



HAL
open science

Programmer-Monter.

Stéphanie-Emmanuelle Louis

► **To cite this version:**

| Stéphanie-Emmanuelle Louis. Programmer-Monter.. 2010. hal-01059429

HAL Id: hal-01059429

<https://hal.science/hal-01059429>

Preprint submitted on 1 Sep 2014

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.

Programmer-Monter.
Dominique Païni et la programmation à la Cinémathèque française au tournant du
Centenaire.

Par Stéphanie E. LOUIS

Après tout, une programmation n'est-elle pas aussi une mise bout à bout de plans et de séquences à visées dramaturgiques ? Programmer, c'est *monter*.¹

Actives depuis les années trente, les cinémathèques représentent le lieu historique d'exposition muséale des films : en les conservant elles inscrivent leur monstration dans une chaîne patrimoniale. Elles systématisent ainsi la reprise des films et favorisent leur réappropriation anachronique par le public. Ce n'est pourtant qu'à la fin des années quatre-vingt, dans un contexte de mutation du paysage cinématographique et audiovisuel, que cette pratique d'exposition commence à être envisagée de manière problématique à travers la question de la programmation, soit : très littéralement, de l'organisation des programmes².

C'est Dominique Païni qui, depuis la France où il dirige la Cinémathèque française entre 1992 et 2000, se fait le héraut de ce débat à travers de nombreux textes et interviews qui historicisent la pratique de la programmation et en explorent les enjeux contemporains. Il interroge l'héritage d'Henri Langlois, dont les programmes à la Cinémathèque française entre 1936 et 1977, restent légendaires. A cet égard son interprétation en termes de programmation-collage semble relativement partagée dans le monde des cinémathèques³, cependant Dominique Païni la met en perspective de pratiques de cinéastes, et notamment Jean-Luc Godard, ce qui suscite apparemment plus de réserves. Cette réflexion théorique ancrée dans la pratique, use de l'analogie comme procédé exploratoire : la programmation s'y apparente au montage, manipulation ontologiquement cinématographique. Notons d'ailleurs qu'aucun texte de Langlois ne vient confirmer cette lecture.

Ce dernier aspect, qui singularise l'approche de Dominique Païni, semble particulièrement révélateur de cet effet-cinéma « qui hante toutes nos manières de voir »⁴. Selon les repères chronologiques indiqués par Philippe Dubois, on tentera ici de mettre en évidence l'ancrage

¹ Dominique Païni, *Conserver, montrer. Où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinéma. Programme*, Yellow Now, Paris, 1992, p.30

² Raymond Borde, « Les cinémathèques patrimoine ou spectacle », *Archives*, n°25, octobre 1989.

³ Voir à ce sujet : Jean-François Rauger, « Misère de la monographie, monographie de la misère », *Cinémathèque*, n°7, printemps 1995, p.106-111 ; Gabrielle Claes, « Montrer les films conservés », *Manuel de la FIAF sur l'accès aux collections*, juillet 1995, p.1-8.

⁴ Philippe Dubois, « Un 'effet cinéma' dans l'art contemporain », *Cinéma & Cie*, n°8, 2006, p.25

générationnel d'une approche qui tend à s'emparer « de l'objet ou de la pensée 'cinéma' »⁵ pour envisager la mise en exposition des objets du patrimoine cinématographique. Finalement, une nouvelle perspective historique à l'effet-cinéma se dessinera peut-être.

Le cinéma à l'heure du musée.

L'année 1992, à laquelle Dominique Païni est nommé à la tête de la Cinémathèque française, marque en France une mobilisation accrue en faveur du cinéma, dont le centenaire approche. Le cinéma doit d'être envisagé comme patrimoine, c'est-à-dire : un bien culturel à conserver et transmettre comme un héritage communautaire ; ce à quoi participe sa mise au musée. Reconsidérer l'héritage de la Cinémathèque française s'impose, puisqu'elle fut le musée du cinéma en France et que la question de la monstration des collections film fut tant un moteur qu'un frein dans son histoire⁶.

Le nouveau directeur considère le centenaire comme un moment charnière témoignant du fait que « le cinéma a été conquis comme un art, il a rétro-agit sur les autres arts, c'est l'heure de revendiquer que la Cinémathèque devienne un véritable Musée »⁷. Faire entrer le cinéma au musée articule donc deux points de vue : celui qui s'applique à définir l'art dans le cinéma et celui qui considère dans un contexte artistique global. Cependant, parmi les musées d'art la cinémathèque se distingue par ses collections –principalement des films, œuvres inscrites dans le temps- et leur paradigme d'accrochage spécifique qu'est la projection ; c'est sur cette vocation première qu'il convient de s'attarder en priorité.

