté de ce témoignage ! », pense par devers soi le cinéphage. « Mais où avez-vous trouvé ça ? », ajoutent, épatés, le chercheur ou le documentaliste. Le hasard et sa petite étincelle, dirait Walter Benjamin, joue ici comme dans tout acte de recherche, un rôle non négligeable. Quelle surprise par exemple de voir qu'en 1932 un amateur anonyme, filmant une scène de cérémonial en Algérie, saisit le cinéaste André Hugon, un des grands méconnus de l'histoire du cinéma, et pour lequel le déficit d'image est flagrant, en train de tourner sur le plateau d'un camion, un plan de *la Croix du sud* ¹⁵ ! Et plus on remonte vers les origines du cinéma, dans les zones de la plus haute rareté, plus forte est la pression et plus spectaculaire le dévoilement. Je l'ai particulièrement vérifié en

essayant de retrouver les premières images animées sur Marseille, celles de Lumière, bien sûr et celle d'Albert Kahn, déjà bien identifiées, mais surtout celles d'anonymes, en vrac ou montées, comme l'ascension et la catastrophe du ballon La Pax, ou le sauvetage du baron Severo projetées en 1904 au siège de l'association L'Enseignement par l'aspect¹⁶.

- 28 Quelle aventure aussi que la mise au jour du fonds de la Société Protis, créée en 1949-1950 par l'anisetier et capitaine d'industrie Paul Ricard ! Là dormaient depuis près de 50 ans 2 m3 d'archives aussi variées que furent la vie et l'œuvre de ce mécène visionnaire : films de famille, documentaires et reportages régionaux, fictions sages ou échevelées – ah, ce western frénétique entre salins et roubines : *la Loi de la poudre* ! –, chutes et essais divers, mise en réserve de la république des images et qui attendent encore leur libérateur¹⁷.
- 29 Le moment est venu de se demander quelle partie jouent ces images de l'ombre dans les montages cinématographiques et télévisuels contemporains et également comment elles interfèrent dans le débat jamais achevé entre le réel et la fiction.
- 30 On ne peut prétendre, dans le cadre de cet article, examiner tout l'éventail des possibilités offertes au traitement de l'archive filmique, qui se déplace sur une ligne allant de l'image fortuite ou de circonstance à celles où la volonté esthétique et/ou référentielle est affichée¹⁸.
- 31 Mais si l'extension de son domaine d'exercice est avéré, il me semble que ses usages les plus répandus tournent autour de deux pôles majeurs : le jeu esthétique où l'archive est conçue comme la patine de l'œuvre d'art et la fonction d'insert à prétention de véracité, les deux pouvant être combinés, bien entendu.
- 32 Les tours techniques qui ont traversé l'histoire de l'art, les couleurs du temps, étonnent et sollicitent encore les créateurs ; on reconstitue à l'ordinateur les couleurs du pochoir, les sépias bruns et gris des films muets ; on remonte des trucages, on réécrit des intertitres à l'ancienne... Plus que des indicateurs temporels, ces jeux témoignent d'une volonté artistique de capter différemment la lumière, de styliser autrement les décors et d'accompagner singulièrement les mouvements ou encore d'un dessein à la fois nostalgique et ludique de ressusciter la patte ineffable des premiers temps. Il y a bien une esthétique de l'archive que les créateurs contemporains s'efforcent de recouvrer.
- 33 Mais l'archive, brute ou traitée, est utilisée aussi comme caution d'authenticité et gage de réalité dans des contrastes souvent appliqués passé-présent et réel-fiction. Soupçonne-t-on les fictions de n'être pas assez vraies, les montages de nous abuser quelque part sur leur véracité, les contrats de véridiction d'être truqués, toujours est-il que son usage est permanent dans les programmes de variétés, les reportages ou émissions télévisées (songeons aux bonnes vieilles images de notre terroir offertes par Jean-Pierre Pernault, cerise sur le gâteau des JT de TF1) ou dans les séquences sportives (voir le centenaire du Tour de France, exhumant de leurs boîtes les drames et les gloires passés de la Grande Boucle), etc.
- 34 Cette archivomanie ne serait pas bien dangereuse si elle n'était fondée sur la croyance – implicite souvent – que l'archive est en soi une garantie quasi automatique pour atteindre le vrai, ou tout au moins le vraisemblable, ce qui rend son usage irréfléchi bien imprudent : ou elle est vierge et elle ne dit rien, ou elle est interrogée et parlée et c'est son locuteur qui la porte au sens et donc la « fictionne ». « Je n'ai jamais écrit rien

d'autre que des fictions », disait un philosophe aussi respectueux des archives que Michel Foucault¹⁹. Et Arlette Farge d'ajouter :

