



HAL
open science

Rapport scientifique sur le programme de recherche ANR Cinémarchives, 27 décembre 2007 - 27 juin 2011

Marc Vernet

► To cite this version:

Marc Vernet. Rapport scientifique sur le programme de recherche ANR Cinémarchives, 27 décembre 2007 - 27 juin 2011. 2011. hal-00711311

HAL Id: hal-00711311

<https://hal.science/hal-00711311>

Submitted on 23 Jun 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

1. Enjeux, situation du sujet, objectifs et problématique :

L'enjeu principal était de développer, au sein des études cinématographiques, l'accès aux archives et l'intérêt des jeunes chercheurs pour ces matériaux. L'esthétique est la discipline dominante en France pour les études cinématographiques, et les archives, pourtant fort nombreuses, sont peu exploitées, qu'il s'agisse des films ou des archives papier. Il s'agissait donc d'initier plusieurs choses : une collaboration entre chercheurs et archivistes (d'où l'intégration dans les partenaires de la Cinémathèque française, et pour l'Université Paul Valéry l'Institut Jean Vigo), un travail collectif de recherche sur des fonds partagés (plusieurs personnes travaillant sur le même fonds), et l'encadrement de jeunes chercheurs dans le travail sur archives par des enseignants-chercheurs et des archivistes.

Compte tenu des différents fonds sélectionnés, la situation du sujet était variable, même si le cadre général était commun : des fonds d'archives catalogués mais non encore exploités par des chercheurs, de sorte que le catalogage n'avait pas bénéficié d'un apport en recherche historique et que l'histoire du cinéma n'avait pas bénéficié de ces archives. Pour le fonds Triangle, il s'agissait de reconstituer l'histoire de cette maison américaine de distribution et de production entre 1915 et 1919, connue par ouï-dire mais dont les archives n'avaient jamais été réellement exploitées (à une exception américaine près). Pour les fonds Douy et Pimenoff, il s'agissait de travailler, à partir de dessins - que l'esthétique du cinéma, centrée sur les films réalisés, ne prend pas en considération -, sur des métiers (le décor de cinéma) que l'histoire du cinéma ne fait pas entrer ordinairement dans son champ d'étude. Dans tous les cas, les fonds avaient été sélectionnés en raison de leur richesse, voire de leur vastitude (plus de 800 dessins pour Pimenoff, 93 boîtes d'archives pour la Triangle).

Les objectifs fixés étaient de mieux définir les documents « papier » conservés dans les archives cinématographiques, de mieux contextualiser ces documents dans l'histoire du cinéma, l'histoire des métiers et des techniques du cinéma, d'accroître la visibilité et l'accessibilité de ces documents pour les chercheurs, et de valoriser scientifiquement ces ensembles documentaires.

La problématique disciplinaire d'ensemble était de mesurer dans quelle mesure des spécialistes en esthétique du cinéma pouvaient, avec l'aide d'archivistes, et hors de l'analyse d'une œuvre particulière ou d'une notion (plutôt : une firme, une période, un métier), conduire un travail de type historique fondé sur l'exploration de fonds d'archives, à la fois pour eux-mêmes et pour y amener de jeunes chercheurs. Pour la Triangle, la problématique était de définir le rôle exact joué par ce studio dans la période dite « de transition » entre 1908 et 1918, mais aussi de mieux comprendre pourquoi cette période du cinéma américain avait jusqu'à présent reçu aussi peu d'attention. Pour Douy et Pimenoff, la problématique était de mesurer l'apport du chef décorateur dans l'image d'un film, dans sa facture, les voies et les moyens de cet apport.

Les terrains étaient Paris (Cinémathèque française), Perpignan (Institut Jean Vigo), mais aussi des archives aux Etats-Unis (Madison, New York, Los Angeles principalement). Les sources

sélectionnées étaient de nature diverse : archives papier de type administratif pour la Triangle, maquettes de décor et scénarios annotés pour Douy, maquettes de décor et archives personnelles (classeurs) pour Pimenoff. D'autres fonds avaient été visés, conservés par la Cinémathèque française : fonds Lazare Meerson (décor), fonds Lichtig (scripte), fonds Cauchetier et Pierre (photographie de cinéma). Mais très vite, il est apparu que ces derniers fonds ne retenaient pas l'attention des chercheurs impliqués ou des jeunes chercheurs invités : ils ont donc été abandonnés et le travail s'est concentré sur les trois premiers. Pour le fonds de la Triangle, ont été associés les photographies Triangle conservées à la photothèque (les photographies avaient été pour des raisons de conservation extraites des dossiers papier), et les films conservés par cette même institution (au nombre de 22).

2. Matériels (terrains, sources, données...), objectifs et problématique :

Pour ce qui est des méthodes, le travail a commencé par une présentation des fonds aux enseignants-chercheurs impliqués, à la Cinémathèque française et à l'Institut Jean Vigo, et par une sensibilisation des archivistes au programme de recherche. Dans un deuxième temps, des étudiants de M et en thèse ont été orientés vers le programme, dès 2008 pour Paris-Diderot et Paul Valéry, en 2010 pour Paris 3. Dans la mesure où un certain nombre de documents étaient déjà numérisés (photographies, dessins), la Cinémathèque française a proposé de les mettre à disposition des chercheurs, ce qui a notamment été fait pour les photos de la Triangle et pour les dessins de Pimenoff. L'équipe de Montpellier a préféré dans un premier temps travailler sur les documents originaux, puis sur les dessins numérisés mis à sa disposition.