Si la question de la programmation préoccupe Dominique Païni depuis les années 1970, à travers ses expériences d'animateur de ciné-club puis d'exploitant de salles de répertoire⁸, sa nomination à la Cinémathèque française inaugure le reploiedéploiement de sa réflexion. De ses années de formation, on retiendra un engagement constant pour la défense de la spécificité des objets filmiques afin que chacun soit reconnu en tant « pratique signifiante »⁹ et la proposition d'espaces de valorisation adaptés tels que les « salles-galleries »¹⁰ ou « salle-vitrine »¹¹. La programmation se dessine peu à peu comme un élément

⁵ Philippe Dubois, *art. cit.*, p.18

⁶ La Cinémathèque française fut fondée en 1936 à partir d'un ciné-club, *Le Cercle du cinéma*. Le fait de privilégier les projections à la conservation scientifique des copies causa une rupture avec la FIAF en 1959 et favorisa la création du Service des Archives du film du CNC en France en 1969.

⁷ Cinémathèque, *l'art de programmer*, sept. 1992

⁸ Dans les années quatre-vingt, Dominique Païni programme dans les salles du *Studio 43* et *des Ursulines* à Paris.

⁹ Dominique Païni, « Lettre sur 'Les Clowns' », *Cahiers du cinéma*, n°229, mai 1971, p.65

¹⁰ DP, « Cinéma prénom musique. Note d'un montreur de films incertain(s) », *Le journal des Cahiers*, n°40, février 1984, p.VI

¹¹ Serge Le Péron et Serge Toubiana, « Court-Circuit. Entretien avec Dominique Païni », *Cahiers du cinéma*, n°357, mars 1984, p.45

central dans ce dispositif relationnel, où les films rencontrent leurs spectateurs réalisant ainsi leur devenir d'œuvres cinématographiques.

La direction de la Cinémathèque française intervient donc comme un point d'aboutissement de cette aspiration à une véritable exposition du cinéma, dans un environnement nouveau cependant puisqu'il faudra désormais fonder la programmation sur une collection d'archives filmiques. Ceci ne va pas sans poser problème car il ne s'agit plus de faire écho à la production historiographique, comme au temps du *Studio 43*¹², mais de la mettre en perspective en exhumant les films d'un fonds extrêmement varié qui ne contient pas que des chefs-d'œuvre.

Conformément à sa vocation muséale la cinémathèque participe à l'exploration du patrimoine cinématographique ; c'est pourquoi la programmation ne peut se contenter d'être un pendant de l'histoire, elle constitue elle-même une écriture particulière. Participant à la formation du goût cinématographique, elle s'avère une force de proposition de hiérarchies artistiques, même provisoires, qui favorise les confrontations et invite aux réévaluations. C'est ainsi que la cinémathèque représente le lieu où s'exerce, historiquement, un regard critique sur le cinéma. La programmation représenterait donc bien une manière de penser le cinéma uniquement à travers les films.

Programmer-Monter.

Face aux collections, le « cinéphile devenu conservateur » trouve un enjeu perceptif susceptible d'animer sa mission patrimoniale : « parler de ces films, les décrire, plus précisément décrire les impressions qu'ils produisaient sur moi, me parut la bonne méthode pour envisager leur programmation »¹³. L'acte de programmation est d'abord informé par la connaissance des corpus, mais il se fonde aussi sur la subjectivité du regard. Il deviendrait ainsi possible de dépasser l'effet d'ostentation produit par l'exposition d'un objet ancien au musée, et d'entrer dans une interaction critique entre films, spectateurs et programmeur, par le truchement d'une approche sensualiste.

Si la production cinématographique peut aussi être envisagée de manière sociologique, comme cela a par exemple été le cas à la Cinémathèque de Toulouse¹⁴, le projet ici proposé

¹² Quelques exemples de programmation au *Studio 43* : « La France de Pétain et son cinéma » en lien avec la parution de l'ouvrage de Jacques Siclier, « Le cinéma après guerre : Libération et moralité » s'appuie sur le *Catalogue des films français de fiction 1940-1949* de Raymond Chirat, « Le cinéma français 1970-1980 : de nouveaux imaginaires » s'inspire du livre de François Guérif, *Le cinéma policier français*.

¹³ Dominique Païni, « La cinéphilie au risque du patrimoine, ou les états d'âme d'un cinéphile devenu conservateur », *Cahiers du cinéma*, n°498, janvier 1996, p.56

¹⁴ Fondée par Raymond Borde en 1964, La Cinémathèque de Toulouse sera surtout dans ces vingt premières années l'un des lieux d'exploration des rapports entre cinéma, histoire et société.

relève plutôt d'une iconographie. La méthode consiste à « rapprocher les films, retrouver l'origine et suivre le destin d'une image de film, de film en film, de film en texte »¹⁵. Programmer en cinémathèque tiendrait donc d'une « esthétique du film relevant d'un montage qui force les parentés thématiques, qui réduit les indifférences stylistiques et qui joint les images et la pensée »¹⁶. En conséquence, l'agencement des objets filmiques devient une composition non seulement visuelle, mais iconographique.