[L'archive] est un des lieux à partir duquel peuvent se réaménager les constructions symboliques et intellectuelles du passé ; elle est une matrice qui ne formule pas « la » vérité bien sûr, mais qui produit dans la reconnaissance comme dans le dépaysement des éléments nécessaires sur lesquels fonder un discours de vérité éloigné du mensonge²⁰.

- 35 La création contemporaine et expérimentale semble avoir mieux compris que naguère combien était arbitraire cette posture disjonctive entre réel et fiction, stigmatisée par Nietzsche (en substance : l'idéal du vrai est la plus profonde fiction) et refusée par Godard²¹, lorsqu'elle s'alourdit de marques ou de signes filmiques ostentatoires, béquilles pour soutenir un art mort-né. Le travail d'un cinéaste comme Gordian Maugg dans *Hans Warns, mon xxe siècle* (1999), relatant les aventures d'un matelot allemand qui s'embarque pour le Chili en 1914 et traverse les deux guerres mondiales, avec mariage d'archives authentiques et d'archives reconstituées, va dans ce sens. Ici pas de rupture dialogale entre passé et présent, réel et fiction, mais un continuum, cher à Deleuze, où s'abolit ce qui, dans l'œuvre d'art, oppose paresseusement historicité et actualité, véracité et invention.
- 36 En ce sens et en ce sens seulement « des morceaux de vérité à présent échoués s'étalent sous nos yeux : aveuglants de netteté et de crédibilité. Il n'y a pas de doute, la découverte de l'archive est une manne offerte justifiant pleinement son nom : une source »²².
- L'archive enseignée
- 37 Si les archives filmiques, prises dans le sens le plus général, sont des morceaux de vérité, il ne devrait pas y avoir d'empêchement à ce qu'elles servent, comme d'autres supports, à enrichir notre connaissance du fait filmique, à être au sens propre des documents, c'est-à-dire, des matériaux en instance de parole, en attente de points de vue, et susceptibles de véhiculer du sens transposable dans l'enseignement.
- 38 Mais en est-on aussi sûr ? Peut-on faire fond de la même manière sur un bouquet d'images prises sans autre intention que de répondre au pur plaisir d'enregistrer ce qui se passe – tous les filmages de repas de bébés ne sont pas destinés à devenir des icônes de légende ! – ou sur tel autre manifestement traversé de significations qui ne sont pas évidentes ou même nous échappent ?
- 39 La transposition didactique, exercice délicat entre tous, suppose la fiabilité et la stabilité du support-source, ainsi que la maîtrise parfaite de son utilisation. Autant dire qu'il faut tout autant se déprendre de la fascination immédiate pour la trouvaille ou de la séduction de la rareté que de l'absorption « par l'archive au point de ne plus savoir comment l'interroger »²³.
- 40 Comme tout autre support, l'archive filmique doit obéir à la loi de la critique des sources, c'est-à-dire à la plus exacte connaissance possible de son origine, de son environnement, et de ce que j'appellerais sa « raison d'exister » (Pourquoi cette trace, ici et à ce moment ? Produite par qui ? Pour quel usage ?), etc.
- 41 Ensuite vient la phase de confrontation avec des supports de même nature (image/image), en diachronie²⁴ comme en synchronie, mais aussi avec d'autres, comme la mise en miroir de l'image et du texte, du parafilmique et du profilmique. Son usage alors sera éclairé et sa communication légitimée. Le transfert pédagogique peut commencer.