Voici la présentation faite par le responsable de l'équipe travaillant sur Douy :

La Cinémathèque euro-régionale de l'Institut Jean Vigo (CERIJV) possède des scénarios annotés par les décorateurs qui sont des pièces uniques, mais pas de dessins ni de maquettes, que l'on trouve par contre à la CF. A la CF se trouvent également d'autres scénarios, des photographies, et des fonds divers (archives comptables du Crédit National, précisément mises en ligne dans le cadre de Cinémarchives)

. La CERIJV possède en revanche des dossiers films comportant des photos parfois différentes de celles de la CF.

Dès lors, une idée simple consiste à comparer les annotations et les croquis pour la préparation d'un même film.

C'est ainsi que sur les 85 titres de films dont la CF possède des maquettes et dessins de Douy, quatre correspondent à des scénarios conservés à Perpignan (sur les 16 que possède l'IJV). Il s'agit de L'Enfer, Cela s'appelle l'aurore, Celui qui doit mourir et Phèdre. C'est pourquoi nous avons inscrits ceux-ci dans la liste des documents à étudier en priorité.

La numérisation des documents a ensuite été étendue aux films Triangle conservés par la Cinémathèque française.

Pour la Triangle, la Cinémathèque royale de Belgique a fourni une copie numérisée des deux films Triangle qu'elle conservait. Pour ce qui est des documents Triangle conservés aux Etats-Unis, la Margaret Herrick Library a fourni des photocopies de documents relatifs à un film Triangle, *Fatty and the Broadway stars*, dont une copie est conservée par la Bibliothèque nationale de Norvège. Deux chercheuses de l'équipe ARIAS se sont rendues aux Etats-Unis pour examiner les documents conservés au MOMA dont elles ont transmis des photocopies, et le coordinateur du projet s'est rendu deux fois à Madison pour travailler sur les archives papier de la Triangle, fonds complémentaire du fonds français. De plus, une doctorante de Madison, Andrea Komiskey, a accepté d'être correspondante sur place pour d'éventuelles demandes complémentaires et un historien du cinéma, Tino Balio, a accepté d'être le conseiller scientifique de l'équipe sur la Triangle.

Les données sont vite apparues, dans certains cas, profuses et incertaines. Plus de 600 films pour la Triangle et plus de 800 dessins pour Pimenoff. Pour la Triangle, profusion de dates (de tournage, de montage, d'envoi sur la côte Est, d'enregistrement, de distribution, de ressortie), et surtout profusion de noms (de sociétés, d'auteurs, de réalisateurs, d'acteurs, de techniciens) sans étalement d'information. Ainsi, les réalisateurs travaillant sous Griffith, Ince ou Sennett n'ont pas été retenus par l'histoire classique du cinéma, parce que les films de cette période sont encore peu connus et parce que leur responsabilité dans la réalisation de ces films est peu établie (la fonction de réalisateur n'est pas encore stabilisée dans un paysage en constante évolution : l'acteur devient vite réalisateur, et le réalisateur devient vite producteur). Cela est augmenté par la complexité des processus de fabrication et de distribution : les films tournés sur la côte Ouest sont expédiés sur la côte Est pour que les copies soient tirées et le film distribué. Cette prolifération de données tient aussi au caractère peu exploré de la période des années 10 ou du domaine des décorateurs de cinéma, puisqu'on tombe dans des secteurs peu valorisés culturellement parlant. Ainsi, dans une grande majorité, les études disponibles sont soit esthétiques, soit historiques mais ponctuelles (et plutôt par réalisateur que par studio), de sorte que le cadre de travail d'une part, la vision d'ensemble d'autre part ont souvent fait défaut. Ainsi, l'ouvrage le plus pertinent pour la période américaine des années 10 est une encyclopédie, fort bien faite (*Encyclopedia of Early cinema*, sous la direction de Richard Abel, Routledge, 2005), mais qui ne permet pas de se faire une idée générale des mécanismes à l'œuvre ou des tendances globales. Les deux livres consacrés à la Triangle en tant que telle ont été rédigés par des historiens amateurs américains, sans connaissance des archives françaises. Si le premier (Kalton C. Lahue, *Dreams for sale. The Rise and Fall of the Triangle Film Corporation*, Barnes and Co, 1971) est pointilliste mais très sérieux, le second (Al P. Nelson, Mel R. Jones, *A Silent Siren Song. The Aitken Brothers' Hollywood Odyssey, 1905-1926*, Cooper Square Press, 2000) est anecdotique et partial.

En complément du programme initial, il a été décidé de procéder à la restauration de quelques films Triangle conservés par la Cinémathèque française : un doctorant de Paris 7, Loïc Arteaga, a été chargé retrouver dans les documents papier de la Triangle les mentions et indications pouvant aider à la restauration de ces films (découpage, intertitres, teintages).