Nombre de références artistiques accréditent le rapprochement de la programmation et du montage ; elles semblent introduire également un glissement analogique vers une pensée plastique de la programmation où s'exprime un effet-cinéma. Duchamp explicite en quoi « montrer fait œuvre »¹⁷ ; Cage et Boulez illustrent la pratique du collage et du rapprochement des œuvres ; Barthes, avec ses *Fragments d'un discours amoureux* invite à « un enseignement de l'histoire de la littérature qui ne relèverait plus d'une conception chronologique et évolutionniste, mais découlerait d'un projet artistique privilégiant les associations intuitives et les rapprochements expérimentaux, autrement dit une histoire de la littérature qui serait elle-même une écriture. »¹⁸. D'un bout à l'autre de cette galerie de « portraits d'artistes en programmeurs » : Henri Langlois et Jean-Luc Godard dont les œuvres respectifs sont comparés à des montages d'attraction, référence explicite à Eisenstein.

Du « ciné-père » au « cinéaste bis »¹⁹.

L'analyse des *Histoire(s) du cinéma* peut être qualifiée d'heuristique dans la pensée de la programmation développée par Dominique Païni : « tel est le projet pour Godard aujourd'hui, et pour Langlois hier ; utiliser des passages pour s'affranchir de certaines contraintes (dont la disponibilité des films n'est pas la moindre). Il s'agit de couvrir une histoire du cinéma au moyen des restes du cinéma, des 'films déchets' si j'ose dire, 'trouvés à la poubelle, sauvés de l'histoire apocalyptique d'un art incertain, que Langlois décrit comme quasi sinistré et qu'un certain modèle d'historien, comparable à un chiffonnier, peut écrire »²⁰.

Si ces deux manipulateurs de films se rejoignent dans la mise en œuvre d'un musée imaginaire du cinéma, Godard a bénéficié de la vidéo comme outil technique de comparaison historique alors que l'évanescence de la projection s'est posée comme une limite objective

¹⁵ Dominique Païni, « Sans l'ombre d'un pli. *Falbalas* de Jacques Becker », *Cinémathèque*, n°7, printemps 1995, p.29

¹⁶ Ibid.

¹⁷ *Conserver, Montrer*, p.23

¹⁸ Ibid., p.26.

¹⁹ Serge Daney, « André Bazin », in *Ciné journal*, vol.II : 1983-1986, Cahiers du cinéma [Petite bibliothèque], Paris 1998 [1^e ed. : 1996], p. 41

²⁰ Dominique Païni, « Portrait du programmeur en chiffonnier », *op. cit.*, p.183.

aux vellétés de Langlois²¹. Pourtant, à l’instar de Godard, le travail Langlois revient à « brutaliser les films, les tordre, enflammer leur signification, les détourner du projet de leur auteur pour en dévoiler la folie –réprimée par le dispositif industriel et moral d’Hollywood- qui s’exalte (s’exhale ?) dès que la programmation monte les films comme des attractions einsteinniennes et bouleverse, de manière irréversible, les catégories, le classement des genres et des styles ». ²² De l’étude de l’agencement des séances²³ appert une méthode faite de lignes synchroniques, comparaisons et rapprochements qui tend à la figurabilité cinématographique et où, finalement, « l’association des films fait elle-même image »²⁴. Dramatisée à l’échelle d’une soirée, et plus largement d’une rétrospective, la programmation des films du patrimoine devient ainsi un montage signifiant soumis à la même contrainte de déroulement temporel qu’un film.

L’analogie entre film et programmation suggérée, mais jamais proprement formulée en ces termes, par Dominique Païni peut aider à concevoir l’exposition des films en cinémathèque. Elle trouve cependant ses limites dans le fait de ne pas être adoptée par les professionnels des archives de films. C’est pourquoi on se propose, en conclusion, d’interroger plus largement le contexte historique dans lequel émergea cette interprétation.

Dans le milieu des années quatre-vingt-dix, la question de la monstration des collections semble occuper les muséologues. En 1993, André Desvallées désigne par expographie « le savoir-faire de l’exposition »²⁵, la distinguant ainsi parmi toutes les activités des musées. C’est dans ce même climat de clarification des pratiques professionnelles que s’inscrit le discours de Dominique Païni. On peut donc se demander si la référence au cinéma pour expliciter la programmation en cinémathèque ne tendrait pas à légitimer l’entrée du Septième art au musée auprès de cinéphiles plutôt réfractaires.