- 42 Il n'est pas dans mon intention de fonder ici une praxéologie formelle débouchant sur une pédagogie de l'archive filmique, mais d'apporter seulement quelques pistes de recherche pour son bon usage, fondées sur mon expérience professionnelle.
- 43 La multiplication des images d'archives, l'exhumation d'inédits ou de raretés est à la fois une chance et un risque pour le formateur. Chance parce qu'il a aujourd'hui à sa disposition, pour peu qu'il soit curieux, des gisements d'archives sur tous sujets, toutes matières, toutes époques mais risque aussi, car cette facilité masque l'impérieuse nécessité d'exercer sur ces sources un vrai travail d'analyse, comme il a été dit plus haut. On sera en particulier très vigilant sur les images déjà montées, prétraitées en quelque sorte et donc déjà parlées et également sur les témoignages longtemps cachés et soudainement redécouverts. Identifier le ou les locuteurs précédents et décrypter leurs discours est un préalable absolu.
- 44 Dans *Chansons de Marseille*, se trouve un plan de Vincent Scotto, qui constitue, à ma connaissance, les seules images animées existantes du compositeur aux 4 000 chansons²⁵. Bien. Mais à partir de là tout est à faire : pourquoi ce plan dans ce montage, et rien ailleurs, quels étaient les rapports de Scotto à l'image, avec le réalisateur Antoine Toë, ami et collaborateur de Pagnol, et avec la Protis de Paul Ricard, qui produit le film, avec les chanteurs Clair et Clairette qui fredonnent ses airs les plus populaires ? etc.
- 45 Il peut être intéressant dans une manifestation autour de Célestin Freinet de mettre face à face le très confidentiel court-métrage d'Yves Allégret, *Prix et profits* (1931), avec l'attachante fiction de Le Chanois, *l'École buissonnière* (1949), pour autant que soient bien identifiés la facture des images, les circonstances historiques de leur création (la crise de 1929, l'immédiat après-guerre), la réputation des concepteurs (les Prévert, juste avant la constitution du Groupe Octobre, un Le Chanois chantre du Front populaire) et leurs présupposés idéologiques, fort différents, bien que situés chez l'un comme chez l'autre dans la mouvance laïque de gauche, la destinée des œuvres : confidentialité de l'une (politique du court-métrage ? mise au pilori de l'auteur par les Jeunes Turcs ?), notoriété de l'autre, etc.
- 46 De proche en proche, la mise au jour du faisceau de déterminations sages, intra et extra-diégétiques nous conduit à situer les œuvres dans l'histoire du cinéma et à leur donner sens.
- 47 Travailler avec le concours des Archives françaises du film, des cinémathèques, dont la mission pédagogique devrait être plus affirmée – puisse cette analyse y contribuer ! –, de l'INA, de la BiFi, des sociétés de production, des associations de cinéastes amateurs, des collectionneurs, etc., constitue un réel atout, mais n'exonère pas le chercheur ou le formateur de nouer un dialogue serré avec les sources qu'ils utilisent ; ne l'oublions pas, ils sont les révélateurs d'une substance sensible, ils sont ceux qui arrachent les images à leur nuit et les détecteurs d'une interactivité entre l'objet et l'esprit.
- 48 La quête archivistique bien conduite est acte de démiurge ; elle doit contribuer à augmenter et à légitimer les savoirs construits dans l'analyse filmique. Dans l'essai de théorisation de l'analyse de films, écrit par Jacques Aumont et Michel Marie, l'archive rentrerait dans la catégorie des instruments documentaires, ceux qui aident l'analyse avec des données extérieures au film²⁶.
- 49 Dans la formation des futurs professeurs, qui ne sont pas tous des historiens ou des linguistes, encore moins des spécialistes du 7^e Art, une formation au maniement de

l'archive filmique comme adjuvant à la compréhension des images, me paraît judicieuse.