Quant aux travaux réalisés, ils ont été de plusieurs types. Comme mentionné, le premier a été la numérisation des films conservés et la mise à disposition des documents papier et photo disponibles pour les équipes. Le deuxième type a été effectué par les archivistes pour le catalogage (Institut Jean Vigo) ou le reconditionnement des documents étudiés (Institut Jean Vigo, Cinémathèque française), que ce soit à la Cinémathèque française ou à l'Institut Jean Vigo. Quelques travaux de reclassement de documents mal identifiés ont pu être effectués pour le fonds Triangle et pour le fonds Pimenoff. Début 2009, a été ouvert un carnet de recherche en ligne grâce aux équipes de hypothèses.org, au nom du programme de recherche, ce qui a permis la publication au fil de l'eau des résultats de recherche des doctorants et des enseignants-chercheurs, ainsi que des données (films conservés, bibliographie). Des journées d'études ont été organisées à Montpellier (Université Paul Valéry – Institut Jean Vigo) et à Paris (Université Paris Diderot – Cinémathèque française). Un colloque de bilan s'est tenu les 8 et 9 juin 2011 à la Cinémathèque française avec l'ensemble des participants.

3. Résultats scientifiques :

Il y a un premier niveau de résultats touchant à des opérations de remembrement et de définition du corpus. Pour la Triangle, il s'est agi d'une part de connecter les différents fonds conservés dans le monde et de les délimiter en s'efforçant de comprendre leurs liens (par exemple les raisons pour lesquelles les archives Sennett sont à Los Angeles, celles de Griffith à New York et celles de Ince à Madison et à Paris), et d'autre part de reconstruire les conditions d'acquisition du fonds parisien par Henri Langlois. De plus, une série complète de microfilms, réalisés par la Wisconsin Historical Society, a été acquise par la Cinémathèque française pour venir compléter le fonds d'archives papier.

Pour Pimenoff, il s'est agi d'identifier des documents en fonction des films pour lesquels ils avaient été produits, mais aussi d'étudier la relation entre les dessins et les documents conservés dans des classeurs constitués par Pimenoff. Cela a débouché sur une analyse du statut, de l'origine et du rôle des photos trouvées dans les carnets par rapport aux dessins des carnets ou du fonds.

Mais ceci n'a été possible que par l'établissement, aussi rigoureusement que possible, des données de base que sont les étapes de la carrière et la filmographie. Il n'existait rien sur Pimenoff, et la filmographie des frères Douy n'était même pas clairement établie. Pour Pimenoff, une enquête a permis de retrouver des témoins et même un membre de sa famille pour reconstruire sa formation, sa carrière et ses techniques de travail. Pour Douy, le programme a permis l'établissement d'une filmographie raisonnée et la mise en forme d'entretiens réalisés mais jamais édités.

- Douy :

Pour les Douy, l'équipe de Montpellier s'est efforcée de mettre en rapport les documents conservés à Perpignan et ceux conservés à Paris, mais aussi le rapport de ces documents avec les films réalisés. Le tout selon les lignes suivantes :

Max (et Jacques) Douy n'étaient pas des inconnus complets au moment du lancement du programme de recherches. Une bibliographie en cours d'élaboration (par Isabelle Debien) en attestera. Néanmoins, comme souvent avec les techniciens de métier en matière de cinéma, ce sont essentiellement des entretiens et des témoignages qui avaient été publiés. Il s'agit aujourd'hui d'en venir à leur travail, leur œuvre –car ils ont bien construit une œuvre. Les finalités d'un tel travail sont ainsi récapitulables :

- *apport à l'histoire du cinéma de manière générale*
 - *plus précisément, dimension génétique de la création de l'œuvre filmique*
 - *apport des techniciens aux films*
 - *étude du métier de décorateur*
 - *analyse historique et esthétique de la philosophie de l'espace au cinéma*
 - *étude iconographique : influences artistiques, étude des représentations, stéréotypes, archétypes.*
- Pimenoff :

Le travail conduit par Giusy Pisano a atteint plusieurs objectifs :

- identifier, sur la base d'un premier catalogage, des maquettes qui n'avaient pu être rattachées à un film particulier,
- identifier dans les carnets de Serge Pimenoff ce qui relevait de la préparation des films, de la documentation personnelle et des archives privées,
- reconstruire la formation et la carrière de Pimenoff,
- réévaluer la place et le rôle de la recherche historique et de la photographie dans le travail de Pimenoff,
- et enfin à travers ses assistants mieux approcher les caractéristiques singulières de sa technique et de son talent.

L'ensemble du travail, mené en étroite collaboration avec Gilles Grandmaire, documentaliste responsable de la collection des maquettes à la Cinémathèque française, a servi de base à la conception et à la réalisation, par la Cinémathèque française et Giusy Pisano, d'un site en ligne consacré à Pimenoff (<http://www.cinematheque.fr/sites-documentaires/pimenoff/index.php>), qui, comme pour la Triangle, présente, commente et met en relation les différents types de documents. Ce site comprend de plus un film documentaire réalisé à partir d'interviews de chef décorateurs proches de Pimenoff. Ce travail a également servi à construire un projet du même genre avec la Bibliothèque historique de Paris sur les relations théâtre et cinéma, projet qui a été accepté.