Il est clair cependant que cette pensée-cinéma de la programmation s’ancre dans une culture cinématographique personnelle, nourrie de Bresson, des Straub et de Godard –pour ne citer qu’eux. Une interrogation d’ordre plus général point alors : l’avènement patrimonial du

²¹ Des projections d’extraits devaient jalonner le parcours du Musée du cinéma, mais ne purent y être installées durablement pour des raisons techniques de surchauffe des projecteurs. Voir à ce sujet : MANNONI Laurent, *Histoire de la Cinémathèque française*, Paris, Gallimard, 2006.

²² Dominique Païni, « Portrait du programmateur en chiffonnier », *op. cit.*, p.179

²³ Menée plus particulièrement à partir du programme de la rétrospective *25 ans de cinéma* organisée à l’occasion des vingt ans de la Cinémathèque française, du 01/10/1956 au 31/03/1957 au Musée pédagogique de la rue d’Ulm, à Paris. Catalogue déposé à la BiFi : PCF 18-B1 : 1956.

²⁴ Dominique Païni, « Portrait du programmateur en chiffonnier », *op. cit.*, p.173.

²⁵ André Desvallées, « L’expression muséographique. Introduction », in *Rencontres européennes des musées d’ethnographie, Actes des premières rencontres des musées d’ethnographie – 22-24 février 1993*, Paris, 1996, p.174.

cinéma ne pourrait-il pas se traduire également par sa réappropriation en tant que matière à et pour penser ? A la faveur d'indéniables évolutions technologiques, c'est aussi ce dont semblent témoigner les pratiques des plasticiens contemporains et celles des lieux d'exposition.

BIBLIOGRAPHIE.

BORDE Raymond, *Les Cinémathèques*, Lausanne, L'Age d'homme, 1983.

BORDE Raymond, BUACHE Freddy, *La Crise des cinémathèques...et du monde*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1997.

CLAES Gabrielle, « Montrer les films conservés », *Manuel de la FIAF sur l'accès aux collections*, juillet 1995, p.1-8.

JOUSSE Thierry, TESSON Charles, TOUBIANA Serge, « Cinémathèque : l'art de programmer. Entretien avec Dominique Païni », *Cahiers du cinéma*, n°459, Septembre 1992, p.83-89.

LANGLOIS Henri, *Trois cents ans de cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/ Cinémathèque française/ FEMIS, 1986.

LE PERON Serge, TOUBIANA Serge, « Court-Circuit. Entretien avec Dominique Païni », *Cahiers du cinéma*, n°357, Mars 1984, p.41-45

PAINI Dominique, « Lettre sur 'Les Clowns' », *Cahiers du cinéma*, n°229, Mai 1971, p.64-65.

PAINI Dominique, « L'humus français », interview par Louella Interim, *Le Journal des Cahiers*, n°16 [Cahiers du cinéma, septembre 1981], p.XI-XII.

PAINI Dominique, « Cinéma prénom musique. Note d'un montreur de films incertain(s) », *Le journal des Cahiers*, n°40, *Cahiers du cinéma*, n°356, février 1984, p.VI-VII.

PAINI Dominique, « Conserver pour transmettre », *Cinémathèque*, n°2, Novembre 1992, p.100-104.

PAINI Dominique, *Conserver, montrer. Où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinéma. Programme 1992*, Yellow Now, 1992, 60p.

PAINI Dominique, « CinéMémoire, CinéHistoire », *Cahiers du cinéma*, n°464, Février 1993, p.76-77.

PAINI Dominique, « Sans l'ombre d'un pli. Falbalas de Jacques Becker », *Cinémathèque* n°7, Printemps 1995, p.29-34.

PAINI Dominique, « 9 septembre 1936. Langlois ouvre la Cinémathèque française », *Cahiers du cinéma*, Numéro spécial 19 : 100 journées qui ont fait le cinéma, Janvier 1995, p.50.

PAINI Dominique, « La cinéphilie au risque du patrimoine, ou les états d'âme d'un cinéphile devenu conservateur », *Cahiers du cinéma*, n°498, janvier 1996, p.54-57.

PAINI Dominique, « Un moderne art des ruines. Notes sur la restauration des films. », *Cinémathèque*, n°10, automne 1996, p.89-95.

PAINI Dominique, « Restaurer, conserver, montrer », *La persistance des Images. Tirages, sauvegardes et restaurations dans la collection films de la Cinémathèque française*, volume 5, Paris, Cinémathèque française / Musée du cinéma, 1996, p.5-11.

PAINI Dominique, « Portrait du programmeur en chiffonnier », Conférence d'histoire de l'art cinématographique : Pour un cinéma comparé – Influences et répétitions, Cinémathèque Française 1996, in PAINI Dominique, *Le cinéma, un art moderne*, p.169-183.

RAUGER Jean-François,