- 50 Sensibilisés depuis longtemps à l'utilisation du document photographique dont regorgent les manuels, ils sont démunis face aux images filmées. Jusqu'ici on pouvait incriminer la difficulté technique à se les procurer. La situation est en passe de changer, avec le retour en force du documentaire (où les bandes anciennes ont droit de cité), avec les efforts de programmation des cinémathèques, les diffusions télévisées ou encore, plus récemment, le développement des DVD, qui incluent dans leurs bonus de précieux – parfois seulement – matériaux.
- 51 Il m'appartient de terminer cette réflexion en situant le rôle du cinémathécaire dans cette perspective. Par la connaissance qu'il a des sources de son fonds, des origines des dépôts, par le travail conceptuel et technique qu'il a opéré sur ses collections, il me semble le mieux placé pour renseigner efficacement l'enseignant sur ce que dit l'archive filmique. Il doit aussi en faciliter la consultation et organiser la diffusion.
- 52 Un petit mémento à son usage pourrait se formuler ainsi :
- Établir des contacts avec le milieu enseignant et universitaire pour connaître leurs besoins en matière d'archives filmiques.
 - Élaborer un inventaire complet et une indexation précise des fonds pour cibler la demande et y répondre rapidement.
 - Mettre à disposition par tous supports les éléments demandés (dans le respect des ayants droit).
 - Détacher un responsable susceptible de faire équipe avec l'enseignant ou le chercheur pour aider à la préparation des interventions ou des manifestations.
 - Faire entrer dans le budget de la structure une ligne où sont identifiés travail didactique et accompagnement pédagogique.
 - Faire entendre aux pouvoirs publics, aux investisseurs privés et à la profession, la nécessité de concilier sauvetage du patrimoine filmique et formation à l'image des nouvelles générations.
- 53 Ce dernier point n'est pas des moindres, mais on aura compris que si le cinéma est une industrie finançant des produits, il est aussi un art engendrant des œuvres et que rien n'interdit aux chercheurs et pédagogues de redoubler d'efforts pour éclabousser de cervelle les murs de l'argent...

NOTES

1. Sous la direction de Spitz et Goetz, après 1946, les films de série B devaient être abandonnés et diminué le nombre de films à épisodes et de westerns compléments de programme. Voir Clive Hirschhorn, *Universal, la fabuleuse histoire de 2 641 films*, Londres, Octopus Books Limited, 1985, p. 156.

2. L'histoire de cet épisode dramatique n'est toujours pas élucidée *au fond*. Des témoignages existent selon lesquels des spéculateurs locaux ont été d'intelligence avec l'occupant pour de sombres opérations immobilières.

3. Producteur : Daniel-M. Angel (Dial Films, Londres). Distributeur : J.-A. Rank Films. Réalisateur : Hugo Fregonese, G. B, 1957, 1 h 40. D'après le roman de Ruppert Croft-Cooke. Images : Harry Gilliam. Musique : Anthony Hopkins. Interprètes : Stephen Boyd, Tony Wright, Anne Gaylor, Kathleen Harrison, Marcel Pagliero, Eugène Deckers. Tournage : Marseille. Sortie en France : 12 mars 1958.
4. Voir les Rencontres d'études sur l'histoire du cinéma « Problématique des sources », Maison des Sciences de l'homme, Paris, 28-29 nov. 2002.
5. Arlette Farge, *le Goût de l'archive*, Paris, Points-Seuil, 1989.
6. Cité par Alain et Odette Virmaux, *Dictionnaire du cinéma mondial*, Monaco, Éd. du Rocher, 1994, p. 55.
7. Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, pp. 130 et 202.
8. Deux exemples entre cent : dans *Boulevard du Rhum* de Robert Enrico, les images de Brigitte Bardot du temps du muet ont une patine sépia et des intertitres naïfs à la graphie « julesferryenne ». Plus actuel, le téléfilm *les Martins* où le réalisateur Alain Wieder se plaît à brouiller les repères de reconnaissance entre l'archive vraie et la vraie fausse archive, obtenue par vieillissement de la pellicule – et projetée en mode « saute images » –, entre les films de famille et les actualités consacrées. Je n'évoquerai pas ici le vaste sujet du traitement et du statut de l'archive dans les films de fiction, chez Ophuls, Lelouch, Chabrol...
9. Voir l'analyse par Roger Odin de la séquence sonore de la torture de Muriel (*Muriel* d'Alain Resnais), pendant la guerre d'Algérie, sur fond d'images de famille décalées, projetées par Bernard au vieux Jean. Roger Odin (dir.), *Le film de famille*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995, pp. 33-34.
10. Voir, par exemple, Claude-Raymond Dityvon, *Albums de tournages*, Paris, Cahiers du cinéma, 1985.
11. « Dans toutes les archives cinématographiques du monde, on les trouve, toujours oubliés, jamais regardés, rarement catalogués, ces bouts de films sans queue ni tête, lambeaux de cinéma, recueillis là par pitié, le rebut, la lie de toute la mémoire visuelle du monde, qu'entassent, par vocation, ces institutions. » (Éric de Kuyper dans *Le film de famille*, *op. cit.*, p. 11)
12. Au moment où j'écris cet article survient l'« affaire » du *Don Quichotte* de Terry Gilliam, tournage manqué par une suite d'incidents, mais fort habilement récupéré en objet commercial (*Lost in la Mancha*)... Comme le fit naguère l'avisé Orson Welles avec son *Filming Othello*.
13. Connaître-nous un jour, se désolait Henri Langlois, les travaux préparatoires pour certains films jamais tournés de Renoir, *la Reine Margot*, *la journée de Neyrac*, interview du 18 août 1974, dans *Le Cinéma sous presse*, Marseille, Autres Temps, 1995 [titres non mentionnés dans *L'Avant-scène Cinéma*, « Spécial Jean Renoir », n° 251-252, juillet 1980]. Et que dire des amputations scandaleuses dues le plus souvent au diktat de la production : voir les quelques quarante minutes du *Trou* de Jacques Becker passées à la trappe ! Ou des « naufrages corps et biens » : l'exégète de l'œuvre de Louise Michel ne peut que regretter que l'on ne puisse retrouver les *rushes* du film *la Vierge rouge*, réalisé en collaboration par Paul Morand, Darius Milhaud et Fernand Léger, lequel signalait en mars 1927, dans une lettre à S.M. Eisenstein, que les éléments étaient en cours de montage chez Pathé. (*Cinémathèque*, n° 18, automne 2001).
14. Arlette Farge, *op. cit.*, p. 13.
15. *La vie filmée (1929-1933)*, INA, 1975, reprise T.V., A2, 1987.