- La Triangle, vue par Paris-CERILAC et la Cinémathèque française :

Pour la Triangle, la recherche a permis de clarifier nombre de points concernant le corpus. D'une part en faisant mieux apparaître dans le fonds la différence entre dossiers « littéraires » (consacrés aux récits acquis par la firme, sans qu'une adaptation

cinématographique s'en soit suivie) et dossiers « films » consacrés aux films produits, ces deux types de dossier n'ayant pas pu être discriminés lors du catalogage. Cela a donc conduit à l'établissement, par Loïc Arteaga notamment, d'une double filmographie : liste des films distribués par la Triangle (657 titres), et liste des films représentés dans le fonds. La découverte, par Loïc Arteaga, de listes multiples, établies sans doute par Harry E. Aitken après coup, et leur compréhension, conduites par Loïc Arteaga et Marc Vernet et appuyées sur le travail de M2 conduit par Matthieu Hervé sur les déboires financiers de la firme, ont grandement aidé à comprendre le mode de fonctionnement de la Triangle, ses variations dans le temps et leur raison. Mais une des avancées majeures a été la remise en cause de l'appellation du fonds (John E. Allen – Triangle), donnée initialement par la Cinémathèque française, alors que les bornes de date et l'origine des documents ont fait apparaître que le vendeur n'était, selon nos informations, pour rien dans la constitution du fonds, que les dates excédaient en amont et en aval la durée de vie de la Triangle, et enfin que le fonds comprenait de nombreux documents issus de la structure dirigée par Thomas H Ince. Cela a conduit la Cinémathèque française à rebaptiser le fonds (Ince – Triangle) et à en entreprendre en 2011 un nouveau catalogage et une nouvelle indexation. Il aurait été encore plus judicieux de renommer le fonds des noms de ses producteurs probables, à savoir Thomas H. Ince et Harry E. Aitken, mais pour des raisons de continuité et de visibilité, la Cinémathèque française a opté pour une solution intermédiaire gardant la trace du passé tout en affichant un nouveau contenu (des archives Ince).

De surcroît, le dialogue avec les correspondants américains a permis de faire le lien entre un fonds d'archives conservées à Chicago et la Triangle, puisqu'il s'agit des archives de Freuler, partenaire de Harry E. Aitken à la Mutual, société dont Aitken a été le président avant de la quitter pour fonder la Triangle. Cette démarche s'inscrit dans un processus de compréhension plus fine du rôle des uns et des autres, à partir de l'étude des archives. Il ne s'agit pas seulement de la compréhension de la répartition des tâches et des responsabilités entre les différents métiers, mais de la prise de conscience des écarts entre l'image que nous nous faisons ordinairement du cinéma et la distribution des compétences entre les professionnels dans cette deuxième moitié des années 10, où le « superviseur » décide des histoires à tourner et de l'aspect que devra avoir l'image, sans que le réalisateur soit concerné, où l'acteur principal est fréquemment le réalisateur, où le superviseur joue le rôle d'un directeur artistique film par film mais pour l'ensemble de la production (la compétence et le titre de directeur artistique dans un film n'apparaît qu'en 1916 et seulement pour les films de prestige), et où enfin les personnes dont les noms apparaissent en premier plan (Harry E. Aitken) ne sont pas nécessairement les plus fondamentales ou les plus importantes. Ainsi, on a vu apparaître le poids de Charles Baumann et d'Adam Kessel dans la structure Triangle, en tant que propriétaires de la New York Motion Picture Company qui en est, avec Mutual, la véritable pré-figuration, puisqu'elle a recruté conjointement Ince et Sennett, formant ainsi le futur noyau de la Triangle.

Par ailleurs, deux films ont été restaurés, à partir d'éléments uniques au monde, tous deux issus de l'unité de production Ince : *The Despoiler* (Reginald Barker, 1915) et *The Desert Man* (William S. Hart, 1917), au terme d'un travail de repérage des films conservés dans le monde par le biais des outils de la FIAF, d'une recherche historique sur la diffusion de ces films (les

éléments venaient de copies exploitées en France), et d'une recherche sur les documents papier. Cette recherche a notamment permis de retrouver d'une part les indications de teintage, mais aussi les intertitres, et de mesurer, chaque fois que cela était possible, les écarts entre la version française et la version originale, en comparant le film avec le découpage d'origine. Pour *The Despoiler*, cela a permis de mesurer les effets politiques de la différence de contexte entre l'exploitation américaine et l'exploitation française. Plus important encore, les documents papier ont permis de reconstituer narrativement la quatrième bobine de *The Desert Man*, qui manquait dans les éléments préservés, et de pouvoir la comparer avec les photos d'exploitation publiées (la fin photographiée n'est pas celle proposée par le découpage). Ce travail de restauration sera le noyau de la thèse de Loïc Arteaga à soutenir en 2012. Une doctorante, Mélissa Gignac, s'est quant à elle mise au travail en octobre 2010 sur les scénarios et découpages pour étudier les modes de développement des histoires et le passage au long métrage à partir de nouvelles.

L'ensemble du travail a donné lieu à la conception et la réalisation, par la Cinémathèque française, d'un site en ligne Triangle (<http://www.cinematheque.fr/sites-documentaires/triangle/index.php> ; cf. infra sur la valorisation), dans lequel les différents types de documents sont présentés, commentés et mis en relation (archives papier, photographies, films).

Plus généralement, le travail sur un ensemble circonscrit de production a permis, à travers l'étude des scénarios et des découpages techniques, mais aussi des films conservés, de mettre à jour une politique d'organisation industrielle, une politique de production associant formes visuelles et formes narratives (la guerre civile, la nuit, l'incendie) dans ce qui pourrait être une iconographie cinématographique, mais en butte à des difficultés de distribution et d'exploitation, liées notamment aux questions de censure locale et de non-propriété des salles de cinéma, mais aussi à la concurrence. En effet, la Triangle ne dispose pas d'un parc de salles alors qu'elle s'efforce de vendre des programmes hebdomadaires : le moindre accroissement dans la distribution a des répercussions sur l'exploitation qui, sous contrat exclusif, se trouve vite en difficulté et tenté de se tourner vers la concurrence. Mais de l'ensemble, on retire une vision nouvelle de l'histoire du cinéma où d'une part tous les niveaux politiques jouent (international, national, local) et où la concurrence et la compétition sont des facteurs importants de configuration des films à produire et à distribuer. Ainsi, ce qui se présentait comme l'étude d'une entreprise et d'une période circonscrites a débouché sur l'analyse de la concurrence en termes de spectaculaire et de politique. Ainsi, *The Despoiler*, film distribué en décembre 1915 consacré au génocide arménien, peut être vu comme une réplique au film produit par Jesse Lasky et réalisé par Cecil B. de Mille sur un sujet approchant et distribué en avril 1915, *The Captive*. Cette compétition n'est pas seulement structurelle et économique (conquérir le marché en le structurant) : elle passe aussi par l'esthétique des films et donc par des défis techniques (filmer en extérieurs réels des actions complexes avec de nombreux acteurs – ce qui pose des problèmes de logistique puis de montage -, filmer la nuit, alterner les teintages), la compétition s'exerçant à la fois vis-à-vis du théâtre et de l'opéra (pour les décors et l'éclairage, mais aussi pour le lieu de spectacle), et vis-à-vis des autres firmes cinématographiques. Enfin, le travail sur archives a permis de mieux saisir la proximité entre l'industrie cinématographique de l'époque et le milieu de l'édition papier quant à

l'organisation du travail, le souci juridique de propriété, le suivi de l'acquisition des droits et de son enregistrement, mais aussi évidemment pour s'assurer d'une source constante d'histoires à porter à l'écran afin de répondre à la demande en films des salles de cinéma.

- La Triangle vue par ARIAS

De son côté et toujours sur la Triangle, Catherine Papanicolaou a travaillé de façon indépendante sur un film, travail pour lequel elle a bien voulu communiquer le rapport final que je fais figurer ci-après :

**Rapport final ANR Cinémarchives de Catherine Papanicolaou.
Dimanche 31 juillet 2011**

Dans le cadre du projet ANR sur le fonds John Allen/Triangle de la Cinémathèque française, je me suis proposé d'interroger les usages politiques du cinéma aux Etats-Unis dans la période qui précède l'intervention de ce pays dans le premier conflit mondial. Entre le début des hostilités en Europe et l'entrée en guerre des Etats-Unis de nombreux films documentaires et d'actualité ont été tournés à proximité des fronts de bataille. Certains de ces films ont été montrés sur le territoire américain, en projections privées ou en salles. Il n'existe toutefois pas d'études se rapportant spécifiquement aux films de guerre de cette période. Les ouvrages anglais et américain pionniers les plus documentés sur le sujet datent d'une vingtaine d'années et les publications américaines plus récentes traitent essentiellement des deux dernières années de guerre.

En parallèle à un premier travail exploratoire dans le fonds de la Cinémathèque française, qui m'a permis de contribuer, avec d'autres personnes impliquées dans le projet, à l'enrichissement des « tableaux répertoires » du fonds, je me suis intéressée aux journaux que la Triangle éditait à destination des programmeurs de salles, sous le titre Triangle Plays. J'ai été ainsi mise sur la piste d'un film tourné en 1916 intitulé Our American Boys in the European War, consacré notamment à l'American Ambulance Field Service (AAFS) et à l'unité d'aviation N 124, dite Escadrille La Fayette. Il en existe, comme j'en ai fait la découverte à l'Etablissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense (ECPAD), des séquences isolées, repérées et identifiées notamment grâce à certaines photographies illustrant des articles du Triangle Plays. J'ai pu localiser au Musée national de la coopération franco-américaine de Blérancourt des documents le concernant et à la Library of Congress à Washington un film N&B de format 16 mm intitulé Our Friend France qui s'est avéré être une version rééditée de Our American Boys in the European War, avec des prises de vue additionnelles datant de 1917. Notre laboratoire ARIAS a fait l'acquisition d'une copie de ce film. Les documents que j'ai examinés par la suite laissaient penser que le film avait été promu en Amérique comme un film de « preparedness », à l'instar du premier film britannique officiel exporté aux Etats-Unis au début de l'année 1916, How Britain Prepared. En montrant des Américains impliqués dans la Guerre, « à l'état passif » (les ambulanciers) mais aussi, pour la première fois, combattant pour la France (Escadrille La Fayette), il offrait à ceux qui prônaient en Amérique une politique interventionniste des images fortes et radicales qui s'accordaient à leurs aspirations. Our American Boys in the European War aurait été un film de propagande pour la France, comme d'autres l'étaient la même année, pour les Alliés et pour les Empires centraux (voir article sur le site Cinémarchives).