16. Cf. Daniel Armogathe et Pierre Echinard, *Marseille, port du 7e Art*, Marseille, Jeanne Laffitte, 1995.
17. Après un premier inventaire effectué par la Cinémathèque de Marseille, le fonds va être confié aux Archives françaises du film.
18. Cette seconde catégorie de l'archive précœuvre d'art, fort nombreuse dans l'histoire du cinéma, mériterait à elle seule une étude. Ainsi des *rushes* non montés et pourtant homogènes de films de fiction longtemps nonavenus et finalement ressuscités, comme *l'Hirondelle et la Mésange* d'Antoine, montés par Colpi-Durand.
19. Cité par Arlette Farge, *op. cit.*, p. 116.
20. *Op. cit.* p. 117.
21. « J'ai toujours essayé que ce qu'on appelle le documentaire et que ce qu'on appelle la fiction soient pour moi les deux aspects d'un même mouvement, et c'est leur liaison qui fait le vrai mouvement », *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, cité par Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 201.
22. Arlette Farge, *op. cit.*, p 15.
23. *Ibid.*, p. 87.
24. On aimerait pouvoir développer ici certaines expériences réalisées à l'université de Provence, entre autres celle désignée sous le nom de *cinélalie* (qu'on nous pardonne ce néologisme !) et qui consiste à faire parler deux images d'un même lieu, prises sous le même angle, mais à des dates très éloignées. Et cela dans la lignée de nos maîtres en peinture (Cf. Les Vernet et l'entrée du port de Marseille). Voir, en ce qui concerne la photo : *Rives nord méditerranéennes*, CNRS, n° 5, 1990, pp. 7-11.
25. Si je me trompe, je remercie chaudement par avance tout informateur qui m'aiderait à en retrouver d'autres !
26. *L'analyse des films*, Paris, Nathan-Cinéma, 2^e édition, 1999.
-

AUTEUR

DANIEL ARMOGATHE

Daniel Armogathe, docteur ès Lettres, maître de conférences à l'IUFM d'Aix-Marseille, où il est chargé de l'enseignement de l'analyse filmique au CAPES de Lettres et chercheur associé à l'UMR Telemme d'Aix-en-Provence, président de la Cinémathèque de Marseille. Tient la rubrique cinéma à la revue *Marseille*. Auteur de *Marseille, port du 7e Art* (Éd. Jeanne Laffitte, 1995), de *Cinéma sous presse* (Éd. Autres Temps, 1995) et de plusieurs articles sur le cinéma méridional.