Dans la continuité de ce travail j'ai mis à l'épreuve, complété et croisé les informations recueillies sur le film Our American Boys in the European War, dans une perspective génétique (interrogations des conditions de commande du film, des modalités du tournage et

du montage, du choix des intertitres, de l'existence de versions plurielles, des dates et lieux de distribution, etc.) en m'appuyant principalement sur les fonds d'archives de l'ECPAD, du Service Historique de la Défense (SHD) des Affaires Etrangères, du Musée de Blérancourt et sur les archives de l'American Ambulance Field Service (AAFS), consultées lors d'une mission d'une semaine à New York en mars 2011. Un article est en cours de rédaction qui met en lumière les intentions propagandistes de la direction de l'AAFS. Un développement possible de mon travail serait d'étudier les comportements des studios de cinéma américains dans le débat politique divisant les Etats-Unis à cette époque entre les camps isolationnistes et interventionnistes. Il faudrait alors étendre les recherches aux fictions de guerre Triangle (une dizaine pour les années 1915-1917) et aux films de guerre produits et distribués par d'autres compagnies américaines.

Pour sa part, Clara Guila Kessous a exploré les archives Griffith au MOMA de New York et a transmis, en deux communications, une synthèse sur les rapports entre Griffith et la Triangle, ainsi que les photocopies des documents les plus parlants dans ce domaine.

- La Triangle vue par Paris 3 :

En octobre 2010, Philippe Dubois a constitué un groupe de travail réunissant enseignants-chercheurs, doctorants et étudiants de M sur le thème « La photographie de cinéma (photogramme, photo de plateau, de tournage, de repérage, de publicité). L'exemple de la Triangle. Exploration d'un corpus dans un fonds d'archives ». Ce groupe comportait à l'origine dix participants, dont huit ont rendu en juin 2011 le résultat de leurs travaux. Ce groupe a travaillé sur la totalité du corpus de photographies Triangle (1374 photos), toutes numérisées et mises à disposition par la Cinémathèque française sous forme de CD. Les principaux axes de recherche portaient sur la typologie des photographies conservées, l'iconographie des motifs (généraux ou de détails) récurrents, l'analyse formelle (cadrage, composition, poses, instants prégnants...), l'étude physiologique (corps, gestus, acteurs, références théâtrales, picturales...), une approche pragmatique (usages, publics, finalités) et une approche archivistique (rapport aux autres documents conservés). Ce travail s'est appuyé sur un article de Barbara Lemaître déjà publié dans le carnet de recherches et sur plusieurs articles de Marc Vernet également publiés dans le carnet de recherches.

La recherche a permis d'affiner la compréhension des photographies, en particulier sur les plans de la typologie des documents et sur l'iconographie, par une série d'analyses particulières, de « regards croisés » sur les documents. Cela a donné lieu à quatre interventions, denses et stimulantes, lors du colloque de juin 2011, à paraître dans les Actes, et à quatre articles qui seront publiés dans le carnet de recherches.

4. Appréciation du degré de réalisation des objectifs initiaux :

Cette appréciation est contrastée, puisqu'elle est plutôt négative sur certains points et extrêmement positive sur d'autres. On commencera par le premier aspect. Les objectifs initiaux visaient une pluralité de documents, dont la photographie, et une collégialité de travail avec des échanges sur la méthode et les résultats. Or plusieurs fonds n'ont pas pu être traités, à commencer par les fonds des photographies Pierre et Cauchetier, faute de chercheurs, et la collégialité du travail n'a pas été aussi vive qu'on avait pu l'espérer. Il y a à

ce dernier point plusieurs raisons : encombrement des emplois du temps universitaire laissant peu de place à un travail collectif suivi sur trois ans, conception parfois jalouse de l'indépendance du chercheur, y compris dans la réticence à impliquer des étudiants de M ou de thèse dans un programme de recherche défini, méconnaissance des contraintes du travail sur archives et méconnaissance des possibilités offertes par les outils de partage comme le carnet de recherche ou le site en ligne. Le travail d'équipe n'est pas, dans le champ des études cinématographiques, encore tout à fait passé dans les mœurs ou n'est pas encore ouvert, via la gestion d'un budget dédié, à des réalisations autres que celle d'outils ou produits académiques ordinaires (missions, mémoire, article individuel...).

De plus, le carnet de recherche en ligne, très performant et agréable, qui a permis de publier quasi instantanément des résultats d'étape, et qui a été très consulté par les internautes du monde entier, n'a pas produit de commentaire ou d'échange de la part des usagers, qu'ils relèvent de la communauté des chercheurs sur la période, ou qu'ils n'en relèvent pas. Il y a sans doute plusieurs raisons à cela : textes en français dans leur grande majorité, peu de goût de la communauté pour le commentaire en ligne, consultation de la part de non-spécialistes sur une période peu connue, travers du Web qui draine les fans d'une période révolue (la Première guerre mondiale) sans souci de l'objet particulier (l'industrie cinématographique). Il est vrai aussi que le coordinateur n'a pas toujours eu le temps et les compétences pour en tirer tous les partis possibles.

Inversement, les résultats obtenus avec la Cinémathèque française dans le cadre du travail sur la Triangle et sur Pimenoff ont dépassé, pour les universitaires comme pour les responsables de la Cinémathèque française, les espérances, notamment sur le plan de la collaboration entre archivistes et chercheurs et leur motivation, ainsi que sur l'abondance et la qualité des résultats obtenus à propos de la notion même de corpus. Cela est sans doute également vrai pour la collaboration entre l'Université Paul Valéry et l'Institut Jean Vigo. Dans l'idéal, le site Triangle aurait pu être encore plus poussé en direction d'une véritable base de données, connectant documents et fonds entre eux, mais les contraintes de temps et les contraintes techniques de l'informatique ne l'ont pas permis : il a donc été décidé par exemple de limiter la filmographie à la Triangle (et non pas à tous les films représentés dans le fonds) et de limiter le nombre d'indications données pour chaque film (sans inclure toutes les informations relevées dans les dossiers ou dans les génériques).

Les travaux qui restent à conduire relèvent notamment de l'analyse financière des 52 microfilms réalisés par la Wisconsin Historical Society et acquis par la Cinémathèque française et qui portent sur les documents de gestion (livres de compte, comptes rendus de conseil d'administration) de la Triangle et de quelques sociétés associées. Cette étude demande des connaissances financières et comptables. Par ailleurs, l'étude des scénarios et découpages, entreprise par Mélissa Gignac, demandera à être élargie, sans doute par un apport de chercheurs en histoire littéraire dans un second temps, en relation avec l'état de l'édition à l'époque. La reprise du catalogage et de l'indexation du fonds John E. Allen – Triangle a commencé, mais elle s'étalera sur plusieurs mois.

5. Perspectives ouvertes par les résultats :

La première est sans doute le caractère productif, pour les chercheurs (mais aussi pour les archivistes), d'une collaboration concertée et suivie avec les archives cinématographiques. C'est notamment ce qui ressort du colloque final où l'ensemble des participants s'est réjoui d'entendre successivement, sur les mêmes documents ou fonds, des enseignants-chercheurs, des collègues étrangers, des étudiants en M ou en thèse, des archivistes et des responsables de service ou de structure, et où universitaires et archivistes ont été impressionnés par la richesse des résultats présentés par les partenaires.

La seconde a été formulée en 2010 dans le projet ANR Création Imagenèses : elle porte, toujours pour les années 10, sur le passage au long métrage de fiction, en étudiant d'une part simultanément le domaine français (Pathé) et le domaine américain (Triangle, Universal, Lasky), d'autre part l'état comparatif de l'industrie cinématographique et de l'industrie de l'édition, enfin en associant, avec le soutien d'archives, spécialistes de la gestion industrielle, esthéticiens et historiens de cinéma. Ce projet, dans sa première forme, n'a pas été retenu par l'ANR.

La troisième porte sur l'analyse dialectique de documents d'archives et de situations sociales, économiques et politiques, pour désenclaver les études cinématographiques et sortir de la monographie : le travail mené sur la Triangle, qui n'est pas totalement abouti sur ce plan, invite à un tel élargissement. Une étape pourrait être la construction d'une iconographie raisonnée du cinéma de l'époque à travers l'étude des films et des archives. L'auteur de ces lignes se propose, par exemple, de développer une réflexion sur la « forme Alamo » que Griffith et ses assistants semblent avoir mis au point comme coda finale de certains de leurs films, ce qui par la suite a été appelé « last minute rescue ». Cette forme articule des éléments techniques (montage, cadrage, mouvements de caméra), esthétiques (dramaturgie, distribution des rôles, rythme) et idéologiques (soubassement historico-mythique pour une situation d'actualité).

Pour ce qui est de l'équipe de Montpellier, *le 27 juin 2011 l'équipe montpelliéraine s'est réunie pour envisager les perspectives au-delà de la fin du programme ANR. Cette recherche dispose toujours du soutien de Rirra21 et de la CERIJV.*

B. Py va creuser la filmographie de Jacques et du fils de Max, Serge, qui sont très oubliés des historiens et des filmographes : ce travail devrait déboucher sur l'évaluation de l'apport spécifique de chacun. Il se propose de rencontrer Serge et Marc, les fils de Max, et d'établir leur filmographie. J.-C. Olive se propose de revenir sur le dépouillement de Quai des orfèvres, pour poser la question de savoir si ce document permet de reconstituer virtuellement le découpage technique. C. Hermosilla et Isabelle Debien développeront le travail sur les deux Fantômas : bibliographie, comparaison des photos de plateau et des séquences de film. FdIB reprendra le dossier Celui qui doit mourir (scénario annoté conservé à l'IJV et dessins à la CF) que Marion Poirson n'a pas assumé.

Prisca Grignon, en relation avec Giusy Pisano, responsable du programme consacré à Pimenoff au sein du même programme ANR, entreprend l'étude des « maîtres » et « disciples » qui est un mode de fonctionnement essentiel dans la corporation des décorateurs. Il faut souligner la logique qui se construit à mesure que les recherches progressent entre les différents chantiers de ce programme Cinémarchives.

Au CA de la CERIJV le 25 juin 11, décision a été prise de programmer un numéro d'Archives à finaliser pour novembre 11 pour une parution début 2012. Il sera consacré à Cela s'appelle l'aurore. Le sommaire comprendrait :

- *le texte de Jacques Choukroun sur le plan de tournage*
- *un travail sur les décors du film, au-delà des cinq dessins déjà analysés par François Amy de la Bretèque (FdIB) sur le carnet de Cinémarchives, texte qu'il faudrait peut-être reprendre sous forme papier si l'ANR donne son autorisation*
- *une enquête plus poussée sur les diverses versions du scénario et sur les relations Bunuel /Ferry / Roblès, que FdIB a abordées dans le texte sur la « scène de la tortue » publiée sur le site de Cinémarchives (FdIB s'en chargera)*
- *une analyse des photos de tournage de la Bifi et de Mme Roblès : Caroline Hermosilla s'en chargera*
- *une étude du film raconté paru dans Mon Film, document donné à l'IJV par Mme Roblès Macek : Prisca Grignon s'en chargera.*

6. Appréciation de l'impact :

Cinémarchives semble avoir exercé un pouvoir d'entraînement, en particulier dans la dernière année, pour les universitaires et pour les archivistes. Pour ces derniers, c'est le désir, exprimé par la Cinémathèque française, de poursuivre sur cette voie avec un nouveau projet. Pour les premiers, c'est le même désir exprimé par l'Université de Paul Valéry, mais c'est aussi l'engagement beaucoup plus important de jeunes collègues dans le projet Imagenèses (avec constitution d'une véritable équipe potentielle à Paris Diderot), et le fait que CERILAC, sous la direction du professeur Nathalie Piégay-Gros, ait décidé d'arrêter comme axe de recherche collectif l'archive dans les domaines de la littérature, du théâtre, de la peinture et du cinéma. Modestement mais réellement, des enseignants-chercheurs de littérature viendront explorer le fonds de scénarios Triangle le 14 septembre prochain. Un parcours « Archives » a été élaboré pour les étudiants de L3 et de M dans l'UFR LAC.

Pour les archivistes, il y a la satisfaction de voir des archives cataloguées intéresser des équipes de recherche sur un programme pluriannuel (et non plus des individus isolés et de passage), et ainsi leur travail valorisé. Mais cela a aussi permis d'encourager les archivistes à communiquer sur leurs fonds, leurs hypothèses, leurs problèmes : le colloque final et les deux sites réalisés incluent des travaux réalisés par les archivistes (recherche de données, de sites, présentation de fonds, de problématiques de restauration, etc.). Cette prise de parole n'a pas été toujours aisée dans ses débuts, mais elle a finalement été largement acceptée et assumée.

Quant aux deux sites mis en ligne (Triangle et Pimenoff) en juin dernier, il est encore trop tôt pour en évaluer la fréquentation et l'impact (des outils statistiques sont en place pour le permettre), mais on peut espérer que ce travail, qui tend à se généraliser (voir par exemple la présentation que fait Charles Keil, dans le volume 21, nos 2-3 de la revue *Cinémas* de la mise en ligne progressive des archives Thanouser, un des prédécesseurs de la Triangle : <http://www.thanouser.org/history.htm>). Le fait que la période des années 10 soit maintenant considérée dans le domaine public permet, grâce au web haut débit, de mettre en ligne non seulement des textes, mais aussi des photographies et des films, ouvrant la voie

à une consultation comparative des archives en ligne sans précédent. C'est pourquoi il faut accentuer la sensibilisation des enseignants-chercheurs à l'usage des nouveaux médias avec lesquels, contrairement à leurs étudiants, ils ne sont pas familiers. Ainsi, archives, recherche et édition électronique peuvent s'associer pour des résultats constructifs parce qu'aisément falsifiables et affinables. Par un renversement prometteur, la période la moins bien connue du cinéma peut devenir la plus visible et la plus aisément analysable. Il ne s'agit plus alors seulement de recherche, mais aussi d'enseignement : l'accès en ligne à des archives raisonnées (comme c'est le cas pour Thanouser), mais aussi à l'infinité de documents offerts par le web est en train de modifier profondément à la fois les méthodes d'enseignement (et donc les lieux d'enseignement) et l'équilibre des disciplines et des modes d'analyse.

7. Bases de données :

La création des deux sites Triangle et Pimenoff par la Cinémathèque française (<http://www.cinematheque.fr/sites-documentaires/triangle/index.php> , <http://www.cinematheque.fr/sites-documentaires/pimenoff/index.php>) a été rendue possible par le travail des documentalistes, des archivistes, des doctorants, des enseignants-chercheurs et du directeur de la documentation électronique, Bertrand Cappe, selon un plan élaboré en concertation avec Giusy Pisano pour Pimenoff et Marc Vernet pour la Triangle. L'expérience acquise avec le carnet en ligne Cinémarchives a également été utile, notamment parce que les archivistes ont pu ainsi aisément accéder aux éléments de la recherche et en tirer les enseignements pour leur propre travail.

Ces deux sites sont libres d'accès et pérennes : ils s'inscrivent dans une politique de la Cinémathèque française de valoriser ses fonds d'archives à partir de travaux de chercheurs (la mise en ligne des deux sites a été simultanée avec celle d'un autre site, consacré au fonds du Crédit national, éclairé par Frédérique Berthet). Par ailleurs, le carnet de recherche Cinémarchives est maintenu, pour la poursuite du travail et la publication des travaux d'étudiants de Paris Diderot ou d'ailleurs, dans le domaine des archives.

8. Exploitation et dissémination des résultats :

Elles se font par le biais des sites en ligne, par la poursuite des séminaires de recherche (notamment à la Cinémathèque française sur les recherches techniques, narratives et esthétiques pour des scènes de nuit), par les Actes des journées d'études et du colloque, par deux thèses en cours, par la poursuite du carnet de recherche Cinémarchives (où sera publiée la filmographie Douy établie par B. Py en attendant son inclusion dans la base Cinédoc de la Cinémathèque française) et par deux ouvrages en préparation. Les films et les photos numérisés sont consultables à la Cinémathèque française qui, après reprise intégrale du catalogue et de l'indexation du fonds Triangle publiera un nouveau plan de fonds à l'usage des chercheurs.

Le 18 août 2011,

Marc Vernet

Coordinateur du programme ANR Corpus 2007 « Cinémarchives »